

Nº 321
 Junio-Julio
 2002

Sumario

Ensayo - Novelistas españoles del siglo XX (V)

Miguel de Unamuno, por Ricardo Senabre 3

Arte

52.000 personas visitan la exposición «Georgia O'Keeffe. Naturalezas íntimas», que se clausura el 2 de junio 13
 — Estrella de Diego: «El viaje americano como exilio interior» 15
 La Comisaria europea de Cultura visitó la Fundación Juan March «Manuel Rivera. Reflejos», en el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca 20
 — Jaime Brihuela: «Manuel Rivera en su galería de espejos» 21
 — Jaime Brihuela: «Manuel Rivera en su galería de espejos» 22

Música

Ciclo «Sonatas románticas para violín y piano», en junio 28
 Finalizó el ciclo «Música francesa para trío con piano» 29
 — Santiago Martín Bermúdez: «Del joven Camille Saint-Saëns al anciano Vincent D'Indy» 29
 «Conciertos de Mediodía» de junio 30
 Ciclo «Variaciones para piano», en «Conciertos del Sábado» 31

Aula abierta

«Origen y evolución del Hombre» (I) 32
 — José María Bermúdez de Castro: «Los homínidos y el proceso de humanización» 32

Publicaciones

«SABER/Leer» de junio-julio: artículos de Guillermo Carnero, José-Carlos Mainer, Estrella de Diego, Alberto Galindo, Elías Díaz y Vicente Verdú 36

Biología

Reuniones del Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología 37
 «Desarrollo de la hoja» 37
 «Mecanismos moleculares de inmuno-modulación: lecciones aprendidas de los virus» 38

Ciencias Sociales

Finaliza el curso en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales 40
 Serie «Estudios/Working Papers»: cinco nuevos títulos 41
 Seminarios del Centro 42
 — Bruce A. Ackerman: «La nueva división de poderes» y «Justicia social en el Estado liberal» 42
 Serie «Tesis doctorales» 45
 — *El proceso de reforma del sector público en el sur de Europa*, por María Asensio Menchero 45

Actividades culturales en junio y julio 47

NOVELISTAS ESPAÑOLES DEL SIGLO XX (V)

Miguel de Unamuno

La obra narrativa de Unamuno es amplia y variada: la componen cinco novelas largas, siete más reducidas y varias docenas de cuentos, sin contar los relatos intercalados, al modo cervantino, en *Niebla*. Más de ochenta narraciones de distinta naturaleza constituyen un bloque compacto y de gran complejidad, que ha provocado múltiples acercamientos e interpretaciones dispares. Llama la atención la desnudez con que se presentan las historias. Si exceptuamos *Paz en la guerra* —novela con ribetes aún galdosianos, cercana en sus propósitos a un libro de recuerdos de la infancia— y *San Manuel Bueno, mártir* los relatos unamunianos están desprovistos de elementos externos: paisajes, notas sobre el marco en que se sitúan las acciones o descripciones físicas de los personajes desaparecen en beneficio de un tipo de narración que cuenta rápidamente lo imprescindible y se sirve a menudo del diálogo para transmitir un contenido altamente intelectual. La humorada de llamar «nivolas» a algunos de estos productos sólo sirve para subrayar la voluntad deliberada, por



Ricardo Senabre es catedrático de Teoría de la Literatura en la Universidad de Salamanca y crítico literario. Ha publicado, entre otros, los libros *Lengua y estilo de Ortega y Gasset*, *Estudios sobre fray Luis de León*, *Literatura y público*, *Capítulos de historia de la lengua literaria* y *Claves de la poesía contemporánea*. Se halla en curso de publicación su edición de las *Obras completas* de Miguel de Unamuno.

* 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, →

parte del autor, de renunciar a las formas de la novela tradicional, a las técnicas desarrolladas por el realismo literario, como más tarde harán algunas corrientes de la novela europea. Para buscar un hilo conductor que explique, por encima de las diferencias externas, la radical unidad de la obra unamuniana, podemos partir de las declaraciones del propio autor, que se dirigía a sí mismo en sus *Soliloquios y conversaciones* (1911) con las siguientes palabras: «Sí, tus obras mismas, a pesar de su aparente variedad, y que unas sean novelas, otras comentarios, otras ensayos sueltos, otras poesías, no son, si bien te fijas, más que un solo y mismo pensamiento fundamental que va desarrollándose en múltiples formas». Pocos años más tarde, en el prólogo antepuesto a sus *Ensayos* (1916), Unamuno reiteraba: «Desde que empecé a escribir he venido desarrollando unos pocos y mismos pensamientos fundamentales».

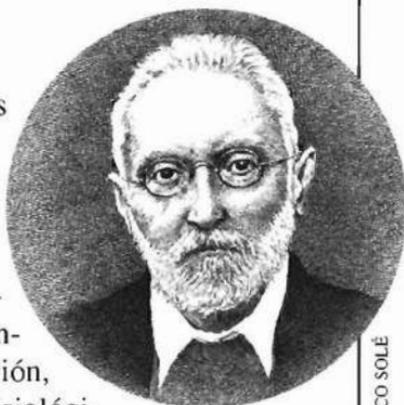
Ahora bien: en una obra de ficción, a diferencia de lo que ocurre en un ensayo, cualquier «pensamiento fundamental» necesita encarnarse en unos personajes y filtrarse a través de una historia cuya cohesión interna impone peculiares condiciones. La idea nos llega, en rigor, como metáfora. La ficción se convierte en vehículo metafórico; es un signo que remite a un significado distinto del habitual. Cuando se dice, por ejemplo, que en la novela *Abel Sánchez* el personaje de Joaquín Monegro representa la envidia, se acepta implícitamente que tal personaje es una metáfora. Sin embargo, como personaje que es, posee su propio entorno, actúa, habla, se relaciona con otros. La metáfora genera a su alrededor una constelación de metáforas subsidiarias, y todas ellas acaban por integrarse tal vez en un arquetipo que les proporciona sentido pleno.

Por otra parte, no es arriesgado conjeturar que el núcleo del «pensamiento fundamental» de Unamuno tiene que ver con el an-

→

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

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

MIGUEL DE UNAMUNO

FRANCISCO SOLÉ

sia de perduración, idea repetidísima en las páginas del escritor, que no sólo refiere esa aspiración a sí mismo, sino que la extiende a todos los seres humanos. Así escribe, por ejemplo, en *Del sentimiento trágico de la vida*: «El instinto de conservación, el hambre, es el fundamento del individuo humano; el instinto de perpetuación, el amor, en su forma más rudimentaria y fisiológica, es el fundamento de la sociedad humana». Pero lo cierto es que la perpetuación por el amor «en su forma más rudimentaria y fisiológica» conduce a la paternidad; el padre se prolonga y perdura en el hijo. Por eso, cuando el desdichado Apolodoro de *Amor y pedagogía*, esfumadas ya sus esperanzas y fracasadas sus pretensiones con respecto a Clarita —que acaso podría haberlo hecho padre—, piensa en el suicidio, acude a exponer sus congojas al pintoresco filósofo don Fulgencio Entrambosmares, y éste, después de haber afirmado que «vivir es anhelar la vida eterna», le aconseja: «Ten hijos, haz hijos, Apolodoro», porque «lo más seguro es tener hijos..., tener hijos...». Y en el relato *Dos madres* (1920) la viuda Raquel, que mantiene relaciones infecundas con don Juan, le insta: «Hazte padre, Juan, hazte padre, ya que no has podido hacerme madre». En ocasiones, el padre acepta un hijo ajeno y se convierte en padre putativo, como sucede con el protagonista del cuento *El sencillo don Rafael* (1912), o con el padrino Antonio en el relato del mismo título (1915), porque a la postre, como escribe Unamuno en el artículo «Arabescos», cronológicamente próximo a estas narraciones, «un hombre es más hijo de quien le crió, educó y le puso en su puesto en la vida, que no de quien le engendrara, tal vez al descuido». Esta misma idea preside el cuento inacabado que, sin título definitivo —figuran dos: *El otro hijo* y *El vice-hijo*— se conserva manuscrito en los archivos de la Casa-museo Unamuno, de Salamanca. Y en *Abel Sánchez* afirma Joaquín Monegro: «Padre no es el que engendra; es el que cría». Así, el padrino Antonio o don Rafael son padres tanto como pueda serlo don Avito Carrascal de Apolodoro. Incluso más: el padrino Antonio comenta que el niño ajeno de que se hace cargo «es algo más que un hijo como los otros; es una obra de espíritu. ¡Es mi hijo!» Y conviene añadir que el ansia de perduración mediante la paternidad se extiende también a la mu-

jer. La Tomasa del cuento *Abuelo y nieto* (1902) «no pensaba [...] más que en los hijos que hubiera de tener. Ya que no era hombre sería madre de hombres, nodriza de hombres, criadora de ellos». Paralelamente, si la adopción puede suplir a la paternidad física, también la maternidad frustrada busca remedios, a veces extremados. La viuda Raquel arroja a su amante don Juan en brazos de Berta hasta que ambos tienen una hija de la que luego se apropiará Raquel. Con el fondo de la historia narrada en el capítulo 30 del *Génesis* y conservando incluso el nombre de la heroína, Unamuno construye en su novela *Dos madres* la historia de una terrible sustracción, en la que Raquel, impulsada por el espíritu de supervivencia, despoja a don Juan de su paternidad –nada más lógico, pues, que el amante muera poco más tarde en un extraño accidente– a fin de garantizarse ella misma su perduración. La lucha por la vida, motivo medular en la novelística del último tercio del siglo XIX, se ha convertido aquí, gracias a un súbito e inesperado salto a la modernidad, en lucha por la ultravida, por la continuidad tras la muerte. Al pobre Augusto Pérez de *Niebla* (1914), ¿qué le queda sino morir a manos de su creador, pese a las protestas del personaje, una vez que ha fracasado su tentativa con Eugenia?

A la luz de estos hechos puede examinarse el entramado que sustenta la novela *La tía Tula* (1921), donde hallamos uno de los tipos femeninos más complejos de la narrativa unamuniana. Aunque, como personaje, Tula es muy distinta de la Raquel de *Dos madres*, funcionalmente no difiere mucho de ella. Desde el primer momento, Tula desvía hacia su hermana Rosa el interés que por ella siente Ramiro, hasta que logra casarlos. Luego, Tula va despojando a su hermana y a su cuñado de sus hijos para cuidar de ellos, haciéndolos así «hijos de espíritu», esto es, más que hijos propios. Muere Rosa, como otros personajes privados de la posibilidad de perdurar, y Ramiro, rechazado por Tula, realiza un último intento al casarse con la hospiciaria Manuela. Pero también los dos hijos de este matrimonio pasarán a cargo de Tula, absorbidos por ella, con lo que las muertes sucesivas de Ramiro y Manuela constituyen el resultado inevitable exigido por la lógica interna del relato según los presupuestos unamunianos. Tula, llamada ya indistintamente «madre» o «tía» por sus «hijos de espíritu», pervive como representación arquetípica, como signo sincrético de paternidad y maternidad. En el prólogo al drama *El hermano Juan* –firmado en 1934– recordará

Unamuno que «tan hombre, tan persona es la mujer como el varón cuando dejan de ser macho y hembra. [...] Y cabe decir que el verdadero hombre, el hombre acabado, cabalmente humano, es la pareja, compuesta de padre y madre. Es la célula humana personal».

Desde esta perspectiva resultan nítidos algunos aspectos de *Abel Sánchez* (1917). El atormentado Joaquín Monegro, obsesionado por vengarse de Abel, toma al hijo de éste, que ha terminado la carrera de Medicina, como discípulo y ayudante, en un intento de sustraerlo a su padre biológico: «¡Éste, éste será mi obra! Mío y no de su padre. [...] Y al cabo se lo quitaré, sí, se lo quitaré!» Y Abelín, en efecto, se acerca cada vez más a Joaquín y acaba por casarse con la hija de éste y considerar padre a su maestro y suegro.

Pero el arquetipo de la paternidad como instrumento de perduración no se limita al hecho de la paternidad física ni tampoco a la conseguida por prohijamiento o por usurpación. Ya en una carta a Juan Arzadun, fechada el 18 de noviembre de 1890, habla Unamuno de su próxima boda y de los posibles hijos, para añadir: «Si Dios no me los da, no importa, los tendré ideales». Naturalmente, no se refería el autor a hijos adoptados, sino a creaciones del espíritu. El paralelismo entre creación biológica y espiritual es una idea central de Unamuno. Se encontraba ya en unas páginas del *Diario* redactadas hacia 1897: «Así como puso Dios deleite en la procreación para que hagamos de grado lo que por deber no haríamos, puso deleite de vanagloria en los trabajos de arte y ciencia para que los llevemos a cabo». El creador es, por tanto, padre y se vierte en su obra. Bastará recordar el poema «¡Id con Dios!» que encabeza el primer volumen lírico del autor (*Poesías*, 1907); en él, el poeta-padre se despide de sus hijos-versos a los que lanza al mundo con la inquietud de no saber qué suerte correrán. En este mundo de la creación —biológica o artística— regido por el principio de la relación paternofamiliar hay, claro está, casos de paternidad frustrada, como el del insigne don Fulgencio de *Amor y pedagogía*, siempre «meditando en la eternidad día y noche, en la inasequible eternidad, y sin hijos...», rodeado de «proyectos de obras» que nunca verán la luz, doblemente fracasado por falta de hijos naturales y de creaciones espirituales. Como doble es el fracaso de Federico y Eulalia en el cuento *Los hijos espirituales* (1916), frustrada ella en su afán de maternidad y él en su anhelo de gloria literaria. Mucho más sutil y complejo es el fracaso de Joaquín Monegro y de sus esfuerzos por

evitarlo en *Abel Sánchez* (1917). Joaquín no ha tenido un hijo que continuara sus inclinaciones, y, además, sueña con recoger algún día su gran experiencia clínica en un libro que nunca escribirá. Por eso se apropia del hijo de Abel y se convierte en su mentor y maestro (traducido a términos unamunianos, en su padre). Por si esto fuera poco, consiente que el joven Abel vaya recopilando notas para elaborar el libro que Joaquín no ha escrito y que será su otra vía de perpetuación, porque —reflexiona Joaquín— «era mucho mejor que escribiese otro aquella obra, como fue Platón quien expuso la doctrina socrática». Y no acaba ahí el proyecto de venganza de Joaquín Monegro. Una vez que le ha sustraído el hijo a su odiado Abel, le quedan a éste sus otros hijos, los espirituales, sus cuadros y su nombre como pintor. Por consiguiente, Joaquín planea escribir las *Memorias de un médico viejo*, donde «haría el retrato que siempre habría de quedar de Abel y de Helena». Las palabras de Joaquín en su *Confesión* no dejan lugar a dudas: «Y no serás Abel Sánchez, no, sino el nombre que yo te dé. Y cuando se hable de tí como pintor de tus cuadros, dirán las gentes: “¡Ah, sí, el de Joaquín Monegro!” Porque serás de este modo mío, mío, y vivirás lo que mi obra viva».

El proyecto de Joaquín consiste, como es fácil advertir, en algo más que una voraz absorción de la personalidad; es una anulación total de la persona odiada, despojada así de su carácter paterno y también de toda posibilidad de perduración por su obra.

Pero, de igual modo que Joaquín se convierte en «padre» espiritual del hijo de Abel, éste, en el caso de escribir el proyectado libro sobre la figura de su suegro y maestro, «creará» también un Joaquín, lo hará hijo suyo. Paternidad y filialidad invierten sus papeles. Se trata de una idea permanente en Unamuno que aquí ha revestido contextura narrativa. Si cada uno es hijo de sus obras, como escribió Cervantes y Unamuno recuerda, el propio Cervantes es padre del *Quijote* y, a la vez, hijo suyo. En *Abel Sánchez* se apunta un procedimiento que Unamuno explotará más tarde: la cesión de la palabra, por parte del padre-escritor, a un hijo-personaje que puede «crear» a su vez la misma historia, acaso con un signo diferente. En el caso de Abelín, el hijo espiritual de Joaquín Monegro, este recurso no pasa de ser mera posibilidad, propósito que no llega a cumplirse dentro de los límites de la novela.

Pero el camino está ya iniciado, y se aprovechará con mayor de-

MIGUEL DE UNAMUNO

cisión en *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez*, compuesta en 1930. En ella, el anónimo autor de las cartas que constituyen el relato llega a forjarse, basándose tan sólo en la observación externa, una imagen del silencioso y hermético don Sandalio. El narrador *crea* así al personaje, lo inventa, lo hace suyo al atribuirle un carácter y hasta una biografía. Sin embargo, el irreprochable don Sandalio del Casino va a parar a la cárcel, y por diversos indicios intuimos que existe un don Sandalio muy diferente del que ha creado el narrador con sus cartas; pero cuando, muerto ya el enigmático ajedrecista, su yerno intenta hablarle de él al narrador, éste lo rechaza: «Le ruego que no insista en colocarme la historia de su don Sandalio, que la del mío me la sé yo mejor que usted [...]. Me basta con lo que yo me invento». No se trata de rechazar la verdad en beneficio de la imaginación, es decir, de preferir la novela a la historia. Es, para decirlo tajantemente, que un padre no cambiaría a un hijo por otro, aunque este otro fuera más hermoso y saludable. Cuando el narrador dice «mi don Sandalio» se expresa con toda propiedad. Este personaje delineado ante nosotros es hechura, creación del narrador, hijo suyo, tan legítimo y real como ese otro don Sandalio familiar que sólo borrosamente entrevemos. El problema de la personalidad acaba por transmutarse en un problema de paternidad.

Este planteamiento se simplifica extraordinariamente y alcanza su culminación en *San Manuel Bueno, mártir*, novela publicada por vez primera en 1931 y para la que se ha señalado el precedente de *El santo*, de Fogazzaro, pero cuyo más lejano origen se halla en el cuento unamuniano *El maestro de Carrasqueda*, de 1903. A don Casiano, el maestro, «Dios no le dio hijos de su mujer; pero tenía a Ramonete, y en él al pueblo, a Carrasqueda todo», y en el campo, «rodeado de los chicuelos [...] le brotaban las parábolas del corazón». Desde que conoce a los carrasquedeños, sus intenciones son claras: «Lo primero enseñarles a que se lavaran; suciedad por dondequiera». También a don Manuel «le preocupaba, sobre todo, que anduviesen todos limpios». Y si don Casiano no escribe, pero se propaga por medio de sus discípulos —«¡Habla y enseña aunque no te oigan!»—, también don Manuel «escribía muy poco para sí, de tal modo que apenas nos ha dejado escritos o notas», según consigna Ángela Carballino.

En *San Manuel Bueno, mártir* tropezamos de nuevo con un na-

rrador –en este caso narradora– que «crea» un personaje del que sabemos que existe otra imagen distinta que, además, llegamos a conocer en parte, a diferencia de lo que sucedía con don Sandalio. Ángela Carballino, que se presenta como discípula de don Manuel –«hija» la llama él afectuosamente–, confiesa al cabo de unos años de ayudar al párroco: «Empezaba yo a sentir una especie de afecto maternal hacia mi padre espiritual». De nuevo, maternidad y creación son aquí paralelas. En el relato, Ángela está «creando» a su don Manuel –cuya imagen «iba creciendo en mí sin que yo de ello me diese cuenta»–, con sus dudas y su misteriosa y permanente tristeza, y esto explica la transformación de sus sentimientos. Se ha consumado aquí lo que en *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez* era tan sólo una intuición no desarrollada. El pueblo crea a san Manuel –y así lo muestra la narradora–, pero Ángela Carballino descubre también los repliegues tras los que se oculta don Manuel. La faz histórica y la intrahistórica del personaje se integran armoniosamente en la novela.

El arquetipo de la paternidad exige, sin embargo, el correlato de la maternidad, más firme y estable. Para proyectarse como padre, el creador debe partir de su situación de hijo. En el escritor, por ejemplo, «las ideas que en cierto modo traíamos virtualmente al nacer, las que encarnaron como vaga nebulosa en nuestra primera visión [...] son las ideas madres, las únicas vivas, son el tema de la melodía continua que se va desarrollando en la armoniosa sinfonía de nuestra memoria», como afirma Unamuno en *Recuerdos de niñez y mocedad*. Por eso gusta el autor vasco de repetir la frase de Wordsworth según la cual el niño es el padre del hombre. En la literatura unamuniana, los padres frustrados, los personajes en crisis o sin perspectivas inmediatas de proyección, vuelven a la actitud infantil y buscan en la mujer la madre. «¡Quién sabe!... Acaso casándome volveré a tener madre», medita Augusto Pérez en *Niebla*. En *La tía Tula*, el frágil y pusilánime Ramiro «se sobrecogía al oírse llamar hijo por su cuñada». La impetuosa Raquel de *Dos madres*, que trata de convencer a don Juan para que le dé un hijo de otra mujer, mantiene una posesiva actitud maternal con su amante, a quien «le hizo sentarse sobre las firmes piernas de ella, se lo apechugó como un niño»; o bien: «Volvió a cogerle Raquel como otras veces maternalmente, le sentó sobre sus piernas, le abrazó, le apechugó a su seno estéril. [...] Y le decía: –¡Hijo mío, hijo mío, hijo

MIGUEL DE UNAMUNO

mío!» En *Abel Sánchez*, y en un momento de profunda aflicción de Joaquín Monegro, su esposa lo llama «hijo» y lo acoge en su regazo «como a un niño enfermo, acariciándole». Ya mucho antes, en *Amor y pedagogía*, había narrado Unamuno otra situación semejante: en medio de la consternación de don Avito y Marina por el suicidio de su hijo Apolodoro, la esposa «coge de la cabeza» a don Avito, «se la aprieta entre las manos convulsas, le besa en la ya ardorosa frente y le grita desde el corazón: “¡Hijo mío!” A lo cual el atribulado pedagogo responde con un gemido: “¡Madre!”». Y en *Niebla* recuerda Augusto vagamente la muerte de su padre: «Repercutía en su corazón, a tan larga distancia, aquel ¡hijo! de su madre, que desgarró la casa; aquel ¡hijo! que no sabía si iba dirigido al padre moribundo o a él, a Augusto, empedernido de incompreensión ante el misterio de la muerte». Hay que decir que todo este tratamiento literario, y lo que supone en el pensamiento de Unamuno, procede de una experiencia personal que el propio autor relató muchos años más tarde, en *Cómo se hace una novela*, pero que ya había contado privadamente y con palabras muy parecidas en una carta dirigida a Pedro Corominas en 1901: «En un momento de suprema, de abismática congoja, cuando me vio [mi mujer] en las garras del Ángel de la Nada llorar con un llanto sobrehumano, me gritó desde el fondo de sus entrañas maternas, sobre-humanas, divinas, arrojándose en mis brazos: ¡Hijo mío! Entonces descubrí todo lo que Dios hizo para mí en esta mujer, la madre de mis ocho hijos, mi virgen madre...»

Pero no es esta coincidencia lo más interesante del asunto, salvo para destacar la posterior fusión entre vida y literatura, que podría extenderse a otros aspectos. Así, el arquetipo de la paternidad, por ejemplo, ¿no hace pensar en que Unamuno perdió muy pronto a su padre? Lo recuerda el autor en varias ocasiones, desde *Recuerdos de niñez y mocedad* (1908) hasta *Cómo se hace una novela* (1927), donde todavía leeremos: «Murió mi padre cuando yo apenas había cumplido los seis años y toda imagen suya se me ha borrado de la memoria, sustituida –acaso borrada– por las imágenes artísticas o artificiales, las de retratos». Pero, sobre todo, lo significativo es que Unamuno atribuye la misma circunstancia a muchos de sus personajes: el Pachico Zabalbide de *Paz en la guerra* «apenas guardaba penumbrosa memoria de sus padres»; el Gabriel del cuento *El abejorro* habla así de su padre: «Apenas lo recuerdo;

su figura se me presenta a la memoria esfumada, confinante con el ensueño»; del Augusto Pérez de *Niebla* se dice: «De su padre apenas se acordaba; era una sombra mítica que se le perdía en lo más lejano». Y algo semejante afirma la Ángela Carballino de *San Manuel Bueno, mártir*. Todos ellos, entre otros personajes, coinciden en esto con su creador. A pesar de ello, lo decisivo no es esta correspondencia biográfica, sino la configuración literaria del tema. Los arquetipos cruzados e intercambiables de la paternidad, la maternidad y la filialidad entablan relaciones que llegan hasta la formulación de ideas abstractas. «El amor es hermano, hijo y a la vez padre de la muerte, que es su hermana, su madre y su hija», leemos, por ejemplo, en *Del sentimiento trágico de la vida*. Este entramado de correspondencias lleva implícito un tipo que las subsume a todas: el de la familia como célula social, «la verdadera célula social», según palabras de Augusto Pérez en *Niebla*. Dentro de él figura un subarquetipo concerniente a las relaciones familiares: el cainismo, una forma de amputación y ruptura del modelo ideal, como pueden serlo la paternidad frustrada o la obra que no pasa de proyecto. El motivo de Caín es frecuente en la literatura unamuniana, y no sólo en la obra narrativa, donde, además de la novela *Abel Sánchez*, contamos con relatos breves como *El marqués de Lumbría*, que narra cómo la envidia entre dos hermanas se reproduce en sus respectivos hijos. Encontramos el motivo en las páginas sobre *La Flecha* que abren el libro *Paisajes* (1902); en ensayos como *La envidia hispánica* (1900), *Soledad* (1905) o *Del sentimiento trágico de la vida*, así como en un buen número de poemas o en el inquietante drama *El otro*.

La densidad de la obra narrativa unamuniana radica tanto en su desnudez constructiva —que anticipa muchas innovaciones técnicas de la novelística europea del siglo XX— como en su rigor conceptual y en la extraordinaria coherencia que sustenta las diversas creaciones del escritor —también las de otros géneros, como la poesía o el teatro—, independientemente de la distancia cronológica entre ellas o de que el tratamiento de las historias se plasme unas veces en relatos breves y otras en entramados complejos. Esta cohesión, esta solidaridad de las narraciones, brotes al fin de un mismo tronco, anula su apariencia heterogénea, establece su unidad interna y proporciona a la obra de Unamuno su inconfundible y peculiar fisonomía. □

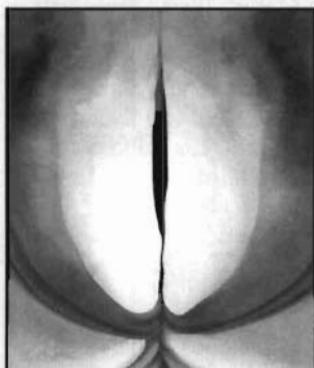
Se clausura el 2 de junio en la Fundación Juan March

Exposición Georgia O'Keeffe: 52.000 visitantes

Cincuenta y dos mil personas han visitado durante los tres primeros meses de exhibición la Exposición «Georgia O' Keeffe. Naturalezas íntimas» que se clausura el 2 de junio. Con motivo de la muestra y con el título de «Georgia O'Keeffe y su tiempo», del 4 al 12 del pasado marzo se celebró en la Fundación Juan March un ciclo de conferencias. Este ciclo –de cuatro conferencias– fue impartido por Amparo Serrano de Haro, profesora titular de Historia del Arte de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, y Estrella de Diego, profesora de Arte Contemporáneo de la Universidad Complutense, de Madrid, quienes dieron dos conferencias cada una. De las dos primeras, a cargo de Amparo Serrano de Haro, se ofreció un resumen en el anterior número de este *Boletín Informativo*. En páginas siguientes reproducimos un extracto de las pronunciadas por Estrella de Diego, que se titulaban: «Irse: el viaje americano como exilio interior» y «Alfred, el marido de O'Keeffe».

Un total de 34 obras ha venido ofreciendo, desde su inauguración, el 8 de febrero de este mismo año, esta exposición de la pintora norteamericana Georgia O'Keeffe (Wisconsin, 1887-Nuevo México, 1986). Realizadas entre 1919 y 1972, procedían de veinte museos y galerías de Estados Unidos y Europa, entre ellos el Georgia O'Keeffe Museum, Georgia O'Keeffe Foundation, Whitney Museum of American Art de Nueva York, Museo Thyssen-Bornemisza, de Madrid, Centro Georges Pompidou, de París, National Gallery of Art, de Washington, y Metropolitan Museum of Art, de Nueva York.

En el número anterior de este *Boletín Informativo* se incluía una amplia selección de críticas y comentarios aparecidos en prensa, con motivo de la inauguración de la muestra, y que, ahora, se completa con este otro



«Línea azul», 1919



«Abstracción», 1921



«Rojo, amarillo y raya negra», 1924

Para Carlos Alfieri («Cuadernos Hispanoamericanos», abril 2002) «la pintura de Georgia O'Keeffe habita una zona intersticial en la que se super-

ponen, se mezclan, se confunden lo abstracto y lo figurativo, lo orgánico y lo inorgánico, lo pequeño y lo inmenso. Ante sus cuadros, la percepción ex-

Georgia O'Keeffe

perimenta un tránsito incesante y embriagador entre formas que no parecen precipitarse nunca de manera definitiva, que cuando insinúan detenerse en una configuración evocadora de un objeto se burlan y ofrecen indicios que permiten permutarlo por otro, en un vaivén constante que pone en evidencia la precariedad conceptual de ciertas clasificaciones tradicionales de lo pictórico».

«En la pintura de O'Keeffe —escribía **Pilar Gómez** («Reseña», abril 2002)— los paisajes, las flores y las formas abstractas se confunden y los pliegues de un terreno parecen ser también los pétalos de una flor que junto a los cerros rojos y los desiertos páramos se convierten en elementos abstractos intercambiables. Sus montañas también se proyectan en un primer plano, emergiendo del lienzo con monumentalidad y trastocando la escala al no tener una figura como punto de referencia. Sierras, suaves colinas, lagos y profundos valles con sus tonos naturales, se introducen en los pequeños cuadros dando lugar a composiciones equilibradas basadas en las formas y los ritmos de la naturaleza.»

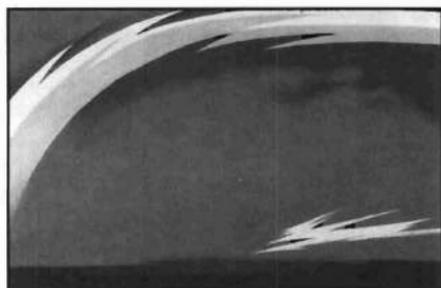
Para **Jesús Yuste** («Época», 5-IV-2002) «O'Keeffe fue una artista de fuerte personalidad, de marcado individualismo e integridad de vida, cualidades todas ellas que se reflejan en su extensa obra, a caballo entre la abstracción y el realismo». Según **Pablo Jiménez** («Siete Días Médicos», 28-III-2002) «la pintura de Georgia O'Keeffe es especialmente peculiar. Una pintura basada en la sencillez y lo simbólico de las cosas. En los páramos, las flores, los desiertos y la abstracción. Una pintura de un lirismo raro y emocionante, en la que los cambios de escala se hacen especialmente perturbadores. Los paisajes de Nuevo México la influyen poderosamente por su desnudez y su gran sencillez y le permiten mantener un lugar, siempre algo equívoco, entre una figuración algo desmesurada y la abstracción.»

En opinión de **Clara Merín** («El

Duende», 15-V-2002) «sus lienzos transmiten la enorme fuerza que reside en las formas más simples de la naturaleza, que nos presenta en un primer plano, como si de ampliaciones fotográficas se tratase. Muchas feministas han visto en sus flores formas encubiertas de la vagina, interpretación que Georgia siempre negó, si bien resulta innegable la sensual voluptuosidad que desprenden». En la revista «Oro» (marzo 2002) se señalaba que «su obra se caracteriza por el uso innovador del color y de la forma y por el equilibrio de sus composiciones, basado en las formas y ritmos de la naturaleza. En el color reside la fuerza emocional que emana de su obra».

Para **Francisco Vicent** («La Tribuna de Guadalajara», 3-III-2002) «su obra se caracteriza por sus formas alusivas a plantas y flores, por sus sugerencias sexuales y por sus paisajes simplistas de tonalidades claras, formas sencillas y sensuales. O'Keeffe se acerca a la abstracción al ampliar las formas en las composiciones de temática floral». «Es una artista —se escribía en «Ronda Iberia» (abril 2002)— marcada por el misterio y la leyenda, ya que se aisló del mundo en el desierto para elaborar una obra intimista, muy vinculada a la naturaleza.»

Según la revista «Zero» (abril 2002) «sus cuadros evocan un mundo místico, sugerente y lleno de magia, en el que las flores se asemejan a sexos femeninos abiertos y los paisajes son inmensidades donde el cielo y la tierra se confunden en un todo sobrenatural porque como ella afirmaba: 'nada hay menos real que el realismo'».



«Desde las llanuras II», 1954



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

Georgia O'Keeffe

Estrella de Diego

El viaje americano como exilio interior

Durante el lapso de tiempo que separó la primera muestra individual de O'Keeffe, en la galería «291» de Stieglitz, en mayo de 1917, de la exposición de la artista en las Galerías Anderson en 1923, Stieglitz se había movido para mantener a O'Keeffe visible, por un lado mandando sus lienzos a exposiciones colectivas y, por el otro, a través de sus propios retratos fotográficos de la artista, expuestos en 1921. Durante esos años la crítica había aprendido a ver la obra de O'Keeffe como la esencia de lo «femenino», la huella del mundo de una mujer, su cuerpo, la extensión de su cuerpo en las líneas y los colores del lienzo. «Por fin una mujer sobre el papel. Una mujer que se entrega. El milagro ha ocurrido», dicen que comentó el fotógrafo al referirse a las primeras obras de O'Keeffe.

Así que en el fondo, cada uno de los cuadros mostrados en la exposición de aquel año 23 debía ser una suerte de au-

torretrato. La mujer que se entrega, igual que en el acto de amar, que se abandona sin recovecos sobre el papel, por fin, como un milagro. El sujeto-mujer convertido en obra, en línea, en color, cuerpo, cuadro. Sobre todo, la forma básica en la cual, siempre según Stieglitz, el mundo era percibido de manera diferente por hombres y mujeres. Pues esas líneas de apariencia abstracta eran ella, su cuerpo, su sexualidad, la femineidad que, aun no figurativa, desbordaba el lienzo, poseía a los ojos, se deformaba, se transformaba, como el propio cuerpo de las mujeres.

¿Y si el milagro al cual aludía Stieglitz en sus supuestas declaraciones se refería más a la aparición de O'Keeffe como preludio de la necesaria y esperada modernidad americana? Por fin, una pintora moderna americana. Más aún. ¿Y si los ojos de los que miraban vieron cuerpos donde sólo había líneas y colores —en aquel año de 1917— porque la

verdadera obscenidad residía en la ausencia de lo figurativo? ¿Y si O'Keeffe era un síntoma más de cierto «sueño americano», de la urgencia de ese sueño más bien?

¿O'Keeffe feminista? ¿O'Keeffe americana, moderna —*modernist*—, iniciadora del sueño de modernidad americana que se haría realidad tangible en los años 50 del siglo XX a través de la Escuela de Nueva York? Yo miro la obra de O'Keeffe y no acabo de ver su vida. Leo sus biografías y no acabo de ver sus obras; observo las fotos de Stieglitz y no logro encontrar a Stieglitz sino como acto mecánico, como simple mediador. Hay que revisar esas dos etiquetas a través de las cuales O'Keeffe ha pasado a la posteridad: modernista en el sentido americano, lo moderno, el nuevo arte que se consolida en los años 50, y feminista.

¿O'Keeffe víctima de Stieglitz? ¿Su verdugo? ¿O'Keeffe y Stieglitz como protagonistas de «un romance americano»? ¿O'Keeffe heroína al trasladarse a Nuevo México? ¿O sencillamente otro personaje más en busca del exilio interior, en busca de América, como tantos americanos, harta más del paisaje que del marido? O'Keeffe pintaba lo que tenía delante, aunque lo abstractizara. Sus pinturas de Nueva York lo prueban. Y se trata además de un regreso a una especie de figuración abstracta para evitar los malentendidos sobre el cuerpo. Si de verdad hubiera tenido su cuerpo como referente, no hubiera necesitado viajar. Quería que los ojos se le llenaran de imágenes nuevas.

El verano de 1929 Georgia O'Keeffe viajaba a Nuevo México, lugar que acabaría por convertirse en su casa durante los años siguientes. Allí revisaría su pintura, allí aprendería nuevos paisajes, descubriría la abstracción del paisaje en el paisaje mismo. Y se iría sin Stieglitz y, según la historia romantizada que más comúnmente circula, por él también. Pero ¿qué pasaría si el viaje de O'Keeffe fuera sólo otro síntoma de los tiempos y tuviera poco o nada que ver con la relación con su marido? ¿Y si lo



Estrella de Diego es Doctora en Historia del Arte y profesora de Arte Contemporáneo de la Universidad Complutense de Madrid. Invitada con frecuencia por diferentes universidades de España y de otros países (ha ocupado la cátedra Juan Carlos I de Cultura y Civilización Españolas de la Universidad de Nueva York, entre otros puestos relevantes), ha sido comisaria de numerosas exposiciones y es autora de varios libros, entre ellos *La mujer y la pintura del XIX español* (1987), *El andrógino sexuado* (1992), *Arte contemporáneo* (1996) y *Tristísimo Warhol* (1999), además del libro de ficción *El filósofo y otros relatos sin personajes* (2000). Actualmente prepara un trabajo sobre las relaciones occidentales con lo «exótico» a lo largo del siglo XX.

que ocurría era que O'Keeffe necesitaba mirar para pintar?

De mujer pintora del cuerpo pasaba a ser esencia del espíritu americano, pintura americana. Apartada en Nuevo México, escribiendo a través de sus cuadros la autobiografía en lugar de pintar el autorretrato, O'Keeffe seguía siendo un mito. Porque su decisión de pintar América convertía su autobiografía en la propia autobiografía americana, aquella inventada para toda una generación. Y ¿dónde buscar América, en qué paisajes? Cada paisaje es siempre una construcción cultural: miramos sólo aquellos paisajes que reconocemos, que nos han sido narrados antes. Los paisajes, quién sabe si como todo en la vida, son una construcción senti-



«Amapolas orientales», 1927

Georgia O'Keeffe

mental. Los de Nuevo México, esas montañas que tanto la atraparon, eran de algún modo familiares para O'Keeffe —aunque fuera de manera inconsciente— antes de su llegada.

Y ¿qué decir cuando la búsqueda desesperada de América es, en primer lugar, la búsqueda desesperada de uno mismo, de algo que mirar, en lo que mirarse?

Así, frente a los paisajes deshabitados de los primeros años 20, los años 30 deciden poblar los paisajes con la presencia triste de sus habitantes, que luchan contra las inclemencias del tiempo, como en los viejos tiempos. ¿Cómo buscar entonces América? ¿Cómo crear una imagen de América? ¿Cuál de las Américas se quiere rescatar en ese viaje programado por la nostalgia que acaba por ser la urgencia de una modernidad? Y para encontrar América, como se la sueña, claro, hay que *construir* un arte americano, proyectar su imagen. Si América es grande, tendrá por fuerza que ser una. Su arte deberá presentarse como el producto ambiguo que no despierte sospechas y ese arte deberá sobre

todo ser moderno. Y para ser moderno, hay que ser abstracto. Éste sería el *leitmotiv* de los años 40-50.

Paradójicamente atrapados en el mito de la *americanidad*, los artistas de los 40 y los primeros 50 no pueden enfrentarse con ningún tipo de drama interior que no sea posible convertir en producto eficaz y exportable como imagen corporativa. ¿Y qué es América, pues, como casa, raíces, paisaje, imagen corporativa, sueño americano, si el paisaje es inestable? En esta operación de búsqueda de esa imagen americana participa también O'Keeffe.

Está claro que desde los años 10-15, América proyecta hacia el exterior una imagen de modernidad epitomizada por Nueva York; y que la generación de Stieglitz y O'Keeffe rescata una imagen simbolista, panteística, de la naturaleza, a partir de la cual se quiere ofrecer una alternativa a esa proyección exterior, la imagen del perfil de Nueva York que todos reconoceríamos como América. Y parece obvio también que el viaje de O'Keeffe a Nuevo México refrenda ese intento, al menos desde la mirada del

que mira.

¿Quién hubiera sido O'Keeffe si no se hubiera marchado a Nuevo México? ¿Cómo fue la O'Keeffe que se construyó a partir de ese viaje? El crítico *factotum* del *modernism*, Clement Greenberg, nunca aceptó del todo a la pintora como pionera de la modernidad americana, pues detectaba aún posibles significados en sus obras, representaciones, algo para él inaceptable en la conformación del nuevo arte americano. Pero, ¿y si cada una de las posibles respuestas al «mito O'Keeffe» nos condujera a una suerte de disfraz? ¿No podría esto ayudarnos a releer toda la vida y obra de Georgia O'Keeffe de un modo diferente, extraordinariamente actual, como una artista cuyo conflicto fue cada vez y sobre todo pictórico, ni feminista, ni femenino, ni exilado, ni viajero?

Alfred, el marido de O'Keeffe

Para cualquier norteamericano, O'Keeffe no es sólo de la familia: es una de las más grandes artistas americanas y de las más reproducidas que, desde muchos puntos de vista, ha sido capaz de eclipsar al marido. Y de hecho, llevarse a casa una tarjeta o un calendario de O'Keeffe es llevarse a casa un trozo de la historia de los Estados Unidos y, más aún, un trozo de esa historia particular de la artista que, hasta para aquellos que no la conocen en detalle, resulta sugerente, heroica, novelesca. Georgia O'Keeffe es, sobre todo, una pintora americana. La pintora americana por excelencia. Para los norteamericanos Georgia no es la mujer de Stieglitz: Alfred es el marido de O'Keeffe.

No falta ningún ingrediente para que la ficción sea perfecta: la historia de amor entre la pintora americana y uno de los grandes promotores del arte americano de los años 10-20, la ruptura artística de la primera con las convenciones tratando temas, los femeninos, hasta aquel momento obviados, el

divorcio debido a un supuesto compromiso feminista de O'Keeffe –si es que fue como se narra–, su viaje y posterior retiro en Nuevo México... Hasta un escándalo alrededor de la mujer objetualizada por el propio esposo en una serie de fotografías expuestas en los primeros años 20 y que tanto dieron que hablar entonces y aún ahora.

Las versiones de esa historia son variopintas dependiendo del ángulo de aproximación, aunque la mayor parte parece interesarse en pormenores privados: cómo se enamoraron, cómo promovió Stieglitz a O'Keeffe, lo beneficiosa que fue la joven artista animando al fotógrafo maduro a retomar su arte, cómo convirtió el amante a O'Keeffe en un objeto –el objeto de su deseo–, la separación en 1929, la huida a tierras «salvajes» representación de la autenticidad americana... En algunas de las versiones O'Keeffe es la víctima, en otras es el verdugo. En las más comúnmente aceptadas ambos tienen una maravillosa historia de amor y, sobre todo, de complicidad artística: la relación, si no perfecta, al menos novelesca que toda pareja de creadores debe tener en el relato que más gusta de escuchar. ¿Qué hay de cierto en cada una de las versiones, de las ficciones?

Lo único que en realidad posibilitaría una aproximación al conocimiento «objetivo» de esa relación, que daría una posible clave de lectura «histórica» –más allá de la mera narrativa, de la ficción– sigue oculto, vedado: me refiero al grueso de la correspondencia personal entre ambos, que sólo estará a disposición de los investigadores en el año 2021.

Pero detengámonos en la serie *Georgia O'Keeffe. A Portrait*: el retrato fragmentado que Stieglitz hizo de la artista durante veinte años, entre 1917 y 1937; algunas de cuyas piezas fueron presentadas por primera vez en Nueva York en febrero de 1921. Miremos la serie y formulémosnos la pregunta sencilla que frente a la ambivalencia de la modelo es imposible obviar: ¿quién es la mujer del retrato? O, más aún,



Alfred Stieglitz: «Sin título», 1917



Alfred Stieglitz: «Sin título», 1918

¿quién retrata a quién?

La muestra *A Portrait* fue exhibida en 1978 en el Metropolitan Museum de Nueva York. La selección, obra de la artista misma que tenía entonces 90 años de edad, era, en cierto modo, un homenaje al que fuera su mentor y marido, si bien la protagonista, aquella tarde también, fue la pintora.

No pudo extrañar que Stieglitz, que siempre había apostado por las vanguardias, con la exposición de O'Keeffe en su galería «291» en 1917, apostara vehementemente por la obra de una mujer que tan bien conjugaba arcaicismo y vanguardia en su esencia misma de mujer. Pero en febrero de 1921 el fotógrafo exponía en las galerías Anderson 45 fotografías de O'Keeffe fechadas entre 1918 y 1920. Como buen hombre de negocios, Stieglitz daba a entender que las mejores seguían sin mostrarse al público. De hecho, en esta muestra de 1921, Stieglitz no exponía fotos de O'Keeffe, sino a O'Keeffe misma, de ahí el escándalo. «Hago fotos como si hiciera el amor», había comentado Stieglitz. Sí, aquellas fotos, exhibidas más que expuestas, eran un escándalo, no por presentar un desnudo femenino, sino por mostrar el desnudo de la que entonces era ya una estrella y

que a partir de ese momento pasaría a ser una celebridad mediática. No se hablaba de otra cosa.

Pero ¿quién era la persona de las fotos? ¿Cuál de todas? La primera respuesta parece sencilla: la persona de las fotos es la propia fantasía de Stieglitz, a través de la cual percibirá y describirá las pinturas de la mujer como la esencia de lo femenino. Pero la imagen que presenta Stieglitz es múltiple y, más aún, abierta, sin cerrar. Es un retrato que está compuesto por muchos retratos, una imagen que jamás permanece fija, una obra en suma que no llega a terminarse, una especie de partes, de secuencias.

El caso del hombre artista que inventa a la mujer —que proyecta sus fantasías sobre ella y sus representaciones— no es nada excepcional, al contrario. Pensemos en el caso de Dalí y su invención de Gala. Yo diría incluso que podemos encontrar algunas analogías textuales entre el pintor catalán y el fotógrafo americano. Por ejemplo, cuando en sus *Diarios secretos* Dalí comenta el modo en el cual sueña con Gala antes de conocerla —una complejísima fantasía que aglutina también a la madre, la virgen, la adolescente y la *femme fatale*— y la manera en la que la reconoce al vislumbrarla siendo Gala aún la

mujer de Paul Eluard. En esos recuerdos preconcientes, Dalí está soñando con un estereotipo: mitad madre, mitad adolescente, mitad amante apasionada. Dalí al representar a Gala se representa a sí mismo. Dalí es Gala como Gala es Dalí. Y Gala crea el personaje que Dalí retrata. Dalí pinta, presenta, lo que ella re-presenta. Ambos alimentan una relación especular, narcisista: uno ama en el otro lo que el otro ama en sí mismo.

¿Y si el caso de Stieglitz y O'Keeffe fuera parecido? Naturalmente, puede pensarse que hay una diferencia básica entre Gala Dalí y Georgia O'Keeffe. La segunda es una artista y la primera no. Pues yo no estaría tan segura de esto. Siempre he sostenido que Gala era una artista sin obra o, mejor dicho, una artista cuya obra era el propio Dalí, su construcción de Dalí, al cual encuentra

siendo aún ella la mujer de Eluard y él apenas nadie. Apuesta por Dalí, deja al marido y se dedica a la construcción del que será el mito del artista ampurdanés. Gala crea el personaje que Dalí retrata.

¿Quién es la persona de las fotos, entonces? La mujer de las fotos es todas —O'Keeffe participa del proceso— y es ninguna. Ella está presente en las fotos y está ausente, es el objeto y el sujeto de las fotos. Pero, ¿y Stieglitz? Del mismo modo se podría decir que el fotógrafo tiene como la modelo un doble papel: es el sujeto que hace la foto y es el objeto que se busca como imagen en la que le ofrece O'Keeffe, siempre fotografiándose a sí mismo. Ambos son, pues, autores y modelos de estas fotos que, como la historia de Sherezade, les dejan y nos dejan siempre deseantes. □

La Comisaria europea de Cultura en la Fundación Juan March

La Comisaria europea de Educación y Cultura, **Viviane Reding**, visitó el pasado 8 de abril las diferentes dependencias de la Fundación Juan March, acompañada de su director gerente, **José Luis Yuste**, y otros directivos. A lo largo de tres horas recorrió el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, contempló la exposición de pintura de la norteamericana Georgia O'Keeffe, que en esas fechas se exhibía en sus salas, y departió con los científicos que a lo largo de tres días venían celebrando un *workshop* sobre «Desarrollo de extremidades» en el Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología. Además de la Biblioteca y de los salones de actos y conciertos, la Comisaria europea mostró interés por conocer las publicaciones, líneas de trabajo y trayectoria de la Fundación Juan March.



La Comisaria Europea de Educación y Cultura, Viviane Reding, con José Luis Yuste, director gerente de la Fundación Juan March.

Viviane Reding viajó a Madrid para asistir al Seminario sobre Patrocinio y Mecenazgo, inaugurado esa misma mañana en el Teatro Real.

En el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca

Exposición «Manuel Rivera. Reflejos»

Desde el pasado 10 de mayo está abierta en Cuenca, en la sala de muestras temporales del Museo de Arte Abstracto Español (Fundación Juan March), la exposición «Manuel Rivera. Reflejos» que ofrece 40 obras realizadas entre 1952 y 1991 por el artista granadino Manuel Rivera (1927-1995), miembro fundador del grupo El Paso y uno de los artistas más destacados del informalismo español.

Las obras 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. Se ha incluido en la muestra un *Poema de Alberti*, escrito por el poeta gaditano en homenaje a Rivera, en noviembre de 1990.

La exposición presenta una selección de obras de los ciclos más destacados de Rivera: *Composiciones*, *Metamorfosis*, *Tiritañas* y *Oráculos*, mostrando los elementos característicos de su producción plástica: la materia (la tela metálica), la luz y el espacio que, junto al lirismo y al dramatismo contenido que define su obra, contribuyen a la evolución de su lenguaje artístico. «De su infancia en Granada –se señala en la presentación del catálogo– le viene a Rivera la obsesión por su propio reflejo en los espejos isabelinos del salón



de la casa paterna en el Albaicín. Los juegos lumínicos de los estanques de la Alhambra o las fuentes del Generalife despiertan en él la nostalgia del agua como espejo, evocadora de transparencias, matices, iridiscencias, reflejos de luz, pero también contrastes de sombras espectrales y misteriosas. A lo largo de toda su trayectoria, y especialmente en los *Espejos*, que son fruto de la plena culminación de su producción artística, Rivera recupera y revive los ecos arábigo-andaluces y la memoria de su ciudad natal.»

A continuación reproducimos el estudio que para el catálogo de la exposición ha escrito Jaime Brihuega, profesor titular de Historia del Arte de la Universidad Complutense.

«Metamorfosis», 1959

Jaime Brihuega

Manuel Rivera en su galería de espejos

Existen ciertas formas de vulnerar la fatalidad, al menos de simularla. Diría, incluso, que la substancia más indeleble de la poesía consiste precisamente en aquello que la convierte en instrumento para modificar el destino. Las apariencias del destino, ya que en nuestro caso éste siempre consiste en un punto final. Por eso mismo, la poesía suele retorcer la línea del horizonte con formas y palabras, haciéndola adoptar la doble curva del signo de infinito. Irónica pero digna paráfrasis de la frustración de todo lo que depositamos allá donde no alcanza la vista, el pensamiento o la imaginación convincente. Aun cuando la literatura y el arte juegan a fingir su propia extinción o se disfrazan de puras palpitaciones del azar, su naturaleza proteica los convierte en las únicas herramientas decorosas para suplantarlo inexorable.

Esta vulneración virtual de la fatalidad adopta naturalezas muy diversas. Por ejemplo, puede transubstanciarse en posesión comprimida del mundo, como ocurre con ese pequeño y mágico punto luminoso sobre el que converge el argumento en *El Aleph* de Borges. Cifrarse en el espejo convexo o la esférica panza de la minúscula botella de aceite que anudan el espacio como cósmicos ombligos en las tablas de *San Juan Bautista* y *Santa Bárbara*, que cuelgan en el Museo del Prado y que tal vez pintara el enigmático Maestro de Flémalle. Condensarse en ese círculo de crípticos signos que contempla ensimismado un sabio cabalista en el grabado de Rembrandt conocido como *Doctor Fausto*...

Pero esa transgresión de lo predestinado también se expresa a través de una experiencia iniciática del lado oculto de las cosas, de ese «otro lado» con el que comunicaba el espejo de Alicia en el

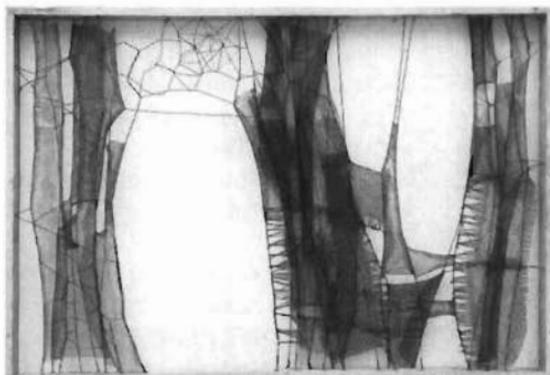
cuento de Carroll. En eso mismo consistía el tránsito de la *falsa puerta*, que en la arquitectura funeraria egipcia permitía a los vivos soñar que las almas de los muertos recuperaban definitivamente el curso fluvial de la existencia. Eso era la residencia en la membrana acuática que mantiene situada entre ambos mundos a la *Ofelia* de Millais. Es lo que señala esa oscura puerta que da acceso a la nada, a una lúcida conciencia de la nada, en el monumento sepulcral que Canova labró para la Archiduquesa María Cristina. Incluso las cuchilladas y agujeros que atraviesan en ambas direcciones las superficies de Lucio Fontana no son sino eso mismo: algo que nos exhorta a deslizarnos continuamente entre la realidad y el deseo, entre lo posible y lo maravilloso, entre la certidumbre y la pulsión, entre el ser y el no ser.

Pero quizá la cualidad más taumatúrgica de la poesía y, en concreto, del arte estribe en su capacidad de duplicar la imagen del mundo; la experiencia del mundo. Se materializa así una ambigüedad fecunda pero también terrible, como la que Jean Baudrillard llegó a exhibir en las páginas de *Las estrategias fatales*, bajo la forma de una incertidumbre vital obscena y deleitable:

Lo real no se borra en favor de lo imaginario, se borra en favor de lo más real que real: lo hiperreal. Más verdadero que lo verdadero: como la simulación.

Cámaras oscuras, espejos, superficies de agua, ventanas, reflejos, transparencias, sublimes sombras palpitantes... Como en la caverna de Platón, como en el techo de la habitación en la que estaba confinado Gregorio Samsa en *La metamorfosis* de Kafka, como en el desasossegante cuartucho del hombre soli-

tario que atisba la pasión ajena en *La sombra del cochero* de Peter Weiss... Como en los reflejos que proyectan sobre muros y techos las albercas y fuentes de la perpetua Alhambra, de la



«Composición sobre elementos ascendentes», 1958

rememorada Madinat al-Zahra... Como en la crepitación de las llamas y en la versátil transparencia de las ascuas... Como en el *hada*, el *yakiba*, el *utsuri*, sinuosas evoluciones lineales y nieblas del brillo que evidencian la inspiración del forjador en el acero de las espadas japonesas.

Ojos de cerradura desde los que aventurarse hacia una mutación alquímica del mundo o desde los que ese mundo puede mirar hacia el interior de lo que va mutando en cada uno de nosotros... como en ese terrible cuadro con que Wilde centra el relato en *El retrato de Dorian Gray*, o como en la sobrecolegadora alegoría de Poe que hizo René Magritte en *La vie secrète IV*. Bolas de cristal, linternas mágicas, cajas chinas, tabernáculos, relicarios para el conocimiento y emoción...

Se dice que en la primitiva instalación de los tres cuadros de Paolo Uccello que representan la *Batalla de San Romano*, la contemplación no era directa, sino a través de una superficie azogada que multiplicaba la potencia ilusionista de las composiciones. Eso fue lo que persiguió Velázquez en *Las Meninas*, cuando para aseverar la dignidad de la pintura ensalzó exponencialmente a los monarcas reflejando su realidad palmaria en un espejo que, a su vez, sólo existía en el interior del otro espejo que, por sí mismo, constituye la superficie del lienzo. De esta forma, los personajes del cuadro miraban a unos reyes de carne y hueso desde el «otro lado» del lienzo, mientras los reyes se mira-

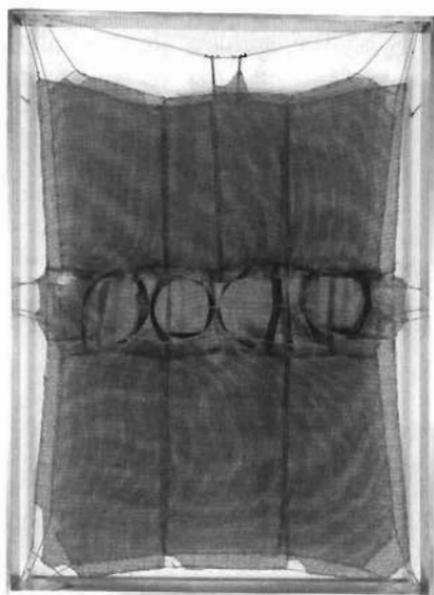
ban a sí mismos en un espejo situado dos niveles por debajo de lo real.

Tal circunloquio obedece a que estas líneas se sitúan en el umbral de una exposición antológica de Manuel

Rivera, cuyas obras encarnan vulneraciones de lo fatal y lo inexorable asociadas a la poética del reflejo, la transparencia, el mundo proteicamente comprimido y la ventana hacia el otro lado de las cosas. Representan la entrada de un laberinto al que hemos de aventurarnos guiados casi siempre por un hilo de alambre: el que se teje, desteje, retuerce y desgarrar en sus telas metálicas.

Así pues, Ariadna, Teseo, Ulises, Penélope, Aracne, Minerva, el Minotauro, Faetón, Dédalo... todos los que giran en torno al mito del laberinto, van a cobrar presencia. Recorramos con ellos las obras de Rivera como si atravesáramos la *Galería de Espejos* que el gran Hardouin-Mansart construyera en Versalles. A un lado, se suceden las ventanas que miran hacia el paisaje de lo tangible, hacia el mundo que nos circunda. En este caso, la mágica ciudad de Cuenca. Al otro, se alinean las obras del artista, como espejos destilados sobre el discurso del tiempo y dispuestos a transformar lo real en esa ascesis hacia lo maravilloso que puede y debe encarnar la poesía.

La dos obras que abren cronológicamente este recorrido por la galería de espejos de Manuel Rivera, *Albaicín 2* (1952-53) y *Sin título, composición* (1956), señalan el momento en que el artista desemboca en la abstracción. Ha pasado un largo período formativo durante el que ha recorrido algunas de las formas de expresión figurativa desarrolladas en la pintura española de los años cuarenta. Después de participar en el



«Metamorfosis», 1959

Curso Internacional de Arte Abstracto de Santander (1953) y de haber realizado su primer viaje a la capital francesa (1956), Rivera decidió integrarse en el frente de la renovación formal, participando en la esforzada recuperación del pulso de una modernización artística interrumpida por el desenlace de la Guerra Civil. Su abstracción, que ha empezado mostrándose atenta al poder constructivo de la geometría, comienza a sentirse atraída por la sugestión de las desestructuras, en las que colores y texturas pueden llegar a capitalizar la médula del discurso visual, permitiendo inmediatez expresiva asociada a lo emocional.

Después de realizar obras como éstas, Rivera intentaría depurar sus medios de expresión pictóricos hasta acercarlos al límite, recalando en el exiguo lenguaje de la bicromía en blanco-negro. Según cuentan quienes entonces estuvieron junto a él, llegó a romper físicamente el lienzo, buscando que aquellos mensajes abstractos en blanco y negro se iluminaran desde la profundidad de un espacio tangible. Fue entonces cuando Rivera, según él mismo cuenta, volvió los ojos hacia aquella tela metá-

lica que guardaba enrollada en su estudio, un objeto inquietante que le acompañaba desde hacía unos días y que acabó siendo como Argos, la nave en que Jasón se embarcó para, por fin, encontrar el áureo Velloccino: *Compré un rollo de tela metálica, lo llevé al estudio, lo contemplé durante días y casi a ciegas comencé a trabajar sobre él. En ese momento comenzó mi aventura.*

Hasta qué punto podía llegar la capacidad expresiva del tejido metálico lo demuestran esos dos pequeños esbozos sin título, en los que arrugas, desgarros y heridas lineales de la tijera acaparan la potencia expresiva de gestos que emergen desde lo más hondo del artista; desde su propio «otro lado».

El grupo El Paso fue fundado en Madrid, en febrero de 1957, y a lo largo de ese mismo año reunió a los que habrían de ser figuras claves para el arte español de la segunda mitad del siglo XX: Manuel Millares, Antonio Saura, Rafael Canogar, Luis Feito, Antonio Suárez, Juana Francés, Pablo Serrano, Manuel Conde, José Ayllón, A. Fernández Alba, M. Marín y Manuel Rivera. Sin duda el año de 1957 fue absolutamente crucial dentro del proceso de configuración de las vanguardias españolas de la segunda mitad del siglo XX. Ya desde diciembre del año anterior venía actuando en Valencia el Grupo Parpalló (Aguilera Cerni, Aguirre, Gabino, Manuel Gil, Genovés y muchos otros). En febrero había tenido lugar en Barcelona la importantísima exposición «Otro Arte» (con la participación de Feito, Canogar, Tharrats, Millares, Saura y Tàpies, entre los españoles, y de Karel Appel, Pollock, Fautrier, Mathieu, Rieopelle, Burri, Wols, De Kooning, Tobey, entre los extranjeros). También fue significativa la presencia española que González Robles seleccionó ese año para las bienales de São Paulo (Millares, Feito, Tàpies, Cuixart, Oteiza... y Manuel Rivera) y Alejandría (Hernández Pijuán, Jardiel, Canogar, Saura, Tharrats, Eudaldo Serra... y nuevamente Manuel Rivera). Fue también el año de constitución del Equipo 57, que nació

en París, en mayo, por iniciativa de Ángel y José Duarte, Juan Serrano y Agustín Ibarrola. Estos artistas se trasladarían a Córdoba en noviembre, uniéndose a continuación Basterrechea, Aguilera Amate, Luis Aguilera y Jorge Oteiza, entre otros. Su actividad plástica y teórica significó la primera experiencia coherente en una dirección de abstracción geométrica y normativa.

En la obra de los artistas de El Paso, dialécticamente complementaria del lirismo abstracto desarrollado por el informalismo catalán, se aleaban elementos de procedencias diversas que incluso podían inducir a lecturas contradictorias y hasta paradójicas. Por un lado, se hacía evidente la capacidad del arte español para entroncar o establecer sintonías con diversas opciones plásticas vigentes en el panorama artístico europeo y norteamericano (por ejemplo, las encarnadas por Pollock, Kline, Rothko, De Kooning, Hartung, Wols, Michaux, Burri, Mathieu y tantos otros). Por otro, con el lenguaje visual de El Paso se revivía, en clave estrictamente contemporánea, el mito eficiente de una plástica entroncada en raíces culturales propias. Se trataba sobre todo de la reencarnación de la famosa «veta brava» del arte español; una especie de condición dramática, incluso trágica, acuñada como si de una quintaesencia antropológica se tratara. Era algo que había arraigado en la autoconciencia mitómana de la cultura española en plena crisis de 1898. Luego, asumiendo como herencia una lectura expresionista de El Greco, Valdés Leal y Goya, había cristalizado definitivamente durante el primer tercio del siglo XX, sobre todo a través de la obra de Zuloaga, Romero de Torres y Solana. Alrededor de esta cuestión de la condición dramática del arte español se entrecruzaban obstinadamente

realidad y mistificación, poética y hermenéutica. Por otra parte, sobre el asunto incidían también, además de los estéticos, aspectos ideológicos e incluso políticos de signos contrarios y siempre polémicos. Es algo acerca de lo que se han volcado verdaderos ríos de tinta, tanto en su momento como en las sucesivas visiones retrospectivas.

En cualquier caso y fuera como fuese, lo cierto es que las propuestas de cada uno de los artistas de El Paso abrían un verdadero abanico de referentes poético-visuales capaces de ramificar y entretrejerse a través del vasto universo del informalismo español e internacional. Puede afirmarse, sin temor a errar, que después de la existencia de este grupo, el arte español vería modificado sensiblemente su rumbo.

Rivera se integró en El Paso desde el momento mismo de su constitución. Por ello, y aunque el artista ya había mostrado su obra en alguna importante colectiva (e incluso realizado una exposición individual), es precisamente 1957 el año que señala su irrupción irreversible en el panorama nacional e internacional del arte español de vanguardia. Se agrupan en esta exposición seis obras de las realizadas entre 1957 y 1962, que entroncan histórica y poéticamente con la estética de El Paso: *Composición*, *Composición sobre elementos ascendentes*, dos *Metamorfosis*, *Metamorfosis, mutación* y *Metamorfosis (cosa)* (fechadas sucesivamente en 1957, 1958, 1959, 1960, 1961 y 1962). Son piezas construidas a partir de una dramática austeridad de medios expresivos: tan sólo telas metálicas sobre bastidores de hierro o aluminio. Las tensiones, huecos, desgarros, torsiones, atirantamientos y costurones que entrañan la condición material de estas obras tejen en el aire un intenso poema sobre la condición humana. Condi-

Pintor de espejos azules
sonando siempre en Granada
en los jardines tranquilos
sobre el agua.
Va el agua diciendo un nombre
Manuel Rivera se llama.

Rafael Alberti

Noviembre - 1990

ción entendida como fractura recurrente del oficio de existir, pero también como actitud que se resiste ante el aniquilamiento y renace bajo una insaciable sed de metamorfosis. Posiblemente sea en este grupo de obras, realizadas en la bisagra de ambas décadas, donde cobra su forma más evidente y desnuda esa noción de heroica «vulneración de la fatalidad» con que iniciábamos estas páginas.

Como en un acto de fidelidad a su propio título, *Espejo de doble amanecer* (1964) es la pieza de esta *galerie de glaces* que señala un nuevo punto de inflexión en la trayectoria del artista. Las anteriores telas metálicas se desplegaban casi siempre sobre el aire, asumiendo con solemnidad dolorosa y enérgica su condición de ventanas sobre los estertores de la nada. Ahora, sobre las cenizas sonoras del vacío y desde la indefinición del fondo (que sin embargo ya es tangible) empieza a levantarse un acuático ritmo de reflejos que emergen de una nueva realidad conquistada. Simultáneamente, la oxidación del hierro, como una invasión de líquenes primigenios brotando sobre el mallazo metálico, comienza a recuperar el apetito por esa musicalidad cromática que tanto obsesionara a buena parte de las vanguardias históricas.

Así, mediando la década de los sesenta, el mundo previamente desbaratado y reducido a desgarrados escombros empieza a recomponerse en líquidas superficies de cambiantes reflejos, donde la tonalización pictórica comienza a hibridarse gozosamente con el tejido metálico. Como las tensas membranas de los uterinos habitáculos que pintara El Bosco en *El jardín de las delicias*, estas superficies de tránsito se disponen a albergar el retablo de nuestros sueños, de nuestros deseos, de un nuevo amanecer de las cosas. Formas redondeadas, ángulos, jirones de un repertorio biomórfico o mineral se muestran a través de una demiúrgica resurrección que va sedimentando los rasgos fundacionales del paraíso reencontrado. Lo percibimos claramente en *Espejo* (1965), *Espejo*

pequeño (1965) y *Pequeño espejo oscuro* (1966). La llamada de Kandinsky a la musicalidad de las formas cobra así vida palpitante, reencarnando a quien fuera su inmediato ancestro, el último Monet, que también condensó la totalidad de lo existente y lo posible sobre el tembloroso y metamórfico espejo del estanque de Giverny.

Pero no sólo reaparecen los materiales primigenios que conforman la arquitectura natural del mundo. En sus máquinas de reflejar, Rivera también integrará una vivencia acumulada de la historia, sus protagonistas o los innumerables objetos que ésta ha ido sedimentando en nuestra memoria. Es lo que ocurre en *Espejo velazqueño roto* (1966), *Sin título* (s.f.) y *Homenaje a Piero della Francesca* (1972).

Entre finales de los años sesenta y principios de los setenta, Rivera asumió también los valores constructivos y preocupaciones estéticas de la abstracción geométrica, trasladándolos al interior de sus espejos. *Contrapunto* (1966), *Espejo caja del tiempo n° 2* (1968) y *Tiritaña VI* (1973) evidencian esta dimensión poética, sensiblemente escorada hacia las regiones más desnudas de lo explícitamente conceptual.

Así pues, los años setenta comienzan para Rivera con una vocación tan profunda como extensa, que le permite aventurarse a través de derroteros poéticos muy diversos. Y ello, tanto si se trata de recuperar la sobriedad dramática de tiempos de El Paso, que es lo que ocurre en *Tiritaña XIX* (1975), como si se aborda la búsqueda frontal de concordancias sinestésicas de *Espejo para un son de campanas II* (1974).

Las tres piezas de la serie *Espejo para una novia* (1976) concentran la faceta más ardientemente sensual de esta galería de espejos. Su erotismo sin restricciones despliega tras la membrana del espejo, ahora verdadera membrana himenal, una virginal blancura que vela vaporosamente el palpitante espectáculo de los sexos. También dispone una dinámica de tensores que desplazan nuestra proyección emocional hacia un

paisaje que amalgama cuerdas de instrumentos musicales, tendones, lencería, y una tirantez orgásmica sobre la red del lecho, sólo contrapesada por la intuición del crujido, simultáneamente doloroso y placentero, de la desfloración.

Exvoto nº 2, de 1979, incorpora el *assemblage* sobre una superficie de irisados y mutantes reflejos que, por estas fechas, ya ha adquirido el carácter de verdadero estilema de identidad en la obra del artista. La torneada silueta metálica de un freno de caballo añade una carga simbólica que disemina su significado a través de metáforas de poder y dolor, de energía y tortura, de deseo y mortificación.

El advenimiento de los años ochenta nunca llegaría a deslizar a Rivera hacia la complacida y conscientemente errática condición postmoderna, que poco a poco se iría haciendo dominante en la cultura española bajo el inducido y paradójico espejismo de una nueva circunstancia de modernización. Encadenado a la trayectoria de su propia identidad, el artista acomete la serie que lleva por título común *Espejo roto*, tan versátil y cargada de acentos cinematográficos. O la que denomina *Oráculo*, donde busca la sintonía con lo misterioso y lo imprevisto, intentando esta vez transformar el destino en una caja de sorpresas que se reparten entre el anhelo de una condición exultante y el mal presagio.

Aleph II (1987) y *Reloj de luz I* (1989) insisten en diversas adjetivaciones de esta misma veta poética, cuyo campo de sugestión poética no dejó de ampliarse desde los años sesenta. Siempre la magia del espejo, la mutación de la cambiante superficie líquida que se apropia del tiempo transformándolo en substancia plástica, el reflejo en la cámara oscura que asocia el movimiento a todos y cada uno de nuestros íntimos deseos, obsesiones y esperanzas frustradas.

En *Pequeño espejo* (1980) y *Relicario* (1981), a los rasgos enumerados se añade una clave de exotismo que evi-

dencia el apetito de Rivera hacia el sugestivo universo del arte oriental. Una sensibilidad frente a la que la nuestra experimenta sentimientos contradictorios: atracción frente a la opacidad misteriosa y convicción del reencuentro de una lengua extraviada y familiar. *Homenaje a Juan Gris* (1980) reafirma la capacidad evocadora que en esta misma exposición demuestran el homenaje velazqueño y el dedicado a Piero della Francesca.

Finalmente, *Cuenca 1987* es la obra que mejor se enmarca en esa alegoría de la galería de espejos de Versalles con que hemos acometido la presente exposición. Cuenca es el mundo real y tangible que rodea el habitáculo que cobija la muestra de la que esta pieza forma parte. Cuenca es, por sí misma, un espejo mágico y mutante, donde lo gravitatorio se vuelve etéreo, lo geológico fantasía inverosímil, y el aparente azar de las formas populares experiencia estética de sofisticada vanguardia. Ver la ciudad «de carne y hueso» (y las ciudades tienen esqueleto y músculos) es, en cierto modo, ese «pasar al otro lado» que siempre nos propone el artista. Por ello mismo, paradójicamente, atravesar la superficie del explosivo espejo de la *Cuenca* de Rivera, es volver a «este lado» mediante una simetría reversible que cobra la dimensión de un movimiento infinito. Con ello alcanza su colofón definitivo el mito velazqueño del viaje ilusionístico, también el que Baudrillard expresaba en el fragmento que hemos citado, y los de Platón, Poe, Carroll, Wilde, Kafka, Borges, Weiss, Flémalle, Bosco, Ucello, Rembrandt, Canova, Millais, Magritte, Fontana... y así sucesivamente.

Cargada de presente eficaz que por renovable es potencial futuro. Preñada de retrospectivos homenajes a una ciudad que ha servido de cuna a una parte substancial del arte español de la segunda mitad del siglo XX, la obra *Cuenca, 1987* representa el paradigma de esos REFLEJOS que tan bien definen a Manuel Rivera y expresan la clave argumental de la presente muestra. □

Nuevo ciclo en junio

«Sonatas románticas para violín y piano»

El último ciclo del curso académico 2001-2002, programado por la Fundación Juan March durante los miércoles 5, 12 y 19 del mes de junio, lleva por título «Sonatas románticas para violín y piano», y sus intérpretes son Víctor Martín (violín) y Agustín Serrano (piano).

El programa, que se transmite en directo por Radio Clásica de Radio Nacional de España, es el siguiente:

— *Miércoles 5 de junio*

Sonata en Fa menor, Op. 4 y Sonata nº 2 en La mayor, Op. 100, de Felix Mendelssohn-Bartholdy; y Sonata nº 2 en Re menor, Op. 121, de Robert Schumann

— *Miércoles 12 de junio*

Sonata nº 1 en Sol mayor, Op. 78, de Johannes Brahms; Sonata F.A.E., de Dietrich, Brahms y Schumann; y Sonata en Fa mayor, de Felix Mendelssohn-Bartholdy

— *Miércoles 19 de junio*

Sonata nº 1 en La menor, Op. 105, de Robert Schumann; Sonata en Fa mayor, de Felix Mendelssohn-Bartholdy; y Sonata nº 3 en Re menor, Op. 108, de Johannes Brahms

Los intérpretes

Víctor Martín (Elne, Francia) estudió en el Conservatorio Superior de Música de Madrid, donde obtuvo el Primer Premio de Violín y Premio Extraordinario «Sarasate». Ha compaginado siempre su carrera artística con la enseñanza y música de cámara y ha sido primer violín del Quinteto Boccherini de Roma, profesor de la Universidad de Toronto, director de la Chamber Players of Toronto y fundador de la Sociedad New Music. Ha sido también primer concertino de la Orquesta Nacional de España y concertino-director de la Orquesta de Cá-

mara Española y es catedrático de violín en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Agustín Serrano (Zaragoza) estudió en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, obteniendo los premios de Música de Cámara y Fin de Carrera. Además de sus recitales como solista, ha colaborado en numerosas ocasiones con la Orquesta Sinfónica de Zaragoza, Orquesta Municipal de Valencia, Orquesta Nacional, Orquesta Sinfónica de Radio Televisión Española, etc. Desde muy joven ha efectuado habituales incursiones en el mundo del jazz. Desde 1979 impartió clases en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. En la actualidad es pianista titular de la Orquesta Sinfónica de Radio Televisión Española. □



Finalizó el ciclo de mayo

«Música francesa para trío con piano»

Finalizó el ciclo programado por la Fundación Juan March durante el mes de mayo, bajo el título «Música francesa para trío con piano», interpretado por el Trío Arbós (Miguel Borrego, violín; José Miguel Gómez, violonchelo; y Juan Carlos Garvayo, piano).

Como se indicaba en el programa de mano, el ciclo proponía la audición de nueve tríos para piano, violín y violonchelo fechados entre 1863 y 1929 por ocho compositores franceses y uno sevillano pero muy influido por los nuevos aires que venían de París. La elección de esta forma de música de cámara, la más cultivada junto al cuarteto de cuerdas, permite una visión de conjunto sobre esos 65 años en los que los músicos franceses, tras la caída del Segundo Imperio en la guerra franco-prusiana, recrearon la música instrumental francesa en un clima de reacción nacionalista frente al auge de lo germánico.

Santiago Martín Bermúdez, autor de las notas al programa y de la introducción general, comentaba:

«En estos conciertos del Trío Arbós la tradi-

se desliza en el interior de todo intento que fue renovador): esta imagen marca el diseño de un avance imparable. Las obras maestras de Ravel y Fauré que escuchamos en el tercero de estos conciertos no se pueden explicar sin las piezas de tanteo, de búsqueda y de afirmación de compositores como Saint-Saëns y Lalo. Ravel, un "hombre nuevo" y Fauré, un anciano longevo, son los que dan lo mejor de la música de cámara francesa. Las grandes aportaciones vienen de la maduración y de la experiencia acumulada, no necesariamente de la ruptura repentina con el pasado. En el momento en que ya está en el firmamento la estrella de Stravinski, cuando el cubismo ha puesto patas arriba la noción de perspectiva, la música francesa alcanza su plenitud mediante la continuidad renovadora del legado. Pero nada de todo esto se consigue sin lucha». □



Edouard Lalo. Litografía de Boileau, según un dibujo de P. Mathey.

ción francesa del trío para violín, violonchelo y piano llega a una culminación insuperable a partir de una tradición camerística que tiene que luchar contra las vigencias de un tiempo que, como casi todos, se creyó tal vez infalible. Los fundadores de la Société Nationale de Musique pretenden terminar con la primacía acomodaticia de la ópera y tratan de conseguir una música instrumental y orquestal auténticamente francesa, pero sin negar influencias ajenas. A falta no ya de apoyos, sino de estima oficial, tienen que luchar contra el desprecio y la aparente falta de razón de sus propuestas. Y tienen que hacerlo al margen de lo oficial. Un paso adelante (el progreso de la música del presente) y un paso atrás (el conservadurismo que

«Conciertos de Mediodía»

Piano; violonchelo y piano; viola y piano; y clarinete y piano son las modalidades de los cuatro «Conciertos de Mediodía» que ha programado la Fundación Juan March para el mes de junio, los lunes a las doce horas.

LUNES, 3

RECITAL DE PIANO,
por **Silvia Mkrтчian**, con obras de J. S. Bach-F. B. Busoni, S. Rachmaninov, I. Albéniz y C. Franck.

Silvia Mkrтчian nació en Ereván (Armenia), donde inició sus estudios, que perfeccionó en Moscú y San Petersburgo. Ha actuado como solista invitada con la Orquesta de Córdoba y Real Orquesta Sinfónica de Sevilla. Es actualmente pianista del Coro de Ópera del Gran Teatro-Cajasur de Córdoba.

LUNES, 10

RECITAL DE VIOLONCHELO Y PIANO,
por **Alejandro Friedhoff**, violonchelo, y **Vincent Planès**, piano, con obras de L. van Beethoven, Z. Kodály y J. Brahms.

Alejandro Friedhoff nace en Amberes (Bélgica) en 1980 y a los siete años se traslada a Madrid, donde comienza los estudios de violonchelo. Se ha licenciado en la Escuela de Música de la Universidad de Indiana (EE UU). Vincent Planès nace en Annecy (Francia), ciudad en la que inicia

sus estudios de música además de en Ginebra (Suiza). Ha estudiado en la Escuela de Música de la Universidad de Indiana, en Bloomington.

LUNES, 17

RECITAL DE VIOLA Y PIANO,
por **Iustina Veronica Bumbu**, viola, y **Aníbal Bañados**, piano, de la Escuela Superior de Música Reina Sofía, con obras de B. Britten, G. Enesco,

H. Vieuxtemps y P. Hindemith. Iustina Veronica Bumbu nace en Iasi (Rumanía). Ha actuado como solista y en agrupaciones de cámara de España y Rumanía; en la actualidad completa su formación en la Escuela Superior de Música Reina Sofía, de Madrid. Aníbal Bañados, chileno, es profesor de música de cámara en el Conservatorio de la Comunidad de Madrid y profesor acompañante en la cátedra de viola de la Escuela de Música Reina Sofía.

LUNES, 24

RECITAL DE CLARINETE Y PIANO,
por **Joan Borrás**, clarinete, y **Alberto Rosado**, piano, con obras de J. Brahms, W. Lutoslawsky, A. Berg y F. Poulenc.

Joan Borrás nace en Valencia, en cuyo Conservatorio Superior de Música estudia, así como en el Mozarteum de Salzburgo (Austria). Es profesor de clarinete en el Conservatorio Profesional de Música de Getafe (Madrid). Alberto Rosado es catedrático de Música de Cámara del Conservatorio Superior de Música de Salamanca.

«Conciertos del Sábado» en junio

Ciclo «Variaciones para piano»

A las «Variaciones para piano» se dedican los últimos «Conciertos del Sábado» de la Fundación Juan March del curso que ahora finaliza. Los días 1, 8, 15 y 22 de junio, a las doce de la mañana, actúan, respectivamente, el **Dúo Uriarte Mrongovius (Begoña Uriarte y Karl-Hermann Mrongovius)** con un concierto de 2 pianos; y los pianistas **María Garzón, Iliana Morales y Manuel Escalante**, con sendos recitales de dicho instrumento. Los «Conciertos del Sábado» de la Fundación Juan March se celebran a las doce de la mañana y son de entrada libre. Consisten en recitales de cámara o instrumento solista que, sin el carácter monográfico riguroso que poseen los habituales ciclos de tarde de los miércoles, acogen programas muy eclécticos, aunque con un argumento común.

La Fundación Juan March ya celebró en 1991 otro ciclo sobre «Variaciones» en esta misma serie de «Conciertos del Sábado», con diversos instrumentos además del piano solo. Y anteriormente, en 1986, dentro de los ciclos de tarde de los miércoles, cuatro pianistas españoles ofrecieron otro ciclo con las Variaciones para piano de Beethoven. En el ciclo que ahora se ofrece el programa es el siguiente:

— Sábado 1 de junio

Dúo Uriarte-Mrongovius (Begoña Uriarte y Karl-Hermann Mrongovius, 2 pianos)

Obras de C. Saint-Saëns, J. Brahms, F. Liszt y W. Lutoslawski.

— Sábado 8 de junio

María Garzón

Obras de W. A. Mozart, L. v.

Beethoven, E. Elgar y R. Schumann.

— Sábado 15 de junio

Iliana Morales

Obras de F. Mendelssohn, L.v. Beethoven y J. Brahms.

— Sábado 22 de junio

Manuel Escalante

Obras de F. J. Haydn, L.v. Beethoven, A. Copland, V. Ruiz López, T. Marco y F. Liszt.

Begoña Uriarte y Karl Hermann Mrongovius imparten asiduamente cursos magistrales de interpretación pianística (Mrongovius es catedrático en la Escuela Superior de Música de Múnich) y han realizado numerosas grabaciones discográficas. **María Garzón**, madrileña, estudió en el Real Conservatorio de su ciudad natal y prosiguió su formación en el Mozarteum de Salzburgo y en las Universidades de Lübeck y Colonia. Actualmente vive en Londres. **Iliana Morales**, cubana, estudió en el Conservatorio de La Habana y en el Instituto Superior de Arte de Cuba. Ha sido profesora en la Universidad de Artes y Ciencias de Chiapas (México) y maestra en la Escuela Nacional de Música de México y ha sido premiada en diversos concursos, entre ellos en el de la Sommerakademie de Salzburgo, en 1990. **Manuel Escalante**, mexicano, estudió en su país y posteriormente en Viena y en Salzburgo. Ha actuado como solista con diversas orquestas, habiendo sido premiado en varios concursos nacionales e internacionales.

«Origen y evolución del Hombre» (I)

Participaron seis miembros del equipo investigador de Atapuerca

Del 5 al 28 de febrero pasado, se celebró en la Fundación Juan March un «Aula abierta» titulada «Origen y evolución del Hombre». Coordinada por José María Bermúdez de Castro, Profesor de Investigación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas en el Museo Nacional de Ciencias Naturales de Madrid, quien impartió dos sesiones («Los homínidos y el proceso de humanización» y «El desarrollo y las estrategias adaptativas de los homínidos»), contó también con la participación de Juan Luis Arsuaga, catedrático de Paleontología de la Facultad de Ciencias Biológicas de la Universidad Complutense de Madrid, quien dio también dos conferencias («Marcha bípeda y el problema del parto» y «La evolución del cerebro y de la mente»); Eudald Carbonell, de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Rovira i Virgili de Tarragona («La evolución técnica»); Juan Carlos Díez, profesor de Prehistoria de la Universidad de Burgos («Estrategias de subsistencia y economía de los homínidos»); Ignacio Martínez, profesor titular en el departamento de Geología de la Universidad de Alcalá de Henares («La evolución del lenguaje»); y José Miguel Carretero, profesor titular de Paleontología en el departamento de Ciencias Históricas y Geografía de la Universidad de Burgos («Evolución del tamaño y la forma del cuerpo en los homínidos»). Todos ellos forman parte del equipo de investigación multidisciplinar de las excavaciones y estudio de los Yacimientos Pleistocenos de Atapuerca, codirigido por José María Bermúdez de Castro y Juan Luis Arsuaga, y que obtuvo el Premio Príncipe de Asturias de Investigación Científica y Técnica 1997 y el Premio de Castilla y León de Ciencias Sociales y Humanidades 1998.

A continuación ofrecemos un resumen de las conferencias de José María Bermúdez de Castro. Próximamente se dará el de las restantes.

José María Bermúdez de Castro

Los homínidos y el proceso de humanización

Los seres humanos, *Homo sapiens*, tenemos una serie de rasgos que nos distinguen de los chimpancés, los primates más próximos a nosotros en grado de parentesco. Los seres humanos caminamos sobre nuestros miembros inferiores y mantenemos una postura erguida de manera constante; tenemos un cerebro muy grande en

términos absolutos y relativos al tamaño corporal (alto grado de encefalización); disponemos de una gran inteligencia, con capacidades intelectivas como la planificación, conciencia de nosotros mismos o pensamiento simbólico; tenemos una pinza de precisión entre los dedos índice y pulgar, que nos permite fabricar y manipular



José María Bermúdez de Castro es doctor en Ciencias Biológicas por la Universidad Complutense de Madrid. Fue profesor titular del departamento de Paleontología de la Facultad de Ciencias Geológicas de la Universidad Complutense de Madrid y es Profesor de Investigación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, con destino en el Museo Nacional de Ciencias Naturales de Madrid. Desde 1991 es codirector de las excavaciones e investigaciones de los Yacimientos Pleistocenos de Atapuerca, habiendo recibido, entre otros premios, el Príncipe de Asturias de Investigación Científica y Técnica (1997) y el de Ciencias Sociales y Humanidades de Castilla y León (1998).

objetos de una manera extraordinariamente precisa; nuestro desarrollo es largo y complejo, con cuatro etapas bien definidas: infancia, niñez, fase juvenil y adolescencia; nuestros niños nacen con un desarrollo neuromotriz y muy escaso (altricialidad); disponemos de un lenguaje articulado de gran sofisticación y, en fin, nuestra estructura social es muy compleja. Pero el rasgo que mejor nos define es la cultura, un nicho específico que nos ha permitido ocupar de manera permanente la mayor parte de los hábitats de nuestro planeta.

Hace más de seis millones de años, según indican las investigaciones sobre biología molecular, el linaje evolutivo en el que figuramos los seres humanos (*tribu homini*) se separó del

linaje de los gorilas y chimpancés (*tribu gorillini*). El registro fósil de los homínidos alcanza ya una antigüedad próxima a los cinco millones de años y las investigaciones de la variabilidad de los rasgos anatómicos de los fósiles han permitido a los taxónomos distinguir en esta tribu hasta cinco géneros distintos: *Ardipithecus*, *Australopithecus*, *Kenyanthropus*, *Paranthropus* y *Homo*, cada uno de ellos con una o más especies. Los tres o cuatro primeros millones de años de evolución de los homínidos ocurrieron exclusivamente en África y hace tal vez algo menos de dos millones de años se produjo la primera dispersión hacia Eurasia, protagonizada por una de las primeras especies de *Homo*.

Aunque el debate entre los especialistas sobre los criterios y métodos para el reconocimiento de especies en el registro fósil ha sido una constante en las investigaciones sobre nuestros orígenes, existe un acuerdo unánime en reconocer la extraordinaria diversidad de formas que nos han precedido en el tiempo. Algunas de esas formas, como los parántropos, tuvieron un gran éxito evolutivo durante cientos de miles de años, pero finalmente se extinguieron sin dejar descendientes. Durante la evolución de los homínidos han surgido los rasgos que definen la gran riqueza de diversidad de este grupo de primates. La sucesiva aparición de los rasgos adaptativos fundamentales de nuestra especie es lo que se ha denominado, entre otras maneras, antropogénesis o procesos de hominización y humanización. Este proceso se puede inferir a través de nuestras investigaciones en el registro fósil y las preguntas esenciales se resumen en: cuándo, cómo, por qué y en qué orden han aparecido los rasgos que hoy definen a nuestra especie.

Se tiene certeza de que la adquisición de la bipedestación o marcha bípeda precedió en el tiempo a otras adaptaciones de los homínidos. Es más, durante tres millones de años los homínidos fuimos primates africanos

bípedos, con un cierto grado de dimorfismo sexual, que no perdimos ciertas capacidades para trepar con facilidad y que basamos nuestra alimentación en una dieta fundamentalmente con productos vegetales. Hace entre 2,5 y 2,0 millones de años tenemos constancia de la aparición de las primeras industrias líticas (Olduvayense o Modo 1), del inicio del consumo de carne y grasa de animales (probablemente mediante carroñeo), de la pinza de precisión, que capacitó a los homínidos para fabricar y manipular instrumentos líticos y de un cierto aumento de la capacidad craneal. Este conjunto de rasgos se combinó y retroalimentó para producir la radicación adaptativa del género *Homo*. En efecto, hace en torno a dos millones de años se produjo una diversificación de formas: *Homo habilis*, *Homo rudolfensis* y *Homo ergaster*, que exploraron nuevos nichos en el ecosistema y se convirtieron en los protagonistas del inicio de la última y definitiva fase del proceso de humanización.

La especie *Homo ergaster* tuvo un gran éxito evolutivo. Estos homínidos llevaron a cabo la primera dispersión lejos del continente africano y fueron capaces de dar el primer gran salto tecnológico con la producción del Achelense o Modo 2. En *Homo ergaster*, además, comenzó un proceso biológico de gran trascendencia para el proceso de humanización en el último millón y medio de años de evolución de los homínidos. La prolongación y complejidad del desarrollo ontogenético fue responsable de la progresión de rasgos tales como el incremento de la capacidad craneal y del éxito reproductor de las especies de *Homo*.

El desarrollo y las estrategias adaptativas de los homínidos

El desarrollo ontogenético de *Homo sapiens* es único entre los prima-

tes actuales por su duración (18 años) y complejidad. Nuestra infancia es relativamente corta (2,5 años) con respecto a la de chimpancés y gorilas (5 años) y se caracteriza, entre otros rasgos, por la lactancia, dentición decídua, desarrollo neuromotriz poco avanzado y en progreso y por un crecimiento encefálico muy rápido. La niñez es una fase nueva de nuestra evolución (novedad adaptativa) que se extiende hasta los siete años y en la que se mantienen algunos rasgos de la infancia. La niñez comienza con el proceso de destete, aunque el sistema digestivo de los niños permanece inmaduro hasta el final de este período. Durante la niñez el crecimiento corporal es muy lento, mientras que la tasa de crecimiento encefálico permanece alta, alcanzándose casi el cien por cien del volumen final del encéfalo hacia los siete u ocho años.

Nuestra fase juvenil es muy corta, pero en ella se producen cambios importantes. La dentición decídua deja paso a la dentición permanente o definitiva y se produce la maduración del sistema digestivo y la inmunidad del organismo. Hacia los diez años en las chicas y los doce años en los chicos comienza la adolescencia, en la que sucede la madurez sexual y el denominado estirón puberal. El importante cambio fisiológico que se produce en este período es responsable de la transición física y psicológica de los jóvenes hacia el estado adulto.

Las investigaciones de los últimos veinte años han permitido averiguar que nuestros ancestros del Plioceno, como los australopitecos y los parántropos y posiblemente también los primeros *Homo* (*H. Habilis*) tuvieron períodos de maduración similares a los de los simios antropomorfos (gorilas y chimpancés); es decir, aquellos homínidos africanos carecían de niñez y adolescencia y la infancia tendría una duración de aproximadamente cinco años.

El estudio del patrón de desarrollo dental de los homínidos ha sido el

método empleado en estas investigaciones, no sólo porque este patrón presenta un fuerte componente hereditario y es muy resistente a las perturbaciones del medio, sino porque guarda una estrecha correlación con otras variables del modelo de historia biológica (*life history pattern*) y está bien integrado en el plan de crecimiento y desarrollo somático de las especies. El patrón de desarrollo dental se puede definir por los tiempos de duración del crecimiento y desarrollo de cada una de las coronas y raíces de los dientes que componen el aparato dental, por las tasas de crecimiento de los tejidos dentales (esmalte y dentina) y por el «timing» de cada uno de los eventos del desarrollo de los dientes: tiempos de inicio y final de la formación de cada corona y raíz.

Los tiempos relativos de cada diente con respecto a los demás dientes ha sido un método muy utilizado, pues permite establecer una clara diferencia entre los simios antropomorfos y *H. sapiens*. Cada individuo fósil con información sobre su «timing» de desarrollo dental puede ser comparado con los modelos «simio» y «sapiens» y establecer así su mayor o menor proximidad a uno de los dos modelos. El rasgo más distintivo entre los dos modelos es la diferencia entre la trayectoria de crecimiento y desarrollo de los dientes anteriores (incisivos y caninos) con respecto a los posteriores (premolares y molares). En *H. sapiens* los molares retrasan de manera conspicua su desarrollo con respecto a incisivos y caninos, mientras que en simios antropomorfos ese retraso no se produce. Las investigaciones del registro fósil nos indican que el modelo «sapiens» está presente en los homínidos desde hace al menos 800.000 años, en especies como *H. antecesor*, *H. heidelbergensis* y *H. neanderthalensis*, pero no así en *H. ergaster* y *H. erectus*.

El estudio del denominado «reloj biológico» de los dientes ha permitido averiguar los tiempos precisos de for-

mación de la corona de los dientes de los homínidos plio-pleistocenos. El conteo de las estrías transversales circadianas (producidas por la secreción diaria de esmalte por los ameloblastos) y las estrías de Retzius (producidas por una perturbación aproximadamente semanal en la formación del esmalte) permite estimar tiempos de formación y está posibilitando el conocimiento del patrón de desarrollo dental de especies extinguidas.

Por otra parte, se ha demostrado una elevada correlación entre ciertos eventos del desarrollo dental, como la erupción de los dientes y el peso y volumen del encéfalo. Este último es nuestro órgano rector por excelencia y el verdadero «marcapasos» del desarrollo. En consecuencia, los datos sobre desarrollo dental y del cerebro obtenidos en el registro fósil representan la mejor aproximación al conocimiento del desarrollo de los homínidos.

En la actualidad se considera que la prolongación y progresiva complejidad del desarrollo de los homínidos pudo comenzar hace en torno a los dos millones de años, con la aparición del género *Homo*, si bien los métodos y técnica actuales sólo han permitido detectar una cierta aproximación al modelo «sapiens» en la especie *H. ergaster*. La niñez pudo comenzar y consolidarse como novedad adaptativa en esta especie. El incremento de la capacidad encefálica de los primitivos *H. ergaster* durante la infancia probablemente implicó un aumento del período de la infancia. No obstante, este incremento es peligroso por cuanto implica la prolongación del intervalo entre nacimientos y una tendencia hacia una estrategia «K» extrema. La niñez supone un método eficaz para acortar la duración de la infancia y, por tanto, de la lactancia. Durante la niñez puede continuar el rápido crecimiento del cerebro y una fase larga de aprendizaje, que han constituido una estrategia de primer orden en el género *Homo*. □

Revista de libros de la Fundación

«SABER/Leer»: número 156

Artículos de Guillermo Carnero, José-Carlos Mainer, Estrella de Diego, Alberto Galindo, Elías Díaz y Vicente Verdú

En el número 156, correspondiente a los meses de junio-julio, de «SABER/Leer», revista crítica de libros de la Fundación Juan March, colaboran los catedráticos de Literatura **Guillermo Carnero** y **José-Carlos Mainer**; la profesora de Arte **Estrella de Diego**; el catedrático de Física **Alberto Galindo**; el catedrático de Filosofía del Derecho **Elías Díaz**; y el escritor y periodista **Vicente Verdú**.

Guillermo Carnero expone y discute la propuesta de García Valdecasas, que, partiendo de los muchos enigmas que plantea la autoría de *La Celestina*, ofrece restaurar el supuesto texto primitivo, obra de un anónimo autor posiblemente aragonés.

La publicación facsimilar de los álbumes de dibujos de Pérez Galdós le permite a **José-Carlos Mainer** acercarse a otros perfiles del narrador canario, como su vocación plástica, su interés por la fotografía o por las escenografías operísticas.

Estrella de Diego se interesa por un ensayo de James Elkins que lleva el tema de las emociones al campo del arte, preguntándose por qué el cine, la literatura o la música permiten que afloren las lágrimas, cosa que no es normal con la pintura.

El libro del astrofísico Mario Livio, que comenta **Alberto Galindo**, propone una noción de lo bello en el terreno de las ciencias, basado en una teoría que englobe simetría y simplicidad y obediencia a un principio copernicano.

En opinión de **Elías Díaz**, las memorias de Raúl Morodo, cuyo primer volumen comenta, son no sólo unas memorias personales, sino las de la generación



que preparó la transición política.

Vicente Verdú se ocupa del concepto de «ciberdemocracia», tal como la describe el autor del ensayo comentado, Pierre Lévy, quien señala que esa democracia global para sobrevivir debe tender a una nueva inteligencia colectiva que conduzca a un mundo más humano.

Ouka Lele y **Alfonso Ruano** ilustran el número con trabajos encargados especialmente. □

Suscripción

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

Reuniones Internacionales sobre Biología

«Desarrollo de la hoja»

Entre el 11 y el 13 de febrero se celebró en el Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, el *workshop* titulado *Leaf Development*, organizado por los doctores Sarah Hake (EE UU) y José Luis Micol (España). Hubo 19 ponentes invitados y 29 participantes. Los ponentes fueron los siguientes:

– Alemania: **Thomas Altmann**, Universidad de Potsdam, Golm; y **Martín Hülskamp**, Universidad de Colonia.

– Canadá: **Thomas Berleth** y **Nancy G. Dengler**, Universidad de Toronto.

– Estados Unidos: **John L. Bowman** y **Neelima Sinha**, Universidad de California, Davis; **Sarah Hake** y **Yuki-ko Mizukami**, Universidad de California, Berkeley; **Timothy Nelson**, Universidad de Yale, New Haven; **R. Scott Poethig**, Universidad de Pennsylvania, Filadelfia; **Michael J. Scanlon**, Uni-

versidad de Georgia, Athens; y **Laurie G. Smith**, Universidad California, San Diego.

– Gran Bretaña: **Andrew Hudson**, Universidad de Edimburgo; **Jane A. Langdale** y **Miltos Tsiantis**, Universidad de Oxford; y **Cathie Martín**, John Innes Centre, Norwich.

– España: **José Luis Micol**, Universidad Miguel Hernández, Elche (Alicante).

– Japón: **Hirokazu Tsukaya**, Universidad de Okazaki.

– Bélgica: **Mieke Van Lijsebettens**, Universidad de Gante.

Podríamos decir, adoptando un punto de vista simplista, que las plantas son máquinas de captar la energía solar. Indudablemente, este proceso fotosintético es fundamental, tanto para la Agricultura como para la Biosfera, y tiene lugar en un órgano especializado de la planta: la hoja. La Botánica clásica tuvo que limitarse a estudiar la variada morfología de las hojas. Posteriormente, hacia los años cuarenta y cincuenta, los fisiólogos vegetales sentaron las bases anatómicas del desarrollo foliar. En los últimos años, las teorías sembradas por aquellos investigadores han fructificado en una avalancha de nuevos conocimientos y abordajes sobre el tema. El uso de *Arabidopsis* y otras plantas modelo, unidas a las modernas técnicas de análisis genético y molecular (el genoma de *Arabidopsis* ha sido completado recientemente), está permitiendo reinterpretar la cuestión del desarrollo de la hoja en términos de genes, rutas

de señalización, linajes celulares, etc... En definitiva, estamos empezando a alcanzar una caracterización de estos procesos comparable a la que poseemos en modelos animales, como la mosca *Drosophila*. En un ápice vegetal en crecimiento, el proceso de morfogénesis se inicia en el denominado meristemo apical (MA), en cuyo interior se expresan genes de tipo «homeobox», es decir, genes «maestros» capaces de regular la acción de otros genes, estableciendo el destino final de las células meristemáticas. Los patrones específicos de expresión de estos genes, las fronteras celulares que establecen, así como sus mecanismos de acción, constituyen el principio del proceso de morfogénesis foliar. Estudios recientes en *Arabidopsis* y *Antirrhinum* (boca de dragón), han puesto de relieve que la especificación lateral a lo largo del eje abaxial/adaxial, tiene consecuencias fundamentales para la forma final de la hoja. El resultado

de este proceso de polarización es una hoja con una superficie especializada en la captación de luz (adaxial o haz), y otra especializada en el intercambio de gases (abaxial o envés). Se está caracterizando un buen número de genes implicados en este proceso, entre los que cabe citar YABI, KANADI y PHANTASTICA. Otros genes actuarían aguas debajo de este proceso, en la determinación de la anchura de la hoja, (p.e. ANGUSTIFOLIA) o de la longitud de la misma (p.e. ROTUNDIFOLIA).

Todavía son poco conocidos los mecanismos que regulan la especialización celular y que conducen a la formación de dos tipos de parénquima: el lagunar (abaxial) y el de empalizada (adaxial). No obstante, ya se han identificado mutantes (como dag y x) afecta-

dos en el desarrollo del parénquima en empalizada, lo que abre el camino a una descripción molecular de este proceso. Durante la organogénesis de la hoja, el crecimiento celular y la diferenciación tienen que estar acoplados a los mecanismos que determinan la entrada y salida en el ciclo celular. Lógicamente, la forma final de la hoja se ve afectada por la duración e intensidad de la fase meristemática. Otro aspecto importante es la formación del tejido vascular, el cual permitirá la entrada de agua y sales minerales, así como la salida de fotoasimilados de la hoja. Finalmente, hay que mencionar que el estudio del desarrollo foliar requiere también abordar otros aspectos, como el control genético y ambiental de la disposición de estomas o el desarrollo de tricomas. □

«Mecanismos moleculares de inmuno-modulación: lecciones aprendidas de los virus»

Entre el 25 y el 27 de febrero tuvo lugar el *workshop* titulado *Molecular Mechanisms of Immune Modulation: Lessons from Viruses*, organizado por los doctores Antonio Alcami (Gran Bretaña), Ulrich Koszinowski (Alemania) y Margarita del Val (España). Hubo 19 ponentes invitados y 31 participantes. Los ponentes fueron los siguientes:

– Gran Bretaña: **Antonio Alcami**, Universidad de Cambridge; **Chris Boshoff**, Universidad de Londres; **Peter Ghazal** y **Anthony A. Nash**, Universidad de Edimburgo; **Andrew McMichael**, John Radcliffe Hospital, Oxford; y **Geoffrey L. Smith**, Imperial College, Londres.

– España: **Margarita del Val**, Instituto de Salud Carlos III, Madrid; **Mariano Esteban** y **Carlos Martínez-A.**, Centro Nacional de Biotecnología, Madrid.

– Suiza: **Hans Hengartner**, Universidad de Zúrich.

– Estados Unidos: **David C. John-**

son, Universidad de Oregón, Portland; **Sergio A. Lira**, Schering-Plough Research Institute, Kenilworth; **Edward S. Mocarski**, Universidad de Stanford; **Bernard Moss** y **Jonathan Yewdell**, National Institute of Allergy and Infectious Diseases, Bethesda; y **Hidde Ploegh**, Universidad de Harvard, Boston.

– Alemania: **Ulrich Koszinowski**, Max von Pettenkofer-Institut, Múnich.

– Canadá: **Grant McFadden**, Universidad de Western Ontario.

– Australia: **Anthony Scalzo**, Universidad de Western Australia, Nedlands.

Nuestro organismo, y en general el de cualquier vertebrado, constituye un medio ideal para el crecimiento y la propagación de numerosos organismos patógenos, tales como protozoos, bacterias y virus. Para contrarrestar esta amenaza, la selección natural cuenta con un potente sistema inmunológico, compuesto por dos ramas principales: la inmunidad innata y la adaptativa. La primera proporciona una respuesta rápida, no específica, frente a un gran número de patógenos, e incluye diversos tipos de barreras, sustancias antimicrobianas y la reacción inflamatoria, entre otras. La respuesta adaptativa, en cambio, deriva de la confrontación del sistema inmunitario con patógenos particulares y sólo es efectiva contra éstos. El funcionamiento del sistema inmunológico es sumamente complejo y muchos aspectos no han sido aún esclarecidos. A grandes rasgos, la respuesta inmunológica requiere el concurso de proteínas con capacidad de reconocimiento específico (anticuerpos), diversos tipos celulares especializados (p.e., macrófagos, linfocitos T y B), así como moléculas implicadas en la comunicación celular o con actividad antimicrobiana, tales como citokinas, quimiokinas, e interferones.

Las citokinas constituyen un grupo de proteínas reguladoras intercelulares que controlan numerosos aspectos de la respuesta de defensa: activan y desactivan macrófagos, promueven la respuesta inflamatoria, controlan la actividad de linfocitos T y B, etc. Estas sustancias son producidas por muchos tipos de células diferentes del organismo. Las quimiokinas son un grupo de citokinas implicadas en la movilización de células sanguíneas hacia los puntos de inflamación, ya que tienen capacidad de atraer quimiotácticamente a determinados tipos celulares. Los interferones tienen capacidad para modular muchos de los componentes del sistema inmunológico.

Al mismo tiempo, muchos patógenos han desarrollado mecanismos para evadir o contrarrestar las defensas del



De izquierda a derecha, los doctores Ulrich Koszinowski, Margarita del Val y Antonio Alcami.

sistema inmunológico. Este desarrollo co-evolutivo de defensas y contra-defensas, a modo de carrera armamentística, constituye uno de los grandes hitos de la evolución. Este *workshop* se ha centrado en el caso de los virus de ADN (herpesvirus y poxivirus), el virus del SIDA y otros modelos virales, con objeto de revisar nuestros conocimientos sobre las estrategias que emplean dichos virus para burlar la respuesta de defensa. En particular, uno de los temas centrales del *workshop* ha sido revisar en profundidad un tipo de estrategia empleado por estos virus y que se basa en la producción de proteínas capaces de interferir con el sistema de señalización celular del sistema inmunológico, haciéndolo ineficiente. Algunos virus producen proteínas que mimetizan la acción de las citokinas (se las ha denominado «viroquinas») pero que, en vez de provocar la respuesta adecuada, interfieren con ésta. Otra estrategia similar consiste en la producción viral y posterior liberación de receptores solubles de citokinas, lo cual también neutraliza la respuesta.

El estudio de estos mecanismos nos ofrecerá, sin duda, un mejor conocimiento del sistema inmunológico como tal, pero además puede allanar el camino para el desarrollo de nuevas vacunas, terapias génicas o mejores métodos para la administración de fármacos. No obstante, la aparición de nuevas enfermedades víricas o de variantes más virulentas nos debe recordar que la carrera armamentística entre el patógeno y hospedadores no ha terminado. □

Finaliza el curso en el Centro de Estudios Avanzados

En el mes de junio finalizan en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, las actividades correspondientes al curso académico 2001/2002. El 14 de junio se celebra en la Fundación Juan March la clausura del curso y la entrega de diplomas de «Doctor Miembro del Instituto Juan March» y «Maestro de Artes en Ciencias Sociales» a estudiantes de la decimotercera promoción del Centro. En este acto pronunciará una conferencia Yasemin Soysal, catedrática de Sociología de la Universidad de Essex y miembro del Consejo Científico del Centro, sobre «Locating the New Europe» (en inglés con traducción simultánea).

De marzo a junio se han impartido en el Centro los siguientes cursos:

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

Además de estos cursos, los alumnos del Centro participan en seminarios con profesores y especialistas en diversas materias. Así, en el semestre de primavera del curso 2001/2002, el

Centro organizó 13 seminarios. Los conferenciantes y temas fueron los siguientes:

- **Carles Boix**, catedrático del departamento de Ciencia Política de la Universidad de Chicago: «Democracy, Inequality and Country-Specific Wealth» (5-III-2002); y «Are You Being Served? Political Accountability and Governmental Performance» (6-III-2002)
- **Maurizio Viroli**, profesor de Ciencia Política en la Universidad de Princeton: «Republican Liberty and Social Emancipation» (14-III-2002); y «The Language of Republican Patriotism» (15-III-2002).
- **Adam Przeworski**, catedrático de Ciencia Política y Economía de la Universidad de Nueva York: «Globalization and Democracy» (17-IV-2002).
- **Jacint Jordana**, profesor titular de Ciencia Política y de la Administración en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona: «Cambio institucional y transformación de las redes de políticas públicas. Un estudio empírico del sector de las telecomunicaciones en España» (29-IV-2002).
- **Wolfgang Merkel**, catedrático de

Ciencia Política en el Institut für Politische Wissenschaft, Universität Heidelberg: «Social Justice and the Different Worlds of Welfare Capitalism» (8-V-2002); y «The Schröder-Government and Its Veto Players (1998-2002)» (24-V-2002).

- **John Huber**, catedrático de Sociología de la Universidad de Columbia, Nueva York: «Deliberate Discretion: Institutional Foundations of Bureaucratic Autonomy in Modern Democracies» (13-V-2002); y «Cabinet Instability and the Accumulation of Experience in the Cabinet: The French Fourth and Fifth Republics in

Comparative Perspective» (14-V-2002).

- **Giuseppe Bertola**, catedrático de Economía Política del Instituto Universitario Europeo, de Florencia: «Evolving Institutions and Demographic Employment Patterns» (20-V-2002); y «EMU Labour Markets Two Years On: Microeconomic Tensions and Institutional Evolution» (21-V-2002).
- **Duncan Gallie**, catedrático de Sociología y Oficial Fellow del Nuffield College, Universidad de Oxford: «The Changing Quality of Work Life» (31-V-2002). □

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

Cinco nuevos títulos ha publicado recientemente el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, dentro de la serie *Estudios/Working Papers*, colección que empezó a editarse en 1990 y cuyo propósito es poner al alcance de una amplia audiencia académica nacional e internacional el trabajo de los miembros que integran la comunidad del Centro.

La serie, que con los nuevos números publicados consta de 176 títulos, incluye trabajos de profesores, investigadores, estudiantes e invitados del mismo.

El Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales publica también la serie *Tesis doctorales*, ediciones limitadas de las tesis elaboradas por los estudiantes, una vez aprobadas en la Universidad correspondiente.

Los cinco últimos *Estudios/Wor-*



king Papers editados son los siguientes:

172.- **José Fernández Albertos**
Making Globalization Endogenous: The Domestic Determinants of International Capital Mobility.

173.- **James E. Alt**
Credibility, Transparency, and Institutions: An Exploration and an Example.

174.- **Carlos Mulas-Granados**
The Political Economy of Fiscal Adjustments in the European Union.

175.- **Andrew Richards**
Mobilizing the Powerless: Collective Protest Action of the Unemployed in the Interwar Period.

176.- **Karl Ove y Michael Wallerstein**
Income Inequality and Welfare Spending: A Disaggregated Analysis.

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 Bruce C. Ackerman, Sterling Profesor de Derecho y Ciencia Política en la Universidad de Yale, titulados «The New Separation of Powers» y «Social Justice in the Liberal State» (22 y 23-X-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.

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

Bruce A. Ackerman

La nueva división de poderes

En el primero de los dos seminarios, **Bruce A. Ackerman** comenzó diferenciando tres tipos de constituciones que se pueden encontrar en los estados democráticos y liberales contemporáneos. Estos tres modelos son: el francés de la IV República; el norteamericano (que se denomina también presidencialista); y el «parlamentarismo restringido» (*constrained parliament*), que es el impuesto después de la II Guerra Mundial en países como Alemania, Italia, Japón y posteriormente España.

La pregunta que planteó es cuál de estos tres modelos es el mejor. Según el conferenciante, la respuesta que obtengamos tendrá además importantes efectos prácticos, ya que puede servir de guía para las constituciones que se redacten en el futuro. El modelo que él defendió fue el tercero, el parlamentarismo, y lo contrapuso principalmente al modelo presidencialista americano, que considera muy inferior. Con todo, el modelo parlamentarista contiene



muchas implicaciones teóricas que todavía no han sido desarrolladas y que podrían mejorar su funcionamiento de llevarse a la práctica. La tesis de Ackerman es que el sistema parlamentario es mejor, pero aún debe seguir desarrollándose.

El criterio utilizado para diferenciar los dos modelos es el número de autoridades democráticamente elegidas (n) que contiene cada uno. En el caso de EE UU, n es mayor que la unidad, mientras que en los regímenes parlamentarios n es uno. A la hora de apoyar su tesis a favor del parlamentarismo, Ackerman señaló que la vida media de los sistemas parlamentarios es muy superior a la de los presidencialistas, concretamente 73 frente a 21 años. Pero además, los sistemas presidencialistas sufren una serie de patologías que son consecuencia de la organización del propio sistema, y que son la principal causa de su debilidad. Estas patologías son de tres tipos: patologías *de impass*: se producen problemas por la capacidad de veto del

presidente, o por unilateralismo; patologías *por autoridad completa*, que aparecen cuando el mismo partido tiene mayoría en todos los organismos, lo que le permite atrincherarse y vetar las decisiones; y por último, las patologías derivadas *del culto a la personalidad* del presidente.

Bruce A. Ackerman añadió dos críticas más al presidencialismo, que hacen de éste un sistema politizado en exceso. En primer lugar, los presidentes tienden a multiplicar el número de cargos o de personal trabajando en sus oficinas, para contar con más apoyos. Estos cargos serán leales al presidente, y se adscribirán a su ideología. En segundo lugar, la politización se puede producir como un atentado al imperio de la ley (*rule of law*), ya que los encargados de aplicar e interpretar las leyes son precisamente leales al presidente, por lo que éstas se aplicarán con una dirección ideológica. Estos dos problemas, así como los anteriores, no se producirían en la misma medida en los sistemas parlamentarios.

El profesor Ackerman consideró fundamentada la superioridad del parlamentarismo. Pero afirmó que éste también es un sistema mejorable, si se desarrollaran todas sus posibilidades internas. Este sistema tiene como base la intuición de una división de los poderes porque no se puede permitir que los políticos hagan ciertas cosas o tengan determinadas competencias, y por ello propuso la creación de órganos independientes de control. Por ejemplo, mencionó el establecimiento de una comisión especial que se ocupara en exclusiva de todo lo relacionado con la celebración de elecciones legislativas; una autoridad independiente para los asuntos relacionados con los medios de comunicación; y algún órgano que se encargase de la corrupción. El control debería extenderse a todos los ámbitos, y de este modo hasta las leyes serían examinadas antes de su promulgación para saber si están realmente justificadas.

Todas estas posibilidades no han si-

do aún suficientemente exploradas en el plano teórico, por lo cual el ponente afirmó que el parlamentarismo tiene una teoría insuficiente, y elaborarla es una tarea urgente. Uno de los temas principales que abordar debería ser una reelaboración de poderes bajo el parlamentarismo restringido existente en la actualidad.

Justicia social en el Estado liberal

En el segundo seminario, **Bruce Ackerman** adelantó el contenido de tres proyectos que constituyen tres propuestas prácticas y concretas para el programa de la izquierda en EE UU y de manera más general para la renovación del concepto de justicia social en los círculos progresistas. Estas propuestas surgirían desde un marco profundo de filosofía política que Ackerman etiquetó como «versión anglosajona» de las ideas de legitimidad y diálogo habermasianas.

El primer proyecto propone la transformación radical del sistema de financiación electoral americano, fijándose como objetivo la democratización de las contribuciones a través de dos medidas concretas: 1) la asignación automática a cada votante de un crédito de 50 dólares para su contribución electoral; y 2) la implantación de un sistema secreto de contribución para aquellos votantes que deseen hacer una contribución mayor, de manera que dichos donantes no puedan ser en ningún caso identificados ni asociados a tales contribuciones. Con la primera medida la cantidad total invertida en la campaña crecería considerablemente, pero su distribución sería más democrática. Con la segunda, el objetivo sería la eliminación del *quid pro quo*, reducido de este modo a *cheap talk*. En oposición a otras propuestas de transparencia total en las contribuciones, y basándose en que los efectos positivos de la información perfecta se circunscriben a los mercados, Ackerman opi-

nó que tal medida reduciría la «criminalización de la política».

El segundo proyecto, de mayor cobertura, apunta a la reconstitución de la esfera pública para hacerla también más democrática, esta vez sobre la base de una información más perfecta por parte del votante, es decir, intentando superar las barreras de la ignorancia racional. Ackerman propone la instauración de una nueva «fiesta cívica nacional», el Día de la Deliberación. En este día, celebrado dos semanas antes de los comicios, se incentivaría a los ciudadanos con 150 dólares para asistir a las sesiones de deliberación, organizadas en los vecindarios, en torno a los temas de la campaña y su definición. Sostuvo que, incluso con una participación baja, que supuso en torno al 30%, los efectos serían inmediatos sobre la calidad y profundidad de los discursos políticos ofrecidos en campaña, así como sobre la preparación de la *intelligentsia* local, que jugaría un papel fundamental en las deliberaciones.

La tercera propuesta, y la de mayor alcance, propone una reorganización de la sociedad partiendo de una redistribución base de la riqueza, desechando los principios del Estado de bienestar («paternalista») y sobre todo de nacionalización de los medios de producción, y descansando por el contrario en el principio de la propiedad privada y de la responsabilidad (y libertad) individual. La propuesta consiste en un sistema de transferencias para jóvenes (80.000 dólares en total por persona) que sea universal y no exclusivo para aquellos que van a la Universidad (futuros integrantes de la *symbol using class* que según Ackerman constituye la clase privilegiada americana), dejando fuera a aquellos que son «arrojados» directamente al mercado de trabajo (quienes compondrán la más amplia «clase media» americana y están expuestos además en mayor grado a los riesgos e inseguridades asociados a los procesos de globalización). La contrapartida del

sistema de transferencias sería, por otro lado, la desaparición de la enseñanza superior gratuita. El sostén del argumento es el derecho del ciudadano a una parte equitativa de la herencia intergeneracional que permita a todos partir de una auténtica igualdad de oportunidades, que no de resultados: éstos dependerán del uso que el individuo haga de tales oportunidades, equilibrando así, según Ackerman, el paternalismo y la opción de *life planning*, evitando además las ineficiencias de mayores controles burocráticos o enrevesamientos oportunistas. Ackerman argumentó que la base del éxito de tal sistema sería la generación de una cultura de responsabilidad (promovida especialmente desde las clases bajas, que supuestamente «se comportarían mejor que las clases altas»), que desplazaría a la psicología del Estado de bienestar, entendiendo que las actuales distorsiones distributivas provienen no tanto de las distorsiones en el mercado como de las distorsiones producidas por el mismo sistema redistributivo, que además de ser económicamente ineficiente, produce incentivos perversos que se suman a la ausencia de un escenario inicial distributivo justo. Su alternativa supone un cambio en el peso relativo de la redistribución vía impuestos progresivos y de la redistribución vía gasto social. Bruce Ackerman fundamentó en datos oficiales la factibilidad del sistema desde un punto de vista fiscal, así como político.

Bruce A. Ackerman es desde 1987 Sterling Professor of Derecho y Ciencia Política en la Universidad de Yale, habiendo enseñado antes en las de Pennsylvania y Columbia. Su ámbito de investigación se sitúa en la filosofía política, el derecho constitucional americano, el derecho y política comparados y derecho medioambiental, entre otros. Es miembro del American Law Institute y Fellow de la American Academy of Arts and Sciences.

Tesis doctoral de María Asensio Menchero

«El proceso de reforma del sector público en el sur de Europa»

El proceso de reforma del sector público en el sur de Europa. Estudio comparativo de España y Portugal es el título de la tesis doctoral realizada en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales por María Asensio Menchero, Doctora en Ciencia Política por la Universidad Autónoma de Madrid y, desde el pasado mes de junio, Doctora miembro del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones. Su tesis fue leída el 4 de junio de 2001 en el departamento de Ciencia Política de la Universidad Autónoma de Madrid, y estuvo dirigida por Vincent Wright, del Nuffield College de Oxford y miembro del Consejo Científico del Centro, quien, tras su fallecimiento, fue sustituido por Andrew Richards, de la Universidad de Princeton y profesor en el Centro. Recibió la calificación de Sobresaliente cum laude y ha sido publicada por este Centro en la serie «Tesis doctorales». Su autora resume a continuación su contenido.

Esta tesis desarrolla un estudio comparativo sobre el proceso de reforma del sector público en España y Portugal desde la transición democrática hasta los años 90. El argumento central de esta investigación defiende que en los años 90 los dos países habían llegado a un planteamiento similar respecto a la ampliación del alcance de las fuerzas del mercado y la reducción de la intervención del Estado en la economía. En este sentido, ambos países son casos típicos del «cambio de paradigma internacional» consistente en abandonar el keynesianismo y adoptar concepciones neoliberales sobre el papel que han de desempeñar los sectores público y privado. Del sector público, heredado del período de la dictadura, que mantenía una posición relevante en los sectores básicos y estratégicos de la economía, basado en un sistema protegido y fuertemente centralizado en cuanto a su organización y gestión, se pasa a un sector público empresarial más reducido, en el que se concede plena autonomía a la determinación de los objetivos, se so-

mete el sector empresarial a los dictados de la eficacia en el mercado y se adopta un nuevo sistema donde la propiedad y el control público pasan a perder todo el sentido.

La tesis, con todo, se ocupa de estudiar por qué el modo en que los dos países convergieron fue tan diferente en cada caso. Este estudio destaca un entrecruzamiento entre las preferencias políticas, las coaliciones sociales y políticas y los factores institucionales para explicar el contraste entre ambos países en cuanto a la adopción de las diferentes medidas de reforma. Se presenta un proceso relativamente consensuado en España, basado en una reforma gradual del sector público y un proceso mucho más conflictivo en Portugal, con un primer momento en el que se produce un programa drástico y masivo de nacionalizaciones seguido por una posterior reducción del papel del Estado en la economía.

En primer lugar, las ideas o preferencias políticas juegan un papel importante en los procesos de cambio y

formación de políticas. Tanto en España como en Portugal, un conjunto de ideas enmarcó el debate político desde la transición y contribuyó a diseñar una estrategia de política económica. El poder de las preferencias o ideas ha sido analizado en esta investigación a través del debilitamiento gradual de lo que podemos llamar la política económica intervencionista y su reemplazo por aproximaciones de libre mercado.

En segundo lugar, la adopción de una determinada estrategia política conduce a la configuración de coaliciones dominantes, especialmente en su capacidad para delimitar la manera en que las fuerzas sociales y políticas interactúan en su búsqueda de poder. Así, por ejemplo, es razonable pensar que el antiguo esquema corporativista formado por amplias burocracias, empresas protegidas y el movimiento sindical sea reemplazado, en tanto en cuanto la nueva estrategia política sea capaz de forjar una coalición dominante de funcionarios públicos renovados, grupos de empresarios más concentrados y accionistas. Esto sugiere que un cambio de estrategia política conduce, de una manera o de otra, a una redefinición del juego de coaliciones. En este punto, la reforma orientada al mercado induce a que los actores cambien sus roles, a que las antiguas coaliciones se descompongan y a que otras nuevas emerjan. Es concebible también que aquellos que toman parte en estos procesos cambien, si no su visión del mundo, al menos su conducta electoral.

En tercer lugar, el compromiso que se establece entre las fuerzas políticas y las coaliciones sociales con una estrategia política hacia el sector público empresarial viene determinado por el tejido institucional, para que aquellos actores puedan articular y expresar sus intereses. Dado que los intereses y los recursos son distintos y entran en interacciones diferenciadas, con pautas de juego distintas, para cada estrategia política, se genera el entramado institucional que encauza o sirve de marco en el proceso de elaboración, formación y pue-

ta en práctica de las políticas. Las instituciones vinculan, por tanto, a los actores pero no determinan las opciones que son elegidas en el sector público.

Los argumentos empíricos que se exponen a lo largo de la investigación se apoyan en teorías institucionalistas y no institucionalistas, capaces de explicar las causas de las diferentes respuestas a las presiones de convergencia europea para reformar el sector público. Por una parte, se defiende que ciertos legados institucionalistas de las dictaduras de Franco, de Salazar y de Caetano contribuyen a explicar la diferente evolución y naturaleza de la reforma del sector público durante la transición a la democracia en España y en Portugal. No obstante, existen limitaciones en las explicaciones institucionales que se evidencian a través del análisis del papel crucial de ciertos factores políticos. En este sentido, se argumenta que la configuración y relación entre los sectores público y privado crea poderosas coaliciones de intereses (especialmente organizaciones empresariales y sindicatos) a favor y en contra de la reforma del sector público. Además, se muestra cómo algunos actores políticos clave, sobre todo los partidos políticos, fueron capaces, tras cambiar sus ideas (y después sus políticas) sobre el sector público, de reestructurar estas coaliciones de intereses. Lo que explica que España y Portugal llegaran al mismo punto a través de vías tan diferentes es la distinta capacidad de estos actores políticos para proceder a la reestructuración.

María Asensio Menchero (Madrid, 1968) es licenciada en Sociología por la Universidad Autónoma de Madrid. En 1995 obtuvo el título de Maestra de Artes en Ciencias Sociales del Instituto Juan March. Actualmente trabaja en Lisboa como profesora del Curso de Estudios Avanzados en Gestión Pública e investigadora en el departamento de Investigación y Desarrollo del Instituto Nacional de Administração de Portugal.

Junio

1, SÁBADO

- 12,00 **CONCIERTOS DEL SÁBADO**
CICLO «VARIACIONES PARA PIANO» (I)
 Intérpretes: **Dúo Uriarte-Mrongovius (Begoña Uriarte y Karl-Hermann Mrongovius, 2 pianos)**
 Programa: Obras de C. Saint-Saëns, J. Brahms, F. Liszt y W. Lutoslawski

3, LUNES

- 12,00 **CONCIERTOS DE MEDIODÍA**
Piano, por Silvia Mkrтчian
 Obras de J. S. Bach-F.B. Busoni, C. Franck, I. Albéniz y S. Rachmaninov

5, MIÉRCOLES

- 19,30 **CICLO «SONATAS ROMÁNTICAS PARA VIOLÍN Y PIANO» (I)**
 Intérpretes: **Víctor Martín (violín) y Agustín Serrano (piano)**
 Programa: Sonata en Fa menor, Op. 4, de F. Mendelssohn; Sonata en La mayor, Op. 100, de J. Brahms; y Sonata en Re menor, Op. 121, de R. Schumann
 (Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

8, SÁBADO

- 12,00 **CONCIERTOS DEL SÁBADO**
CICLO «VARIACIONES PARA PIANO» (II)
 Intérprete: **María Garzón**

Programa: Obras de W. A. Mozart, L. v. Beethoven, E. Elgar y R. Schumann

10, LUNES

- 12,00 **CONCIERTOS DE MEDIODÍA**
Violonchelo y piano, por Alejandro Friedhoff (violonchelo) y Vincent Planès (piano)
 Obras de L. v. Beethoven, Z. Kodály y J. Brahms

12, MIÉRCOLES

- 19,30 **CICLO «SONATAS ROMÁNTICAS PARA VIOLÍN Y PIANO» (II)**
 Intérpretes: **Víctor Martín (violín) y Agustín Serrano (piano)**
 Programa: Sonata en Sol mayor, Op. 78, de J. Brahms; Sonata F.A.E., de Dietrich, Brahms y Schumann; y Sonata en Fa mayor (1838), de F. Mendelssohn
 (Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

15, SÁBADO

- 12,00 **CONCIERTOS DEL SÁBADO**
CICLO «VARIACIONES PARA PIANO» (III)
 Intérprete: **Iliana Morales**
 Programa: Obras de F. Mendelssohn, L. v. Beethoven y J. Brahms

17, LUNES

- 12,00 **CONCIERTOS DE MEDIODÍA**
Viola y piano, por Iustina

Bumbu (viola) y **Aníbal Bañados** (piano)
Obras de B. Britten,
G. Enesco, H. Vieuxtemps
y P. Hindemith.

Haydn, L.v. Beethoven, A.
Copland, V. Ruiz López, T.
Marco y F. Liszt

19, MIÉRCOLES

19,30 CICLO «SONATAS ROMÁNTICAS PARA VIOLÍN Y PIANO» (y III)
Intérpretes: **Víctor Martín** (violín) y **Agustín Serrano** (piano)
Programa: Sonata en La menor, Op. 105, de R. Schumann; Sonata en Fa mayor (1820), de F. Mendelssohn; y Sonata en Re menor, Op. 108, de J. Brahms
(Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

22, SÁBADO

12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO
CICLO «VARIACIONES PARA PIANO» (y IV)
Intérprete: **Manuel Escalante**
Programa: Obras de F. J.

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

El 2 de junio se clausura en la Fundación Juan March, en Madrid, la exposición «Georgia O'Keeffe. Naturalezas íntimas», con 34 óleos.

Horario de visita: Sábado, de 10 a 14 horas, y de 17,30 a 21 horas. Domingo, de 10 a 14 horas.

24, LUNES

12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA
Clarinete y piano, por **Joan Borrás** (clarinete) y **Alberto Rosado** (piano)
Obras de J. Brahms, W. Lutoslawski, A. Berg y F. Poulenc

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

● Exposición «Manuel Rivera. Reflejos»

Durante los meses de junio y julio sigue abierta, en la sala de muestras temporales, la exposición «Manuel Rivera. Reflejos», integrada por 40 obras originales realizadas por el artista granadino entre 1952 y 1991. Las obras 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. Abierta hasta el 1 de septiembre.

● Colección permanente del Museo

Pinturas y esculturas de autores españoles contemporáneos componen la exposición permanente que se ofrece en el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, de cuya colección es propietaria y responsable la 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>