

Durante todo el mes de abril se puede visitar la exposición de Jawlensky en la Fundación Juan March.



Nº 219
Abril
1992
S Sumario

Ensayo-La lengua española, hoy (I) 3

La unidad del español: historia y actualidad de un problema, por Angel López García 3

Arte 15

Exposición de Alexej Jawlensky en la Fundación 15

— Angelica Jawlensky: «El artista que quiso traducir el alma en colores» 16

— Editada una guía didáctica sobre la exposición 20

Richard Diebenkorn y la crítica 21

Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca: 51.872 visitantes en 1991 24

— Ha sido galardonado con la Medalla de Oro de Castilla-La Mancha 24

Música 26

Sevilla, protagonista 26

— En abril, dos recitales de piano y un ciclo de conferencias relacionados con la capital andaluza 26

Aula de Reestrenos: el 8 de abril, recital de guitarra por Hugo Geller 26

El 1 de abril, finaliza el ciclo «Música galante» 27

— Daniel Vega Cernuda: «Un estilo elegante y prerromántico» 27

Violín, flauta y piano en «Recitales para Jóvenes» 30

«Conciertos del Sábado» y «Conciertos de Mediodía» en abril 31

Cursos universitarios 32

Ramón Barce: «Sociología de la música» 32

Publicaciones 38

«SABER/Leer»: artículos de Guido Brunner, Salvador Giner, Guillermo Camero, Manuel Alvar, Vilà Valentí y Haro Tecglen 38

Biología 39

El 6 de abril, concluye el ciclo sobre «Alteraciones del genoma» 39

— Ha intervenido el Premio Nobel de Química Paul Berg 39

«Coevolución de virus, sus huéspedes y sus vectores» 40

Ciencias Sociales 42

Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales 42

— Conferencias del profesor de Oxford Vicent Wright en abril 42

— José Ramón Montero: «La democracia en España: legitimidad y significados» 42

— Akos Róna-Tas: «Consecuencias sociales de la transición en Hungría» 43

Calendario de actividades en abril 45

LA LENGUA ESPAÑOLA, HOY (I)

La unidad del español: historia y actualidad de un problema

El español es probablemente, dentro de las grandes lenguas de cultura, la menos diversificada de todas ellas, a pesar de que las condiciones en que tuvo lugar su fragmentación dialectal, y aun su propia existencia actual, fueron y han sido contrarias al ideal de unidad. El inglés de Australia o el de EE.UU., e incluso el de Edimburgo, se entienden peor desde el inglés de Londres que el español de Lima o el de Ciudad de México desde el de Madrid. El portugués de Sao Paulo es tan diferente del de Lisboa que empieza a circular en gramáticas y diccionarios bajo el epígrafe «brasileño», y aún osa subtitular películas rodadas en Portugal. Tampoco tienen demasiado en común el francés de Canadá



Angel López García

Catedrático de Lingüística General de la Universidad de Valencia. Ha sido profesor visitante de las Universidades de Virginia, Mainz y Minnesota. Dirige las revistas *Cuadernos de Filología y Lynx*. Ha publicado doce libros y numerosos artículos de su especialidad. Periodista y ensayista, ha obtenido el XIII Premio Anagrama y el VIII Premio Constitución.

* BAJO la rúbrica de «Ensayo», el Boletín Informativo de la Fundación Juan March publica cada mes la colaboración original y exclusiva de un especialista sobre un aspecto de un tema general. Anteriormente fueron objeto de estos ensayos temas relativos a la Ciencia, el Lenguaje, el Arte, la Historia, la Prensa, la Biología, la Psicología, la Energía, Europa, la Literatura, la Cultura en las Autonomías, Ciencia moderna: pioneros españoles, Teatro Español Contemporáneo y La música en España, hoy.

En este Boletín se inicia la publicación de una serie sobre «La lengua española, hoy». La Fundación Juan March no se identifica necesariamente con las opiniones expresadas por los autores de estos Ensayos.

y el de los diversos departamentos de la República francesa, notablemente diferentes en sus respectivas modalidades lingüísticas por lo demás.

Y sin embargo, repito, un observador superficial nunca podría haber imaginado tal cosa. La extensión del español por el mundo se produce en fecha más temprana que la del inglés o la del francés, por lo que hubiera sido de esperar que las diferencias a uno y otro lado del Atlántico hubiesen arañado más profundamente la pátina idiomática hispánica que las demás. A mediados del siglo XVI, la penetración de los españoles en el continente americano había alcanzado casi todos sus objetivos, mientras que la de los demás europeos, con la salvedad de los portugueses, no había comenzado aún; a mediados de la centuria siguiente, los virreinos de Nueva España, Nueva Granada y el Perú eran organizaciones político-administrativas perfectamente trabadas y con una sociedad jerarquizada, en tanto los establecimientos ingleses de Virginia y Nueva Inglaterra, o los franceses del Canadá, no dejaban de ser modestas factorías comerciales autónomas, y más conectadas con la metrópoli que entre ellas mismas. Algo parecido cabe decir de las primitivas colonias portuguesas de la costa atlántica brasileña, pese a su mayor antigüedad. Si todo hubiera funcionado como era de prever, las colonias españolas, más antiguas, más alejadas —no sólo geográfica, sino sobre todo anímicamente, pues los intentos de secesión son muy tempranos—, y, en fin, más urbanas —lo que, lingüísticamente, suele significar más innovadoras— deberían haberse distanciado de la metrópoli con mucha mayor intensidad que las de los demás países.

Tampoco las circunstancias actuales parecen coadyuvar a la causa de la unidad: está por ver si el Instituto Cervantes llegará a cumplir los fines para los que fue creado, pero lo cierto es que hasta ahora el British Council, el Goethe Institut, la Alliance Française y el Istituto Leopardi han hecho mucho, en cantidad y en calidad, por los idiomas para cuya defensa y propagación fueron creados, y entre nosotros no se había hecho nada o casi nada en el mismo sentido.

Tal vez debamos felicitarnos todos por el milagro de la conservación del español como entidad unitaria. Pero los milagros no son cosa de este mundo, así que no estará de más preguntarse por

LA UNIDAD DEL ESPAÑOL

las causas que han originado esta situación singular. Como ahora se verá, unas son medievales y otras modernas. El origen medieval de la sólida cohesión interna del español se halla en *su condición de lengua de intercambio, de koiné peninsular* para uso de los distintos habitantes de la península Ibérica, cualquiera que fuese su lengua materna. El fundamento de su estabilidad moderna, más americana que española por cierto, es *su alzamiento a la condición de lengua igualitaria del mestizaje* entre etnias de lengua y cultura muy diferentes. Estas dos razones vienen a ser ontológicamente la misma, aunque no exista una relación de causa a efecto entre ellas, pues existen y han existido lenguas koinéticas que no tienen ningún significado interracial —así el swahili o tantos y tantos pidgin comerciales en todos los rincones del mundo—, y lenguas que han servido para vehicular una ideología del mestizaje de los pueblos, a pesar de no haber funcionado como sistemas de intercambio y haber terminado por escindir-se en un rosario de idiomas diversos; el latín, la lengua del cristianismo que, sin embargo, no pudo dejar de romperse en variedades románicas, ni logró desplazar a los idiomas germánicos y eslavos, es un caso prototípico.

Estas dos ideas, español como koiné primero y español como lengua de los mestizos después, me parecen cardinales en el marco de la presente exposición, y a ellas voy a dedicarme en lo que sigue. Naturalmente hay muchas otras cosas de las que se podría tratar bajo el encabezamiento que preside estos renglones; en particular tal vez convendría hacer una exposición minuciosa de las diferencias fonéticas, para mostrar que lo del seseo, el rehilamiento porteño (la manera argentina de pronunciar *yo* o *caballo*), o la aspiración, son menos importantes de lo que se cree, esto es, que no calan realmente en la hondura del sistema fonológico, que son meros repintados de una carrocería que sigue siendo una y la misma. O también habría que mostrar que la gramática, fuera del voseo y alguna que otra construcción, es la misma aquende y allende la mar oceánica, esto es, que el motor de nuestro vehículo —vale tanto como decir su alma— es único. O, finalmente, que las grandes diferencias léxicas entre España y América, o dentro de ella entre sus diversos países, no son para tanto —ya se sabe que ellos no *conducen coches*, sino que *manejan carros*, y cosas

parecidas—: al fin y al cabo, un buen automóvil se usa en la ciudad y en el campo, sobre la nieve, o bajo un sol abrasador, y en cada caso desarrolla prestaciones diferentes: el léxico no enfrenta modalidades de una lengua, sino modalidades de utilización, por lo que a menudo difieren más las palabras que emplea un campesino de La Mancha y un funcionario de Madrid que las utilizadas por éste y por un profesor de Buenos Aires. No desarrollaré, sin embargo, este aspecto, porque otros más enterados que yo, en particular los dialectólogos, tienen la palabra.

El español nació de forma diferente a todas las demás lenguas románicas. Lo normal fue que el latín, al aflojarse los lazos con la metrópoli una vez consumada la caída del Imperio, se fuese dialectalizando cada vez más y terminase por constituir un sinfín de dialectos progresivamente más diferenciados conforme, desde cualquier punto, se avanzase hacia el sur, el norte, el oeste, o el este. Desde luego que durante la Edad Media en Francia no se hablaba francés, ni en Italia italiano. Estas lenguas son antiguas en sus respectivos territorios de origen —l'Ile de France y Florencia—, pero modernas por relación a los estados a los que dan nombre: el francés es el idioma de la literatura y de la corte desde finales de la Edad Media, y el de la vida pública desde el siglo XVIII; el italiano tiene proyección literaria desde el Quattrocento, pero no vale como lengua común de los ciudadanos italianos hasta que éstos hacen su aparición en la historia con el Risorgimento decimonónico. Si se compara esta situación con la del español, se advierten al punto notables diferencias: en la Edad Media peninsular las lenguas literarias por antonomasia son el gallego y el catalán; por lo que respecta a la vida privada, desde entonces hasta hoy perduran cuatro lenguas en la península, y últimamente en la vida pública también. Sin embargo, todo esto convive con el hecho de que los romances de ciego y los cuentos de toda España —el mundo del espectáculo, para entendernos, lo que hoy pueden ser las revistas del corazón y los concursos televisivos— se desarrollan en español desde la alta Edad Media en el centro de la península, y en su periferia desde finales de la baja también.

¿Razones? La Reconquista alteró profundamente el sedentarismo de los hábitats poblacionales en nuestra Edad Media. Mien-

LA UNIDAD DEL ESPAÑOL

tras toda Europa bostezaba de feudalismo, aquí la vida era peligrosa, pero también excitante. Un habitante de cualquier rincón de Francia, Italia o Alemania normalmente no salía nunca de su aldea natal y de los pocos kilómetros de terreno cultivable que la circundaban: más allá sólo había bosque y gentes en su misma situación, pero con las que nada tenía que hablar, entre otras razones porque carecía de un instrumento lingüístico común para hacerlo. El habitante de España, por el contrario, se acostumbró pronto a que la mejor manera de abrirse camino en la vida era la de dejar la modesta hacienda familiar y establecerse en una de las innumerables villas nuevas a cuyo poblamiento incitaban los reyes con fueros generosos. Mas una vez allí, no era fácil entenderse, pues había de todo: moros que no habían querido abandonar el bastión perdido —algunos hablaban sólo árabe, la mayoría mozárabe también—; francos y provenzales que habían venido enrolados en el ejército real, como comerciantes, o como clérigos; numerosos habitantes de otras zonas de la península, y en particular vascones, que preferían las ricas y cálidas tierras del sur. Además estas gentes no sólo tenían que entenderse entre ellas dentro de la urbe; la esencia de la ciudad es el comercio, y éste obliga a salir a otras ciudades, con lo que a la larga se planteó la necesidad de relacionarse con gentes de los reinos vecinos igualmente.

Esta koiné de intercambio peninsular, esta lengua común, debía cumplir una condición fundamental: ser una especie de esperanto, con reglas sencillas y fonética accesible, ya que sus usuarios privilegiados no iban a serlo los clérigos o los nobles, sino la gente del pueblo. Hacía falta un «román paladino» en el que cada uno pudiera hablar a su vecino. Y aunque las modalidades idiomáticas que se habrían podido tomar como base de dicha koiné eran muchas, se adoptó la del rincón del Alto Ebro, en el que confluían tres reinos, el de Castilla, el de Navarra, y la Corona de Aragón: el primer documento peninsular en romance está escrito en dicha modalidad lingüística y procede de dicha zona: se trata de las *Glosas Emilianenses*, una suerte de paráfrasis escritas al margen de un texto litúrgico latino por algún monje en el monasterio de San Millán de la Cogolla en la segunda mitad del siglo IX. ¿Es castellano?, ¿es navarro?, ¿es aragonés? Es todo esto y nada de ello, es simplemente español. Una koiné, una lengua de

todos y de nadie cuyo empleo no implicaba adscripción nacional alguna porque la finalidad con la que había nacido era fundamentalmente práctica, la de comerciar, contar viejas consejas a la lumbre y con un vaso de vino y, ¿quién sabe?, galantear a la vecina. El *Libro de Buen Amor*, otra muestra muy característica de este tipo de lengua, nos descubre sus enormes progresos geográficos, pero también estructurales (léxicos y gramaticales) unos siglos más tarde.

Hay dos grupos humanos que tuvieron especial interés en propagar la koiné española: primero, los vascones; luego, los judíos. Se ha destacado muchas veces que no es una casualidad que el anónimo autor de las *Glosas Emilianenses* escribiera dos de ellas en vasco. Esto parece indicar que se trataba de una persona bilingüe o, mejor, trilingüe: emplearía el vasco, su lengua materna, para la vida familiar, el español para relacionarse con los que acudían al monasterio de San Millán, y el latín para el culto y para la vida eclesiástica en general. Y es que, si los demás peninsulares podían fácilmente aprender otros dialectos románicos sin excesivo esfuerzo, para los vascones tal empeño resultaba, sin duda, lleno de inconvenientes y dificultades. Dada la enorme diferencia que separa el vasco no sólo del latín, sino también de los demás idiomas europeos, es fácil comprender la utilidad que para sus hablantes debía revestir la koiné, un romance simplificado y regular en el que las vacilaciones, que para cada forma lingüística acompañaron a la variedad lingüística de Burgos, Toledo, Santiago o Gerona, tanto da, se habían resuelto tempranamente mediante el triunfo de una sola forma. Y no se olvide que estos vascones estaban sobre todo en el Alto Ebro, como es natural, pero no sólo allí: nos los encontramos repoblando todo el norte peninsular, en León, en Castilla o en Aragón, según refleja abundantemente la toponimia. Este es el sentido de una polémica que periódicamente suele sacudir las aguas remansadas de la filología española. Hay un grupo de lingüistas, entre los que me cuento, que piensan que la influencia del euskera sobre el latín que dio lugar al primitivo español fue bastante grande; hay otros que tienden a amortiguarla considerablemente. Mas esto es lo de menos: se trata de una de tantas disputas académicas que contribuyen a animar los congresos y las revistas científicas, pero que no debería salir del marco profesional en

LA UNIDAD DEL ESPAÑOL

el que se originaron. Lo que importa es entender que la koiné española fue una modalidad románica surgida en la zona fronteriza que separaba el vasco del romance; que frente a las demás se caracterizó desde el principio por su condición innovadora y simplificadora de soluciones en conflicto; que la adoptaron preferentemente los que no la tenían como lengua materna para servirse de ella como instrumento de intercambio simbólico. Es posible que su forma tuviera que ver con el hecho de ser bilingües sus primeros usuarios —y por lo tanto que el vasco haya influido más o menos en ella— o que, por el contrario, la contribución de los vascos fuera simplemente la de incentivar su empleo. Para la suerte futura del español, y el problema de su mayor o menor uniformidad, esto es indiferente. Lo único que importa es destacar que el español primitivo nunca caminó hacia la unidad, nació bastante más uniforme que los demás romances, es decir, desde la unidad, y no hacia ella.

Cuando el avance hacia el sur se precipite, la España cristiana irá incorporando ya no tierras despobladas que hay que llenar con gentes del norte, sino núcleos de población numerosos en los que existen barrios enteros de moros y, sobre todo, de judíos que no sintieron la necesidad de huir ante los nuevos dueños, puesto que les aseguraban un estatuto similar al que venían disfrutando. Así sucedió en Toledo, en Sevilla, en Zaragoza. La actitud de estas comunidades judías ante la koiné llegaría a extremar la de los vascos. Ahora ya no se trata de fomentar una cierta modalidad porque es la más sencilla, sino de adoptar la única variedad que garantizaba dos cosas: de un lado, la posibilidad de mantener idiomáticamente unida una etnia dispersa por toda la península; de otro, que esa modalidad, al carecer de adscripciones nacionales precisas, pudiera llegar a ser sentida como la suya propia. Lo primero se advierte muy bien cuando se considera la sorprendente pervivencia del judeoespañol hasta hoy. ¿Por qué habían de conservar los judíos de Cuenca, de León, de Córdoba o de Barcelona (también de Portugal) la lengua de una nación que los había expulsado? Por una razón muy simple: porque no sentían la lengua de quienes les habían expulsado, sino otra cosa, la lengua de intercambio peninsular que, si a alguien pertenecía, era a ellos más que a nadie. No era castellano, ni leonés, ni andaluz, ni aragonés: era español, la

lengua de los judíos o judeoespañol. Los judíos que durante toda la edad moderna han podido comunicarse en esta variedad, ya fueran de Marruecos o de Turquía, de Bosnia o de Palestina, no hacían sino continuar un hábito medieval que había permitido comunicarse a los de Sevilla con los de Valladolid y a los de Murcia con los de Zaragoza (e incluso tal vez con los de Lisboa y Barcelona, cuestión todavía no aclarada). Por eso impulsaron el uso del español en las escuelas de traductores y en el corpus alfonsí: por animosidad hacia el latín, sin duda, pero sobre todo porque eran la primera comunidad koinética en sentido estricto.

Hay una suerte de fatalismo histórico que conduce a pensar que un pueblo está obligado a repetir sus hechos pasados, ya sea a instancias del espíritu colectivo, como dirían los románticos, o de su situación geopolítica, como más sensatamente propugnarían los racionalistas. Es posible. Desde luego, a la vista de lo que le viene sucediendo a la lengua española, uno no deja de estar subyugado por la tentación de proclamar un cierto fatalismo idiomático. Parece como si la koiné española estuviese impelida a funcionar como lengua de intercambio, esto es, como koiné. El alzamiento del español a la condición de lengua del mestizaje en América hace difícil pensar otra cosa.

Una creencia tópica, y sin embargo previsiblemente habitual en los discursos oficiales que se nos avecinan con ocasión del V Centenario, es la de que España fue introduciendo su idioma como legado cultural en las colonias americanas, de manera que a la hora de la independencia las nuevas naciones no tuvieron más remedio que reconocer el hecho de que todas se expresaban en la misma lengua y, a la postre, obrar en consecuencia. Advertiré empero que esto no es exactamente así: en primer lugar, España no hizo nada por propagar el español en América, fuera de la obvia aportación de hablantes en sucesivas oleadas migratorias; de otro, quienes han alzado el español como símbolo de unidad son justamente las nuevas naciones americanas, quienes le concedieron carácter de lengua nacional en sus constituciones y desarrollaron todo tipo de programas institucionales para garantizar su pureza, así como su omnipresencia en todos los niveles educativos, una vez separadas de la metrópoli y no antes. Si en el origen el español podría haber sido más la lengua de los vascones bilingües que la

LA UNIDAD DEL ESPAÑOL

de los habitantes romanizados del Alto Ebro, y si luego la sintieron más suya los judíos que todos los demás pueblos del centro peninsular, ahora nos encontramos con la paradoja de que su defensa, y no digamos su reivindicación, corren a cargo de México o de Ecuador, de Cuba o del Uruguay, pero escasamente del Estado español. Ver para creer.

Hay que tener en cuenta que la finalidad que guiaba a los particulares en la empresa americana fue la del enriquecimiento personal, y la que animó a la Iglesia la de ensanchar la grey cristiana. Ello determinará dos políticas lingüísticas de distinto color ético, pero coincidentes en los resultados. A los primeros les interesaba que el español, la lengua de la administración colonial, no fuese del dominio común, porque cuanto menor fuera el número de indígenas que lo conocieran, menor sería también la competencia a la hora de disfrutar de los cargos públicos. No se puede tratar el colonialismo español de los siglos XVI y XVII como el de Inglaterra o el de Francia en el siglo XIX. Este último necesitaba crear numerosas élites occidentalizadas en la India o en Argelia, pues la explotación industrial de los recursos naturales, que es el motor de dichos colonialismos, requería vitalmente de ellas; tal vez por eso el inglés y el francés se sintieran lenguas impuestas, como no deja de resultar patente en la actualidad a la luz de los últimos acontecimientos «purificadores» (pienso en el caso Rusdúe o en las elecciones argelinas). La corona española no penetró económicamente en América, sino de forma muy superficial: en la corte nadie conocía realmente la naturaleza de los recursos americanos, y a veces ni su ubicación geográfica, por lo que todo se redujo a una explotación intensiva de la minería de superficie, para lo que no hacía falta personal instruido, sino mano de obra gratuita; es el suyo un colonialismo preindustrial con escasa incidencia idiomática.

La Iglesia, de su parte, tras intentar infructuosamente la predicación a los indígenas en latín o en español, comprendió que debía dirigirse a ellos en sus lenguas nativas, y, en su defecto, en lenguas de relación que les fuesen previamente conocidas. Fruto de ello fue toda la política lingüística del período colonial: se exige que los párrocos conozcan las grandes lenguas «generales» que ya habían asegurado la comunicación en la época precolombina; se crean cátedras (de quechua, de chibcha, de nahua) en las universi-

dades, y se propende a aislar a los indígenas en reducciones separadas de los blancos. Mientras el español no fue incorporado a los planes de estudio de las universidades americanas hasta después de la independencia, el quechua dispone de gramáticas para su enseñanza universitaria desde 1580; el chibcha, desde 1619, etc.

Mas la vida sigue su curso. La sociedad colonial, por causas endógenas y exógenas que no vienen ahora al caso, se fue conformando como una sociedad mestiza. Mientras en el norte del continente ambas comunidades, la indígena y la europea, se mantuvieron separadas con el mayor rigor, en el centro y en el sur, continuando una vieja práctica de los grandes imperios inca y azteca, se procedió a un intenso y extenso proceso de fusión racial. No sin vejaciones, injusticias, o matanzas, aspecto éste en el que ambos colonialismos, el anglosajón y el español, se parecen como a cualquier otra empresa colonial. Pero en Hispanoamérica las razas se mezclaron en progresión creciente, de manera que a fines del siglo XVIII esta sociedad, si no se podía decir que era una sociedad caracterizada por hablar uniformemente español (todavía hoy la mitad de los habitantes de Paraguay son guaraníes monolingües), sí se nos presenta como una sociedad multirracial con todos los grados de mestizaje imaginables.

Y en este momento, que recuerda, por cierto, al del hundimiento de la antigua U.R.S.S., se produce un «descubrimiento» mucho más real y operativo que el de 1492: en la necesidad de ignorar y aun negar el pasado colonial —la herencia histórica social, política y cultural—, los nuevos países hispánicos descubren que tienen dos singularidades en común, el mestizaje y la lengua española. Y entonces, abrumados por conflictos nacionales y étnicos sin cuento, sienten que el mestizaje y la lengua española son dos caras de la misma moneda, y que el español es su signo de unidad, el elemento diferencial que los individualiza como pueblo frente a todos los demás. De entonces para acá las declaraciones institucionales, las citas de los escritores, y las simples opiniones ciudadanas coinciden en afirmar que los habitantes de Hispanoamérica son *hispanos*, y que lo son fundamentalmente por hablar español.

En realidad, los hispanos y la Hispanidad constituyen una invención. Muchos otros pueblos comparten el uso de una cierta lengua, y no por eso se sienten miembros de una comunidad superior:

LA UNIDAD DEL ESPAÑOL

no existen los anglos y la Anglidad, ni los francos y la Franquidad —existe la Francofonía, que es otra cosa: fonía—, ni parece claro que vayan a existir los rusos y la Rusidad. ¿Por qué los hispanos? Tal vez porque los propios españoles fueron un invento igualmente. El único elemento aglutinador de los variados pueblos que componían la península en la Edad Media llegó a ser la koiné de intercambio peninsular: así lo sintieron quienes la iban adoptando sin renunciar por ello a su lengua materna, y así lo sintieron, con más razón, quienes, privados de la posibilidad de configurar un entramado nacional, la constituyeron en su único signo de identidad, según sucedió con los judíos. En Hispanoamérica ocurrió exactamente lo mismo: el español fue adoptado como símbolo de los hispanos después de la independencia de las naciones americanas, y fue adoptado por todos, pero especialmente por los otros, por los indígenas y particularmente por los negros, mulatos y zambos que carecían de la posibilidad de rastrear sus vínculos nacionales con facilidad. Es notable que las comunidades de esclavos africanos arrancados de la costa del golfo de Guinea hayan creado lenguas criollas propias en Haití, en Jamaica, o en la Guayana, pero muy raramente en Hispanoamérica. Su lengua sería el español, la lengua de los otros, la invención del siglo IX, del siglo XII y del siglo XVIII. Invención en sentido etimológico, por cierto: lo que se encuentra, sin duda porque se busca, no lo que se da sin más.

Paul Aebischer demostró hace muchos años que *español* era una palabra extranjera de origen provenzal, con la que los hombres de la Edad Media se referían a los habitantes de la península cuando no querían mencionar su nacionalidad, o cuando, como en el caso de mozárabes y judíos, carecían de ella. También *hispano* carece de adscripción nacional en el mundo moderno y, curiosamente, vuelve a ser una palabra extranjera, léxicamente influenciada por el término inglés *hispanic* antes que por el *Hispanus* latino. La lengua de los otros, la lengua que pueden adoptar libremente todos los extranjeros porque, al hacerlo, dejan automáticamente de serlo. Es verdad que me resulta difícil hablar de los peligros que amenazan a la «unidad del español». Porque haberlos, haylos, sin duda: pronunciaciones afectadas impuestas por los medios de comunicación, barbarismos sin cuento procedentes de todos

los dominios y, sobre todo, del mundo de la técnica y de la moda, descuido y empobrecimiento generales en el decir. Pero estos peligros, que están ahí y sería suicida ignorar, porque afectan igualmente a las otras lenguas de cultura, tienen en relación con la koiné española un sentido diferente. Pienso, siempre lo he pensado y he aprovechado todas las tribunas ensayísticas o periodísticas de que he dispuesto para hacerlo bien patente, que lo verdaderamente peligroso para el español sería perder su condición de koiné. El español tiene un estómago admirable para digerir las variantes en el léxico, las pronunciaciones defectuosas o los solecismos sintácticos más o menos atrevidos: es la lengua de los otros, la koiné que acomoda su estructura a los hábitos de los nuevos hablantes que cada día va incorporando. Lo malo sería que dejara de hacerlo, que se cerrase sobre sí misma en una pirueta purista. Esto está bien para otras lenguas, no para un instrumento de intercambio entre «impuros». En relación con la lengua española, la unidad ha sido siempre prospectiva y no retrospectiva, una meta que se deseaba alcanzar, pocas veces un bien que hubiese que preservar celosamente.

Por eso, en un momento en que las instituciones públicas parecen haber afrontado al fin un reto histórico con la creación del Instituto Cervantes, no deja de asaltarme una sombra de preocupación dentro del alborozo: si se burocratiza el empeño, si se olvida que quienes de verdad están haciendo algo, sin que nadie les haya ayudado hasta ahora, son cierta academia privada de español de una ciudad del norte de Alemania, un grupo de música moderna que difunde letras más o menos sentimentalonas en español por todo el continente americano, o esa familia salmantina que viene acogiendo estudiantes extranjeros de español desde hace quince años; si esto se olvida y se piensa que lo importante son los nombramientos en el *B.O.E.*, malo; si además no se comprende que el español está sobre todo allí, al otro lado del Atlántico, y que lo nuestro es bastante marginal, peor aún. Es verdad que la defensa y propagación del español constituye un buen negocio. Sin embargo, no estará de más recordar que la defensa de su unidad viene siendo garantizada por los propios usuarios al margen de cualquier organismo público desde hace siglos, y que este nuevo esfuerzo tiene modelos en que inspirarse. Concédaseme, pues, que además se trata de un negocio progresista y colectivo. □

Con 121 pinturas realizadas de 1893 a 1937

Alexej Jawlensky, un maestro del color

Durante el mes de abril puede verse en la sede de la Fundación Juan March la exposición de 121 obras del pintor ruso Alexej Jawlensky (1864-1941), que se inauguró el pasado 27 de marzo. La muestra ha sido organizada con la colaboración de la familia Jawlensky y de su Archivo formado por Maria Jawlensky, nuera del artista, y de sus nietas Lucia y Angelica, que son las comisarias de la presente exposición.

Han colaborado también en la realización de la exposición el Museo de Wiesbaden y el Lenbachhaus, de Munich, y sus respectivos directores, Volker Rattemeyer y Helmut Friedel. La muestra estará abierta en la sede de la Fundación Juan March hasta el próximo 14 de junio.

Las 121 obras que ofrece esta retrospectiva proceden de diversos museos y galerías de Alemania, Inglaterra, Suiza, Holanda y Estados Unidos, y abarcan desde 1893 hasta 1937, tres años antes de su muerte: 44 años de trabajo de Jawlensky, uno de los pintores rusos más destacados del siglo XX. Esta retrospectiva ofrece desde sus primeros retratos de 1895 hasta sus últimas *Meditaciones* de 1937. Alexej Jawlensky, que hizo del color su más poderoso medio de expresión, es uno de los principales creadores de los iconos modernos, expresados en diferentes series que tanta influencia ejercieron en la plástica contemporánea.

Una de las nietas del artista, Angelica Jawlensky, pronunció la conferencia inaugural de la muestra y es autora del texto que sobre la obra del artista recoge el catálogo de la exposición. De este último reproducimos seguidamente un extracto.



«Bodegón ovalado con flores», 1907.



«Muchacho», 1905.

Angelica Jawlensky

«El artista que quiso traducir el alma en colores»

El color es el protagonista del cambio alcanzado por Jawlensky en 1903, tras el primer período académico. En los años siguientes, París va a ser fundamental en su evolución (especialmente Cézanne, Van Gogh y Gauguin). Parece, en efecto, derivar de la enseñanza de Gauguin la idea de pintar superficies planas de color, de oscuros y precisos contornos. Un ejemplo lo constituye el cuadro *Ovalen Stilleben*, en el que se percibe la distinta manera de extender el color respecto a las pinturas anteriores: ya no se aplica en densas capas, sino de una forma más diluida, llana, creando superficies monocromas extendidas con contornos bien definidos. Pero si París es importante, Munich no lo es menos. De hecho, es aquí donde Jawlensky vive y trabaja, con Kandinsky, Gabriele Münter y muchos otros artistas; es en Munich donde nace el explosivo grupo del Jinete Azul y donde artistas rusos y alemanes imprimen un cambio revolucionario a la evolución del arte moderno. Durante el verano de 1908, una estancia en Murnau con Kandinsky, la Münter y la Wefekin acerca a los cuatro artistas también a nivel artístico: sus paisajes revelan una similitud de estilo e interpretación.

Jawlensky ha derrumbado ya las barreras restrictivas de las enseñanzas recibidas y fatigosamente ha elaborado un lenguaje nuevo y sensacional, basado en un uso altamente expresivo del color y de las formas, cada vez más estilizadas y, precisamente por eso, llenas de fuerza. Los lineales y oscuros contornos delimitan las zonas de color en estado casi puro, creando superficies planas cargadas de tensión en cuanto que contrapuestas por esos

contornos, como lo muestra *Orange Wolke*. Se advierte la enseñanza extraída de la obra fauvista de Matisse, por ejemplo, en una obra como *Mädchen mit Pfingstrosen*.

Dice Jawlensky que quisiera traducir el alma en colores. ¡Y así es su alma en color! Un alma muy sensual, ardiente, pasional, que explota con vehemencia, a veces con dramatismo, pero nunca con violencia. Empieza también a manifestarse una particularidad de Jawlensky muy importante a partir de 1914: la concentración en tamaños iguales.

Las obras de los años 1910 a 1912 no son desde luego menos espectaculares que las de 1909. Vemos que es posible acentuar la fuerza expresiva hasta niveles a veces casi insostenibles. *Mit rundem Tisch*, *Schokko*, *Kind mit Pupp* o *Dunkelblauer Turban* son pinturas en las que los colores más inimaginables se hacen realidad y en las que la monumentalidad de las formas crea presencias muy fuertes, pero no pesadas. Superficie y color son los dos elementos con los que trabaja Jawlensky, pero el efecto que consigue nunca es decorativo o descriptivo, sino muy expresivo y profundo; nadie sabe como él hacer que el color exprese su voluntad; nadie como él consigue que el color sea un instrumento para sus propios fines expresivos; una utilización verdaderamente moderna. Si Kandinsky, en esta época, se lanza a revolucionar las formas y busca un nuevo lenguaje formal abstracto, moderno, Jawlensky realiza su búsqueda en el campo estrictamente cromático. ¿Se puede concebir un uso abstracto del color? Ante las pinturas de Jawlensky la respuesta es un entusiasta «¡sí!».



«Bodegón con cafetera amarilla y tetera blanca»,
1908.

El año 1911 señala un cambio para el artista. Se imponen las características típicas de los rostros de Jawlensky: los grandes ojos desencajados, fuertemente perfilados y con la pupila marcada, que atraen magnéticamente al espectador; la concentración en su rostro, cuello y hombros, que ocupan casi la totalidad de la superficie del cuadro; la ulterior estilización de las formas delimitadas por contornos oscuros y precisos; el uso de colores chillones y brillantes, aplicados densamente. Los cuadros de 1912 reafirman con mayor vigor el desarrollo que había emprendido en 1911 y marcan el apogeo de esta evolución: Jawlensky posee definitivamente lo que tan intensamente deseaba encontrar. Cada vez más el rostro humano es el sujeto de sus cuadros; de hecho, entre 1911 y 1913, el número de las naturalezas muertas y el de los paisajes disminuye.

En una carta de 1939, explica Jawlensky: «Cada artista trabaja dentro de una tradición. Unos toman su tradición del arte de los griegos, otros del Renacimiento. Yo nací ruso. Mi alma rusa siempre estuvo próxima al arte ruso antiguo, el icono ruso, el arte bizantino, los mosaicos de Rávena, Venecia, Roma y el arte románico. Todas estas artes pusieron siempre mi alma en un es-



«Desnudo sentado», c. 1910-1913.

tado de sagrada vibración, puesto que yo sentía que en ellas latía un profundo lenguaje espiritual. Este arte fue mi tradición». Así, los retratos femeninos a partir de 1900 se nos aparecen en una dimensión ulterior, espiritual y mística, aunque muy sensual, rusa y relacionada con los iconos, con la Virgen.

Desde luego no es una casualidad que el sujeto principal de toda la obra de Jawlensky sea el rostro humano, en un principio el femenino y luego el sublimado en los rostros de Santo. La trilogía compuesta por *Lola*, *Spanierin* y *Prinzessin Turandot* parece ilustrar toda la gama de las fuertes y conflictivas emociones del artista ante lo que representa el principio femenino. A menudo Jawlensky pinta retratos de mujeres con traje español, aunque nunca estuvo en España. No hay que excluir que los ballets rusos tuvieran en repertorio algunas danzas de inspi-

ración española, revisadas en clave moderna y con trajes adecuados.

La guerra y el trauma del exilio

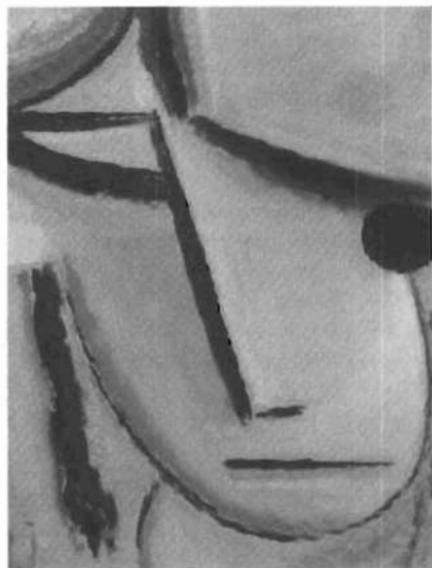
En 1913 se produce un nuevo cambio evidenciado de forma clara en el cuadro *Spanierin*. Se diría que Jawlensky siente la necesidad de volver a encontrar la calma y la serenidad después de la ebriedad de los colores luminosos, encendidos, brillantes, y se retira en sí mismo como extenuado por la intensísima producción de 1912, consciente del período de transición que está atravesando. El desastre de la guerra cae también sobre él causando un profundo trauma en su vida y en su evolución artística. Poco después del estallido de la guerra en agosto, todos los rusos se vieron obligados a abandonar Alemania en un plazo de cuarenta y ocho horas.

Así, Jawlensky inicia, a la edad de cincuenta años, y partiendo de cero, su búsqueda de un nuevo lenguaje pictórico, que necesitaba para poder expresar su nuevo estado anímico. Nace así la serie de las *Variaciones sobre un tema paisajístico*, como él mismo define a estas pinturas. Es básico comprender el sentido de este cambio en la obra de Jawlensky para comprender su producción de los veinte años siguientes. Hasta 1921 pintará unas 300 Variaciones estilizando cada vez más las formas, variando su composición de innumerables maneras, creando grupos similares. Las Variaciones tienen unos tamaños muy precisos, que pueden ser de 52×37 ó 37×26 cm., y es muy significativo que Jawlensky decida trabajar en formatos siempre idénticos.

En 1917, Jawlensky, su familia y la Werefkin se trasladan a Zurich. Empieza a pintar dos nuevas series de cabezas, las *Cabezas Místicas* (casi siempre sobre cartón, a menudo con el formato de 40×30) y los *Ros-*

tros de Santo. Los colores, al igual que en las Variaciones, están aplicados en zonas dispuestas una al lado de otra, en capas muy ligeras, pero a pesar de ello pueden ser brillantes e intensos. Cada vez más el rostro ocupa casi la entera superficie del cuadro

Podría existir la tentación de considerar la serie de las *Cabezas Místicas* como una fase intermedia hacia la creación de un género de los *Rostros de Santo*, pero es interesante constatar que estos dos tipos coexisten uno al lado de otro, o sea, durante los años que van de 1917 a 1921. Los *Rostros de Santo* ya no tienen rasgos femeninos, sino que han sido sublimados hasta convertirse en una asexuada refiguración. El rostro oval ocupa, por fin, toda la superficie de la pintura e incluso va más allá: parece querer salir del marco y de los límites que impone físicamente el cuadro, puesto que la parte superior de la cabeza deja de ser visible. Un ejemplo típico de este género es *Die heilige Stunde*, cuya armónica simetría recuerda la de los iconos rusos.



«Rostro de Santo, oración», 1922.

Creator de los iconos modernos

Ante estas pinturas podemos pensar en la creación de un icono moderno, puesto que ciertos elementos como la simetría del rostro, su disposición por toda la superficie del cuadro y la querida, más bien buscada, ausencia de rasgos claramente femeninos o masculinos, nos reconducen forzosamente a la imagen de un icono. Los *Rostros de Santo* de 1918 muestran cada vez más a menudo ojos cerrados y empiezan a presentar elementos que serán típicos de la siguiente serie de pinturas, las llamadas *Cabezas Abstractas*. Jawlensky anhelaba alcanzar un ulterior nivel de simplificación y espiritualidad del rostro humano, es decir, de abstracción, para poder expresar, tal y como escribe en sus memorias, cuanto de divino haya en el ser humano.

En 1918 realiza las primeras *Cabezas Abstractas*, en las que el rostro humano se convierte en un óvalo atravesado por líneas verticales y horizontales, fluctuante en el cosmos. Los ojos son líneas o franjas horizontales: es la primera vez que en la obra de Jawlensky nacen una serie de pinturas en las que los ojos no están presentes. La mirada, uno de los elementos más expresivos del rostro, está tan interiorizada que cesa de existir como tal. La boca se convierte en una forma oval y partida por la mitad en la parte superior; el pelo está sugerido sólo por dos líneas. Un lenguaje formal geométrico, atípico para Jawlensky, aparece en su obra.

En 1921, Jawlensky vuelve definitivamente a Alemania. El éxito de su exposición individual en Wiesbaden, que organizó la Scheyer (se vendieron una treintena de obras), le empujó a trasladarse a ese país. Jawlensky pintará *Cabezas Abstractas* ininterrumpidamente hasta 1935, es decir, durante un período de quince años, convirtiéndolas en el puntal de su producción en este período, y de-



«Dama con sombrero de paja amarillo», 1910.

dicándose con su habitual constancia y tenacidad a experimentar las posibilidades cromáticas y formales inherentes a esta nueva etapa.

En 1924 Emmy Scheyer reúne a Kandinsky, Klee, Jawlensky y Lionel Feininger en el grupo de los «Cuatro Azules», y se va en mayo a Estados Unidos, cargada con obras de los cuatro artistas y de una heroica voluntad de exponerlas en ese continente. Entre 1926 y 1927, Jawlensky advierte los primeros síntomas de la artritis deformante que acabará siendo fatal para él. En las postrimerías de los años veinte y a principios de los treinta, Jawlensky pinta una pequeña serie de naturalezas muertas, generalmente platos con frutas o algún florero: el género de la naturaleza muerta adquirirá una nueva importancia después de 1935.

La salud de Alexej va empeorando y los gastos para curas médicas de diversos tipos, a veces estafalarias y a menudo contraproducentes, aumentan. Un apoyo le viene de la mecenas de arte, coleccionista y galerista Hanna Bekker von Rath, conocida en

1927 en Wiesbaden, que funda en 1929, junto con algunos apasionados del arte, una Sociedad Jawlensky, cuyos miembros pagan al artista una modesta contribución mensual. Cada cuatro años, cada uno de ellos recibe un cuadro. En 1929 Jawlensky empieza a manifestar los primeros signos de parálisis en las manos y en las rodillas y a sufrir continuos e intensos dolores en las articulaciones.

En 1933 el régimen nazi prohíbe a Jawlensky exhibir sus obras, ya que su arte se considera degenerado. En 1937 serán confiscadas numerosas obras suyas en diferentes museos alemanes.

En 1934 se abre una nueva etapa de producción del artista: nace así la última y grandiosa serie: las *Meditaciones*. Durante cuatro años pinta Jawlensky cerca de 700, con frecuencia haciéndose atar el pincel entre las dos manos, ya totalmente rígidas. También esta serie tiene sus formatos: 17×14 y 25×17 cm. El rostro humano sufre un último proceso de transformación, tendente a reducir al mínimo las formas, en un lenguaje formal lapidario y casi estereotipado donde, sin embargo, la pincelada y el color están llevados al máximo de su fuerza expresiva. Se emplean ahora tonos más oscuros,

frecuentemente marrón rojizo, aplicados densamente en pinceladas más bien anchas. Poco a poco, el óvalo del rostro se abre a la izquierda y a la derecha, desapareciendo como tal, y la pincelada se hace cada vez más vertical. El rostro se convierte en una estilizada cruz. Al mismo tiempo que las *Meditaciones* pinta una serie de naturalezas muertas con floreros.

En estos pequeños formatos, en esta minúscula superficie, toda la gama de los sufrimientos, de las alegrías, de las esperanzas, toda la intensidad de su propio deseo se manifiesta a través del color. Si las *Variaciones* eran «canciones sin palabras», las *Meditaciones* son oraciones sin palabras. Jawlensky escribió que su arte es sólo meditación y oración a través de los colores.

En 1935 Jawlensky visita con Lisa Kummel a unos amigos en Basilea, y a Paul Klee en Berna; y en 1937 aún logra viajar hasta Bad Wörishofen, para su última cura. Es su último viaje, ya que durante 1938 la parálisis le alcanza a todo el cuerpo, obligándole a permanecer en cama durante sus últimos años, dictando cartas a Lisa Kummel. Conserva la lucidez hasta el final, que ocurre el 15 de mayo de 1941. □

Guía didáctica de Alexej Jawlensky

Como ya ha hecho la Fundación Juan March en anteriores exposiciones, se ha realizado una Guía didáctica, dirigida a alumnos y alumnas de BUP, FP y COU, coincidiendo con la apertura, el pasado 27 de marzo, de la muestra de 121 óleos del pintor ruso Alexej Jawlensky y que permanecerá abierta hasta el próximo 14 de junio.

Relacionado con el movimiento expresionista alemán e integrado con Kandinsky y Klee en el grupo conocido como «Los cuatro azules», la vida y la obra de Jawlensky es recordada y analizada, de forma sintetizada, en esta guía didáctica, que ayuda a los jóvenes espectadores a ver mejor la forma, pudiendo además completar la visita con ejercicios prácticos que para tal fin se ofrecen. El profesor de Arte **Fernando Fulla** se ha encargado del texto y **Jordi Teixidor** del diseño de la guía.

La muestra se clausuró el pasado 8 de marzo

Richard Diebenkorn, ante la crítica española

El pasado 8 de marzo cerraba la exposición que la Fundación Juan March había dedicado, desde el 10 de enero, al pintor norteamericano Richard Diebenkorn. Se ofrecieron 52 óleos que abarcaban 36 años de trabajo del artista, desde 1949 a 1985, y se trataba de la primera retrospectiva en Europa de Diebenkorn. Anteriormente a su exhibición en Madrid, la muestra había estado en Londres y, en esta primavera, tras su paso por Madrid, se mostrará en Frankfurt.

Del eco que despertó, en la crítica española, esta exposición da cuenta este amplio resumen que a continuación se ofrece.

Un descubrimiento para muchos

«Esta exposición será un descubrimiento para muchos: un 'rappel à l'ordre' para algunos, una demostración de que pertenecemos a una cultura internacional, aunque no nos convenza el 'American Way of Life'. La pintura, según los tratadistas de hace siglos, fue un arte universal en el que comulgaban todas las naciones. Idiotas o sabios, todos podemos aprender y disfrutar en este felicísimo matrimonio de lo geométrico y lo lírico que oficia Diebenkorn.»

Julián Gállego
(«ABC», 10-I-92)

Escrupuloso estudio

«Pintura que aun siendo básicamente abstracta, no puede evitar la presencia o la impresión de la figura; pintura compuesta según un escrupuloso estudio de la superficie de cada obra; técnica donde son posibles la mancha más desenfadada, la eficacia de la veladura o la vibración del color eficazmente aplicado.»

José Ramón Danvila
(«El Mundo», 10-I-92)

Posiciones fronterizas

«De algún modo, que la muestra de la Fundación March hace claramente explícito, el talante de Diebenkorn tiende a situarle en posiciones fronterizas, de tal modo que, al igual que hay un fondo latente de paisajismo urbano en sus obras no objetivas de la primera época, también su obra figurativa prolonga planteamientos compositivos y cromáticos compartidos, tanto antes como después, por su producción abstracta.»

Fernando Huici
(«El País», 20-I-92)

Emoción dramática

«Paisajes, bodegones y retratos son los temas recurrentes en nuestro pintor. Los primeros —como los varios dedicados a 'Albuquerque' y 'Berkeley', más algunos sueltos como 'Vista oceánica del horizonte' y 'Vista desde el porche'— son espectaculares por su belleza agresiva, sus colores fuertes y emocionados, su intención de ganar a quien los contempla no por la vía del refina-

miento, sino de la emoción dramática.»

J. Pérez Gállego
(«El Heraldo de Aragón», 15-I-92)

Un lenguaje muy popular

«Diebenkorn comenzó su andadura artística en los años cuarenta dentro del expresionismo abstracto y desde entonces ha venido creando una obra en diferentes estilos, pero con el común denominador de un lenguaje muy personal. Sus pinturas abstractas de la serie 'Ocean Park' están hoy consideradas como una de las más destacadas obras artísticas de la segunda mitad del siglo XX.»

David Casado
(«El Punto», 10-I-92)

Establecer una voz propia

«Después de 'aprender' todo tipo de modulaciones pictóricas, Diebenkorn consigue establecer una voz propia en su arte, llegando a convertirse en uno de los pintores esenciales en el arte del siglo XX y muy especialmente en la escena americana.»

(«Epoca», 20-I-92)

Despacio y más de una vez

«El resultado es impresionante y todavía sorprendente, por más que suene la canción por haberla escuchado antes en las versiones de otros pintores. Pocas veces la pintura moderna ha alcanzado las cimas a las que llega el maestro californiano. Se comprueba que por suerte el formalismo no se acabó con los fallecimientos de Barnett Newman y Mark Rothko. Una exposición para contemplar despacio y más de una vez.»

Horacio Fernández
(«Metrópoli» de «El Mundo»,
17-I-92)

Influencias dispares

«La conjunción de influencias estará presente con frecuencia. Así se ve, y ése es el momento donde a Diebenkorn se le 'analiza' mejor, en la transición entre lo abstracto y lo figurativo. En estos cuadros de figuras cotidianas y momentos apacibles, los fondos se ven gratuitamente interrumpidos con manchas heredadas de los anteriores lienzos: un feo ejemplo de la sujeción al estilo.»

Pablo Llorca
(«Guía» de «Diario 16», 17-I-92)

Superficies planas y geométricas

«Diebenkorn encuentra en las superficies planas y geométricas, en una amplia gama de colores pastel, el campo para desarrollarse. Los cuadros de 'Ocean Park' tienen ese carácter vasto y a la vez delimitado que su nombre sugiere. No pretende aludir a ningún tipo de figura reconocible, pero sugieren planos de calles de una zona todavía inhabitada o grandes aparcamientos vacíos vistos desde el aire.»

Fietta Jarque
(«Guía» de «El País», 24-I-92)

Pintor de pintores

«Razones múltiples han colaborado para que este excelente pintor norteamericano no engrose la lista de artistas-espectáculo y sea en cambio un pintor de pintores, como muchos poetas verdaderos que sólo reciben el callado homenaje de los propios poetas. Pero los que estén en el secreto a voces de su excelencia tienen ahora una buena oportunidad para ver de cerca la calmada y brillante obra de Diebenkorn.»

Marcos Ricardo Barnatán
(«Magazine» de «El Mundo»,
25-I-92)

Fragmentos de la realidad

«La abstracción de Diebenkorn surge por la selectividad de la mirada que el pintor demuestra tener. No hay dudas sobre su origen figurativo, ya que, incluso las obras menos definidas en imágenes, son fragmentos de la realidad llevados a la esencia de la forma y a la acción del gesto y del campo de color.»

J. R. Danvila
(«Guía del Ocio», 24-I-92)

Aunar dos tradiciones

«Con aureola de 'pintor de pintores', ha conseguido aunar dos de las tradiciones más importantes de la pintura de este siglo: la vocación colorista de Matisse y el ejercicio gestual de la pintura americana de los años cuarenta y cincuenta.»

Miguel Fernández-Cid
(«Diario 16», 6-I-92)

Cierta reserva emocional

«Su obra expresionista, abstracta o formalista ofrece cierta reserva emocional y un inteligente dominio de lo formal.»

Concha Benavent
(«Crítica», enero 1992)

Sensible al devenir del arte

«Sus cuadros, dotados de la impronta visceral de su creador, representan el intenso bullir creativo de un artista inconformista y sensible al devenir del arte.»

Juan A. Moreno
(«El Médico», 1-II-92)

Concentración e improvisación

«Paisaje y figura o naturalezas muertas en las que se ve asimilada la técnica de concentración y la improvisación. Esa experiencia es la que lleva al pintor a eliminar lo superfluo



«Figura sentada con sombrero», 1967.

y quedarse con lo necesariamente imprescindible.»

Iñaki Moreno Ruiz de Eguino
(«El Diario Vasco», 25-I-92)

Unión de corrientes estéticas

«No hay más que aproximarse a la obra de Diebenkorn para apreciar cuán sólida y personal es su creación. Su pintura, unas veces manifiesta mediante el expresionismo abstracto, otras a través de una figuración netamente europea, sirven ambas como puente o unión de culturas o corrientes estéticas amparadas en las vanguardias.»

Vicent Francesc Galdón
(«Guadalajara 2000», 24-I-92)

Por la vía figurativa

«(...) en el año 1955 da un sesgo a su trayectoria creativa y se encamina por las vías del arte figurativo: paisajes, naturalezas muertas y figuras empiezan a salir de su taller, en contra del movimiento de moda en el panorama pictórico norteamericano de aquel momento.»

Juan Antonio Llorente
(«La Gaceta de los Negocios»,
31-I-92)

Balance del año 1991, XXV Aniversario

Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca: 51.872 visitantes

Ha sido galardonado con la Medalla de Oro de Castilla-La Mancha

Durante el año 1991 el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, tuvo un total de 51.872 visitantes, lo que supone prácticamente la misma cifra del año anterior. En los once años que la Fundación Juan March lleva gestionando el Museo, éste ha sido visitado por 484.380 personas. En ninguna de estas cifras se computan las personas que acceden al Museo con carácter gratuito, como sucede con los residentes o naturales de la ciudad y provincia de Cuenca.

El 1 de julio de 1991 se cumplió el XXV Aniversario de la inauguración del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca. Con este motivo, la Fundación Juan March preparó la edición de una carpeta conmemorativa compuesta por siete serigrafías originales de otros tantos artistas, elegidos entre aquellos que estuvieron presentes en la colección inicialmente expuesta en el Museo: Luis Feito, José Guerrero, Antonio Lorenzo, Manuel H. Mompó, Manuel Rivera, Gerardo Rueda y Gustavo Torner.

En cuanto a la labor divulgadora del arte abstracto, la editorial del Museo publicó durante 1991, además de la carpeta conmemorativa citada, 10.000 reproducciones y 46.400 tarjetas postales con imágenes de obras exhibidas en la colección del Museo.

Para conmemorar dicho aniversario, a finales de septiembre de 1991 y con la colaboración de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, la Fundación Juan March organizó en Cuenca una exposición en recuerdo del creador del Museo, **Fernando**



Zóbel, así como un ciclo de conferencias sobre Zóbel y Cuenca. De estos actos se informó en un anterior *Boletín Informativo*. Como es sabido, la Fundación Juan March es propietaria y gestora de la colección desde que en 1980 la donara Fernando Zóbel.

Medalla de Oro de Castilla-La Mancha

El Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, fue galardonado, el pasado 17 de diciembre, con la *Medalla de Oro de Castilla-La Mancha*. El acto de entrega de la misma se celebró en Alarcón, coincidiendo con el X aniversario del Estatuto de Autonomía de la Comunidad de Castilla-La Mancha.

«Como expresión pública de admiración y agradecimiento de la Comunidad Autónoma», el 23 de mayo del pasado año, el Consejo de Gobierno de Castilla-La Mancha y a propuesta de su Presidente, acordó conceder la citada Medalla de Oro de Castilla-La Mancha al Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca. En el decreto de concesión se subraya el carácter único de este Museo, «dedicado a la tendencia estética más renovadora del siglo XX. Pero sobre todo y además es un ejemplo excepcional en España de solidaridad y altruismo cultural».

Asimismo, la Comisión Provincial del Patrimonio Histórico de la Consejería de Educación y Cultura de la citada Comunidad, acordó felicitar al Museo por la concesión de dicho galardón.

En el transcurso del acto de entrega de la Medalla, tuvieron palabras de reconocimiento el presidente de la Junta, **José Bono**, y el presidente del Parlamento, **José María Barreda**, quien resaltó la tarea de la Fundación Juan March en la Comunidad, tanto a través del Museo como de proyectos como «Cultural Albacete».

El señor Barreda recordó cómo «por esa genialidad de Fernando Zóbel y de Gustavo Torner, al elegir Cuenca como sede del Museo, la ciudad que conquistara Alfonso VIII hace más de ocho siglos se asocia desde los años 60 con el mejor arte abstracto español. La llamada 'Generación de los años cincuenta', un grupo de artistas, continuadores de la renovación de maestros como Picasso, Gris y Miró, organizados en grupos como *Dau al Set*, *El Paso*, *Equipo 57* y otros no conectados a ellos directamente, entre los que estaban los dos grandes amigos creadores y animadores del Museo de Cuenca, formaron el núcleo inicial de los fondos, cuya selección, como es lógico, tiene mucho que ver con el criterio y el gusto del propio coleccionista».

«En 1980 Fernando Zóbel tuvo otra feliz idea, que venía a garantizar la continuidad y la potenciación de su

obra una vez que él no pudiera hacerlo personalmente, y donó a la Fundación Juan March la colección. No es necesario explicar qué significa la Fundación Juan March para la investigación, la divulgación, la promoción cultural y el mecenazgo. Esta institución se relaciona con Castilla-La Mancha no sólo a través del Museo de las Casas Colgadas, sino también mediante la experiencia ejemplar de planificación y gestión de las actividades culturales que supuso el llamado «Cultural Albacete», cuya alma fue la Fundación Juan March, y que después ha servido de paradigma en otros lugares. Precisamente tuve ocasión de seguir de cerca el comienzo y el desarrollo de esa experiencia como Consejero de Educación y Cultura y fue para mí un valioso aprendizaje. Para mí —afirmó— hablar sobre el Museo de Arte Abstracto de las Casas Colgadas es un orgullo».

En 1991 la editorial del Museo publicó una nueva edición del volumen descriptivo de los fondos expuestos en el Museo, aparecido en 1988, y cuyo autor es **Juan Manuel Bonet**, en el que se comentan 67 pinturas y esculturas, presentadas en orden cronológico.

El Museo permanece abierto todo el año, con el siguiente horario: de 11 a 14 horas y de 16 a 18 horas (los sábados hasta las 20 horas). Domingos y festivos, de 11 a 14,30 horas. Lunes, cerrado. El precio de entrada es de 200 pesetas, con descuentos a estudiantes y grupos, y gratuito para nacidos o residentes en Cuenca. □



En la Fundación, en abril

Sevilla, protagonista

Dos recitales de piano y cuatro conferencias se ofrecerán relacionados con la capital andaluza

Tras el paréntesis de Semana Santa y coincidiendo con la inauguración de la Expo 92, la Fundación Juan March ha programado, para la segunda quincena del mes de abril, dos recitales de piano y cuatro conferencias que se complementan, dado que todos esos actos están relacionados con Sevilla. Así, se ofrecerá música española dedicada a Sevilla y se hará un repaso a las óperas que han tenido a la ciudad andaluza como escenario.

El día 21 de abril se inicia el ciclo de cuatro conferencias «Sevilla, escenario de ópera», con arreglo al siguiente programa: El martes 21, hablará **Jacobo Cortines** sobre «Invención y persistencia de Sevilla»; el jueves 23, **Alberto González Troyano** sobre «Los grandes arquetipos»; el martes 28, el mismo **Cortines**, sobre «Don Juan o el destino de una ciudad»; y el jueves 30, **Juan Antonio Vela del Campo**, sobre «Carmen, entre la fascinación y el rechazo».

Los miércoles 22 y 29 de abril, **Amador Fernández Iglesias** y **Rosa**

Torres-Pardo darán dos recitales de piano en el ciclo «Sevilla en el piano». Estos dos recitales se ofrecerán también, los días 20 y 27 de abril, en Albacete, y los días 27 de abril y 4 de mayo, en Logroño, dentro de los respectivos Cultural Albacete y Cultural Rioja, que cuentan con la colaboración técnica de la Fundación Juan March.

El miércoles 22 de abril, **Amador Fernández Iglesias** tocará la «Suite Iberia», de Isaac Albéniz (Primer Cuaderno: Evocación, El Puerto, Corpus en Sevilla; Segundo Cuaderno: Rondeña, Almería, Triana; Tercer Cuaderno: El Albaicín, El Polo, Lavapiés; y Cuarto Cuaderno: Málaga, Jerez, Eritaña).

El miércoles 29 de abril, **Rosa Torres-Pardo** tocará «Danzas fantásticas, op. 22 (Exaltación, ensueño, orgía)» y «Tres danzas andaluzas (Petenera, tango, zapateado)», de Joaquín Turina, y «Cuatro piezas españolas (Aragonesa, cubana, montañesa, andaluza)» y «Fantasía Baética», de Manuel de Falla. □

El guitarrista Hugo Geller, en el XI Aula de Reestrenos

La Biblioteca de Música Española Contemporánea, de la Fundación Juan March, ha organizado el miércoles 8 de abril una nueva sesión de su Aula de Reestrenos, en la que actuará el guitarrista argentino **Hugo Geller**.

El programa ofrecerá «Fantasía», de Roberto Gerhard; «Dos Evocaciones» y «Fantasía Mediterránea», de Antón García Abril; «La Calma» y «La Gau-

bança», de Vicente Asencio; «Paisaje Grana», de Tomás Marco; y «Sonata Giocosa», de Joaquín Rodrigo.

Hugo Geller nace en Paraná (Argentina), en donde comienza su formación musical, que continúa en el Conservatorio Nacional de Buenos Aires. Ha ofrecido recitales en Latinoamérica y en Europa y posee varios premios. □

El 1 de abril finaliza el ciclo de cuatro conciertos

«Música galante»

Con la actuación, el 1 de abril, del grupo Zarabanda, integrado por Alvaro Marías (flauta), Raúl Herrera (violín), Damien Launay (violonchelo) y Rosa Rodríguez (clave), finaliza el ciclo que sobre «Música galante» ha organizado la Fundación Juan March en su sede, en Madrid, desde el pasado 11 de marzo; así como en Logroño y Albacete, dentro de «Cultural Rioja» y «Cultural Albacete», que cuentan con la ayuda técnica de la Fundación para la celebración de sus habituales ciclos musicales. Anteriormente actuaron en el ciclo el Ensemble Barroco «Sans Souci», el grupo La Stravaganza y El Buen Retiro.

La Fundación Juan March prosigue así su «habitual acercamiento a la música del barroco, abordado otras veces a través de los grandes compositores (Monteverdi, Vivaldi, Scarlatti, Telemann, los Bach...) o en ciclos que resumen una determinada escuela (barroco español, barroco francés...), y que esta vez tiene un argumento distinto y de más compleja definición: el estilo galante», según se indica en la introducción del folleto-programa editado para el ciclo.

Seguidamente reproducimos un extracto de la Introducción que ha escrito Daniel Vega Cernuda, profesor de Contrapunto y Fuga del Conservatorio Superior de Música de Madrid, para el folleto-programa del ciclo.

Daniel Vega Cernuda

«Un estilo elegante y prerromántico»

La Galantería, el estilo galante, es una época de límites precisos. Propiamente tampoco es una «época», sino un ingrediente dentro de una época, a la que tampoco se pueden asignar lindes perceptibles. Los inicios de 1700 marcan la máxima expansión del Barroco musical. Es 1750, el año del fallecimiento de Bach, el que convencionalmente se ha utilizado para marcar el fin de la era barroca. Por otra parte, E.T.A. Hoffmann, testigo de su tiempo, considera en 1710 románticos (y no le falta razón) a Beethoven e incluso a Haydn y Mozart, lo que hace hundir profundamente en el siglo XVIII las raíces del Romanticismo. ¿Dónde queda un hueco para incluir el gran «Clasicismo vienés»? ¿Dónde se ubica el Rococó, estilo galante o como quiera llamarse?

A pesar de que Haendel sobrevive nueve años y Telemann diecisiete a la fecha simbólica que cierra el Barroco musical, es lógico suponer que antes ya está presente la nueva sensibilidad. Mientras, el Romanticismo será en los clásicos vieneses un germen que no ha desarrollado todas sus virtualidades.

P. Rummenhóller, que prefiere la denominación de Preclasicismo para denominar la etapa que va «de lo Rococó al Sturm und Drang», le asigna un ámbito que va aproximadamente de 1735 a 1785. Son cincuenta años que al ritmo de la época constituye un trecho lo suficientemente dilatado como para que en él afloren y cristalicen suficientes elementos que acrediten su personalidad. Este Preclasicismo contiene rasgos del Barroco musical precedente e incorpora otros nuevos de evidente

signo evolutivo, en una triple estratificación: la herencia recibida, la herencia recibida que es reinterpretada (caso del cembalo/clavicordio) y lo absolutamente nuevo. Una condición de puente hacia el Clasicismo (que no es tan diverso y puede considerarse su maduración) y que dejará el humus vital en que se alimenta la floración romántica.

Ya en 1711, en una obra que años más tarde refundiría en uno de los tratados más importantes de Bajo continuo, J. D. Heinichen hablaba del *goût*, el gusto, con el que designaba la capacidad de discernir y captar como bello que posee un público al que no hay que abrumar con excesivas complicaciones. Poco después, en 1713, Mattheson nos enfrenta ya con la consecuencia de esta nueva actitud estética: «Hasta ahora se exigía en una buena composición tan sólo dos elementos, Melodía y Harmonía, pero hoy día se consideraría muy deficiente si no se incorpora un tercer elemento, la Galantería. En todo caso, esta galantería no se puede enseñar, ni encerrar en reglas precisas, sino que sólo puede adquirirse por medio de un buen *goût* y de un sano *judicium*. Recurriendo a una Comparaison (por si el lector no fuese lo suficiente galant como para comprender qué significa en música galantería) vendría bien parangonarlo con un vestido en el que el paño podría representar la armonía, tan necesaria; la *façon*, la melodía conveniente a esta armonía y de alguna manera la *borderie* (o *broderie*) sería la galantería». No hemos topado todavía con el estilo galante perfectamente acuñado, pero se advierte una nueva sensibilidad, un gusto naciente que cuajará poco después.

J. J. Rousseau nos propone el negativo de lo que debe ser la música de su tiempo al definir la anterior: «Música barroca es aquella en la cual la armonía es confusa, cargada de modulaciones y disonancias, la melodía es áspera y poco natural, la entonación difícil y el movimiento rígido».

Rococó es un modo de sentir el arte, que podría cifrar su esencia en la predilección por el adorno refinado, sutil, colorista, que rehúye lo geométrico, a lo que trata de encubrir con formas estilizadas tomadas de la naturaleza. Es un estilo, sobre todo, de lo plástico, que asumen las clases dominantes económica y culturalmente, reyes, príncipes, nobles y la iglesia. Pero hay un rococó burgués, menos magnífico, que en literatura se inclina hacia la naturaleza a través de lo anacreóntico y en música se personifica en el *Kenner und Liebhaber*, entendidos y aficionados, a los que se dirige la música de la época, con la intención de sumirlos en la expresión de suaves afectos.

Cuando proclamaba la primacía del sentimiento y la naturaleza, Rousseau respondía al sentir de una época, que de la música requería condiciones tales como naturalidad, sencillez, belleza suave y sensorial, razón y equilibrio, facilidad, elegancia melódica y formal, estructura ligera, homófona no contrapuntística, diversión, diálogo. Estas adjetivaciones pueden definir lo galante, que se contrapone a lo *gelehrt*, lo técnico, lo especulativo, es decir, el «estilo eclesiástico» de densa polifonía, cuya poliestratificación impide el fluir de la melodía, limita la expresión y la concreción del sentimiento, la *Empfindung* (insisto en la terminología alemana porque los alemanes han sido los mejores definidores del estilo). Si lo galante es expresión de un nuevo modo de sentir, ya muy típicamente burgués, lo *gelehrt*, lo sabio, representa la supervivencia de la tradición, aunque inevitablemente contaminada de nuevas tendencias. Un compositor podría, sin embargo, utilizar ambos lenguajes de manera no simultánea, como ya ocurrió con Monteverdi.

Y quiero llamar la atención sobre la facilidad requerida, un auténtico reclamo publicitario, que no se refiere solamente a la facilidad técnica de interpretación, sino de concepto de es-

tilo. La constante y simultánea alusión a «profesionales y aficionados» como destinatarios de las obras demuestra la excelente preparación de estos últimos.

Tratados de composición como el de Riepel (1752) parten del Minuetto para llegar al dominio de las técnicas compositivas y no del contrapunto y su culminación, la fuga. Telemann aconsejaba creer más en la imaginación que en el contrapunto, con lo que la música no se convertiría en esfuerzo, ciencia oculta o magia. Aunque procede del profundo Barroco, Telemann posee una gran formación que le permite detectar los signos de los tiempos, a la vez que su longevidad le llevó a conectar cronológicamente con la nueva era. Al igual que el Barroco, buscan dentro de la requerida facilidad la expresión de afectos, algo irrenunciable, ya que la música tiene aún mayor capacidad de reflejar emociones artísticas por la inconcreción de su lenguaje, no desgastado por el uso cotidiano.

Hay una sutil evolución en la sensibilidad del Preclasicismo. Del Rococó galante o de la Galantería rococó, que tanto monta, se accede a la época de la *Empfindsamkeit*, una forma más íntima, introvertida y replegada sobre sí misma de ser galante. En este proceso se llega a mediados de los años 70 al *Sturm und Drang*, primer fermento aislable de lo romántico, que será tormentoso, sensible, delicado y de refinado gusto por la ornamentación como las sensibilidades en que se gestó.

Encuentro un llamativo paralelismo entre el estilo galante del XVIII y el Romanticismo. El acercamiento al Romanticismo (sentido muy germánico de la vida) es desde aquí, desde el fondo del siglo XVIII, algo perceptible e inexorable en la cultura alemana. La *Gemütlichkeit*, la condición de acogedor, y la *Sehnsucht*, nostalgia, serán también cualidades de la música mozartiana.

Técnicamente, la época de la Ga-



François Couperin.

lantería va marcando el alejamiento del Barroco. La orquesta adquiere un gran desarrollo, pero sin anular el protagonismo del que será el instrumento rey del Clasicismo, el de teclado que desde el clave barroco llegará al *Hammerklavier de piano forte*.

Si como sensibilidad el estilo Rococó es muy francés, los mejores cultivadores del estilo galante musical serán los alemanes. Ya las Partitas, que Bach reúne en el *Clavier Uebung I* en 1731, contienen, al decir del encabezamiento, además de las danzas, «otras galanterías». Indudablemente no se ha de tomar el término con toda la carga y contenido estético que adquirirá posteriormente, pero incluso en una pieza como el *Aus Liebe* de la *Pasión según San Mateo* se ha visto un antecedente del estilo galante. Más incardinado está Telemann por cronología y espíritu, pero serán los hijos de Bach sus más esclarecidos representantes, especialmente Emmanuel, J. Ch. Friedrich y J. Christian junto con los Haydn y Mozart de juventud. A su lado se alinean los Quantz, Hasse, Graun, Stamitz, L. Mozart, Galuppi, Martini, Jommelli, Boccherini, Rameau... □

Se celebran martes, jueves y viernes en la Fundación

Violín, flauta y piano en «Recitales para jóvenes»

Destinados a grupos de alumnos
de colegios e institutos

En el segundo trimestre del curso 1991/92, primero de este año, se están ofreciendo, dentro de los «Recitales para Jóvenes», recitales de flauta y piano, violín y piano y piano, para grupos de alumnos de colegios e institutos de Madrid.

Esta iniciativa de la Fundación Juan March tiene lugar tres días de la semana, en las mañanas de los martes, jueves y viernes, durante el curso escolar. En el curso 1990/91 acudieron a estos conciertos, acompañados de sus profesores, 21.004 chicos y chicas de diferentes centros docentes de Madrid.

Los martes del mes de marzo la modalidad fue (como fue en enero) violín y piano, siendo los intérpretes **Manuel Guillén** (violín) y **Chiky Martín** (piano), quienes interpretaron un programa basado en obras de Vivaldi, Mozart, Dvorak, Ravel y Sarasate.

Cada recital cuenta con la presencia de un crítico o un especialista musical, quien va comentando a los jóvenes las obras que van a escuchar esa mañana. De los comentarios de los martes se encarga **Jacinto Torres**, catedrático de Musicología en la Escuela Superior de Canto de Madrid.

Durante el mes de abril, los martes se dedicarán a recitales de flauta y piano, con la intervención de **José Oliver** (flauta) y **Nora Pinilla** (piano), quienes interpretarán obras de Mozart, Quantz, Borne y Vivaldi, corriendo los comentarios a cargo del propio **Jacinto Torres**.

Como en enero, en marzo los jueves estuvieron dedicados a la flauta y

piano, con la intervención de los citados Oliver y Pinilla y el mismo programa que los martes de febrero. En esta ocasión, los comentarios han corrido a cargo de **Javier Maderuelo**, arquitecto y músico.

En abril, los jueves están ocupados por recitales de violín y piano de **Manuel Guillén** y **Chiky Martín**, y el mismo programa que interpretaron los martes del mes de marzo, es decir, obras de Vivaldi, Mozart, Dvorak, Ravel y Sarasate. Los comentarios son, como todos los jueves del trimestre, de **Javier Maderuelo**.

Por último, a lo largo de todo el trimestre, los viernes se ofrecen recitales de piano, a cargo de **Eulalia Solé**, quien interpreta obras de Soler, Bach, Mozart, Schubert, Chopin y Granados. Los comentarios son del crítico **Antonio Fernández Cid**.

Los intérpretes

Manuel Guillén es profesor de violín del Conservatorio de Amaniell y miembro de la Orquesta de Cámara «Reina Sofía». **Chiky Martín** es profesora del Real Conservatorio de Música de Madrid. **José Oliver** es flautista de la Orquesta Nacional de España y da clases de flauta. **Nora Pinilla** es profesora de conservatorio y miembro del grupo Orfeo de cámara y de dos dúos (de violín-piano y de flauta piano). **Eulalia Solé** es directora del Departamento de piano del Conservatorio Superior de Barcelona. □

«Conciertos del Sábado» de abril

Ciclo «Tres veladas rossinianas»

Uniéndose a los actos conmemorativos del bicentenario del nacimiento del compositor italiano Gioacchino Rossini (1792-1868), la Fundación Juan March ha programado para sus «Conciertos del Sábado» del mes de abril el ciclo «Tres veladas rossinianas». Los días 4, 11 y 25 de ese mes, a las doce de la mañana, actuarán, respectivamente, el **Cuarteto Rossini**, **El Arbol de Diana** y el dúo formado por **Enrique Viana** (tenor) y **Manuel Burgueras** (piano).

El programa del ciclo será el siguiente:

— Sábado 4 de abril: **Cuarteto Rossini**.

Los pecados de juventud. Seis Sonatas a cuatro, de G. Rossini.

— Sábado 11 de abril: **El Arbol de Diana**.

Les soirées musicales y Péchés de vieillesse. Melodías, de G. Rossini.

— Sábado 25 de abril: **Enrique Viana** (tenor) y **Manuel Burgueras** (piano).

Arias y Romanzas de Bellini, Donizetti y Rossini.

«Conciertos de Mediodía»:

violín y piano, guitarra, y piano son las modalidades de los «Conciertos de Mediodía» que ha programado la Fundación Juan March para el mes de abril, los lunes, a las doce horas. La entrada a los mismos es libre.

LUNES, 6

RECITAL DE VIOLIN Y PIANO, por **Carmen Tricás** y **Menchu Mendizábal**, con obras de Dvorak, Mozart y Schumann.

Carmen Tricás estudió en el Conservatorio Superior de Música de Santa Cruz de Tenerife e ingresa, en Madrid, en la Orquesta Sinfónica de RTV; es miembro del Cuarteto de Cuerda Tema. Menchu Mendizábal ha estrenado y grabado obras de cámara de jóvenes compositores españoles y es profesora del Conservatorio Superior de Música madrileño.

LUNES, 13

RECITAL DE GUITARRA, por **Nuria Mora**, con obras de Daza, Turina, Sáinz de la Maza, Falla, Rodrigo, Brouwer, Villa-Lobos y Castelnuovo-Tedesco.

Nuria Mora es madrileña y comienza sus estudios en Alcalá de Henares, para continuarlos en el Conservatorio Superior de Música de Madrid.

LUNES, 27

RECITAL DE PIANO, por **Laura Díaz-Kayel**, con obras de Scarlatti, Mozart, Brahms y Mortet.

Laura Díaz-Kayel nace en Montevideo, en donde inicia sus estudios musicales, graduándose en el Conservatorio Universitario de Música del Uruguay. En 1982 obtiene una beca para continuar estudios en España, perfeccionándose con los maestros Ana Guijarra, Ramón Coll y Josep Colom. Ha intervenido como solista en varias orquestas de su país.

Ramón Barce

Sociología de la Música

El compositor y crítico musical Ramón Barce impartió en la Fundación Juan March, entre el 26 de noviembre y el 5 de diciembre últimos, un curso titulado «Sociología de la música». El martes 26 habló de «Lo que la música dice y lo que no dice»; el jueves 28, de «Los mecanismos del folklore»; el martes 3 de diciembre, de «El espejismo de la historia»; y el jueves 5, de «Política y música».

Se ofrece a continuación un resumen de las cuatro conferencias.

No parece posible, por ahora, presentar de manera sistemática y unívoca un panorama de la Sociología de la Música, pues esta disciplina está realmente aún en período de formación. La Sociología, en general, continúa siendo conflictiva en ese mismo sentido, en cuanto a poseer un terreno unívoco propio y unos métodos específicos. Todavía, en algunos casos, se mantiene la idea de que la Sociología, como en otro tiempo la Fenomenología o incluso antes la Psicología (la comparación es de Th. Adorno), no es una ciencia con terreno propio, sino una manera de considerar fenómenos ajenos.

George Simmel, en 1908, expresó esto muy precisamente: «La Sociología es un nuevo método, un auxiliar de la investigación para llegar, por nuevas vías, a los fenómenos que se dan en otros campos del saber. Pero este papel que desempeña la Sociología no es esencialmente distinto del que desempeñó la inducción cuando en su día penetró como un nuevo principio de investigación en todas las ciencias posibles... La Sociología no contiene ningún *objeto* que no esté tratado ya en las ciencias existentes, sino que es sólo un nuevo camino para todas ellas, un método científico que, justamente por ser aplicable a la totalidad de los problemas, no constituye una ciencia de por sí».

Esta desconfianza en poseer un terreno propio, que albergó la Sociolo-

gía en general, ha pasado a las sociologías especiales, a la Sociología de la Música. Uno de los primeros trabajos de conjunto, la *Sociología de la Música*, de Kurt Blaukopf (escrita en 1938, aunque no publicada hasta 1950), considera aún su misión como una «ciencia transitoria» auxiliar de la Historia de la Música.

En este medio siglo transcurrido, la Sociología de la Música ha ido encontrando objetivos y métodos que permiten suponer la creación de un *corpus* de materiales específicos y, por consiguiente, de una sistemática para su tratamiento, objetivos que hoy por hoy están aún lejos de lograrse. Así pues, nuestra exposición tenderá, sobre todo, a presentar algunos de esos posibles materiales específicos.

El primero de ellos podría enunciarse así: si la Sociología de la Música abarca de alguna manera todas las relaciones posibles entre música y sociedad, será preciso ante todo investigar el carácter social del «objeto musical» en sí.

¿Tiene verdaderamente carácter social ese objeto, la «obra»? La contestación, desde el punto de vista de la Sociología empírica, no tiene duda: la obra musical es un objeto, incluso una mercancía, que genera una multitud de ocupaciones y de movimientos dineros. En este aspecto no se diferencia sustancialmente de otros productos artísticos: una escultura, una novela, un drama. Pero nos importa ahora algo



Ramón Barce (Madrid, 1928) realizó estudios musicales y de Filosofía. En 1958 fundó, con otros compositores, el grupo Nueva Música. En 1964 cooperó en la fundación del grupo Zaj. De 1967 a 1974 dirigió la revista Sonda. Es autor de *Canadá-Trio*, los nueve *Conciertos de Lizara*, ocho *Cuartetos de cuerda*, los 48 *Preludios para piano*, *Música fúnebre*, cuatro *Sinfonías* y la *Sonata Leningrado* para violonchelo y piano. Desde 1982 es subdirector de la revista *Ritmo*. Obtuvo el Premio Nacional de Música en 1973 y ha sido uno de los fundadores y primer presidente (1976-1988) de la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles.

mucho más esencial: ¿afecta ese carácter social igualmente a la obra en sí? ¿Existe en ella algo que pueda ser transferido a y desde la vida social?

Hay toda una ilustre ciencia, la Hermenéutica, que en el terreno musical se ha dedicado a rastrear lo que del mundo exterior se refleja en la obra musical: Kretschmar y Riemann, y después Moser y Adorno, se han ocupado de acumular detalles y posibles vías de penetración en la materia

sonora, en esa materia que, al sentir de algunos, queda fuera de toda relación intrínseca con el mundo «exterior» (o real, o social).

Nosotros intentaremos solamente indicar cómo en los distintos estratos de la materia sonora se filtran, a todos los niveles, contenidos simbólicos que están hondamente arraigados en nuestro mecanismo de recepción.

Ante todo, hay un *primer grado* del material sonoro, constituido por los componentes físicos del sonido: la altura, la intensidad, la duración, el timbre. Es sorprendente constatar que tales componentes no son nada neutrales ni abstractos, sino que actúan automáticamente (aunque no unívocamente, ni tampoco con regularidad sistemática) sobre nuestro sistema de asociaciones, originando de inmediato una cadena de relaciones que constituye un primer escalón de «significados».

En un *segundo grado* entrarían ya los materiales sonoros sometidos a una primera elaboración por el compositor: intervalos melódicos y armónicos, ritmos, núcleos melódicos, formas musicales, tempi. Aquí el nivel de significación aumenta considerablemente: el compositor maneja una materia (ya de por sí levemente significativa) y construye con ella secuencias que no pueden dejar de tener, *al menos*, sentido formal.

Por último, en un *tercer grado* entrarían aquellas estructuras (y superestructuras) de conjunto que son ya, *explícitamente*, las que orientan la obra significativamente hacia una dirección determinada: el simbolismo general, la idea misma de «estilo» y de intención, todos los tipos de *contextualización*, y, en último término, las indicaciones exógenas o no específicamente musicales: título, textos, ocasión, objetivo, programa.

Los mecanismos del folklore

Uno de los campos propios de la Sociología de la Música es el estudio

del folklore. No, por supuesto, la recogida, clasificación y valoración de las canciones y danzas; pero sí lo que se refiere a la esencia del hecho folklórico. La pregunta básica ¿qué es el folklore musical? no puede ser contestada desde el terreno de la Musicología ni desde el de la Historia de la Música, sino desde el de la Sociología.

Ante todo, ¿a qué llamamos, en general, «hecho folklórico»? Es quizá una de esas preguntas que se eluden por parecer obvias, por contener una respuesta evidente y de todos sabida, pero en realidad no es así. Hay quien piensa que folklore es toda actividad cultural tradicional; para otros, es todo hecho humano, cultural o no, arraigado en la tradición.

En el Congreso de Folklore de São Paulo, en 1954, el gran investigador cubano Fernando Ortiz, a la vista de la intrincada problemática allí expuesta, declaró: «Llevo estudiando más de medio siglo una cosa que parece que no se sabe bien lo que es».

Para Saintyves, el folklore es «la vida popular dentro de la vida civilizada» (entendiendo por «civilizada», desde luego, simplemente *más industrializada* y tecnologicada). Evidentemente, todos los estudios folklóricos tienden a dirigirse hacia un material que de alguna manera se considera «residual» de otra cultura anterior y más primitiva insertada en «nuestro mundo moderno».

Paulo de Carvalho Neto intentó una delimitación del hecho folklórico que resume bien esas tendencias clásicas. Para él, los rasgos tipificadores del folklore son: a) que se trate de un material anónimo; b) no institucionalizado (estos dos rasgos los considera *específicos* o básicos); c) que sea antiguo; d) que sea funcional; y e) que sea prelógico, primario.

El más somero comentario a estos rasgos descubre enseguida su fragilidad, su ambigüedad y su dependencia de los criterios románticos de los hermanos Grimm y de Arnim Brentano, que a comienzos del siglo XIX inicia-

ron estos estudios con la recogida de cuentos y poemas populares.

El anonimato no debemos entenderlo a la manera de Herder como «creación directa del pueblo», sino como creación personal, individual, pero que toma sus materiales de algo preexistente y popular y el autor termina por subsumirse —como proceso— en el anonimato.

También la no institucionalización presenta problemas: es evidente que una parte muy importante del folklore se fabrica en entidades expresamente creadas para tal fin, y cuyo producto no podemos rechazar sólo porque se haga con otros medios y se haga aquí y ahora. También en este rasgo se rastrea la idea romántica y no muy precisa de una actividad «espontánea, libre y gratuita».

Las condiciones que llama Carvalho Neto *eventuales* son igualmente cuestionables, especialmente la antigüedad. ¿Qué es, propiamente hablando, «lo antiguo»? ¿Podría tasarse, como han llegado a hacer algunos folkloristas, en *cinco años*, es decir, que un hecho se consideraría «folklórico» si se mantenía al menos *cinco años*?

¿Qué decir también del concepto «funcional»? Desde luego no cabe duda de que los hechos que llamamos folklóricos (residuales) fueron en un tiempo no residuales, sino absolutamente vivos y *funcionales*: tenían una aplicación práctica eficiente.

Pero precisamente *ahora*, al convertirse en restos desfasados en una civilización más industrializada, pierden comparativamente su funcionalidad, pues hay otros objetos o actividades *más funcionales*.

Dentro del mismo carril de razonamientos está el concepto de «prelógico, primario». La idea, en este caso, es que el hecho folklórico procede de una mentalidad infantil, no científica. Pero, propiamente hablando, lo funcional no es nunca prelógico, ya que cumple correctamente su cometido; otra cosa es que una subida del nivel

de análisis deje obsoletos unos sistemas y los sustituya por otros más eficaces, pero igualmente susceptibles de ser mejorados.

El espejismo de la historia

No siempre somos conscientes de la fuerte impregnación historicista en que vivimos inmersos. Contemplamos hoy el mundo y la vida en una perspectiva histórica que nos parece perfectamente natural (quizá porque ese tipo de perspectiva es esencialmente humano), pero que en otras épocas era inexistente, al menos en la amplitud y profundidad con que hoy lo experimentamos. Esta inmersión —que afecta igualmente, aunque en distinta medida, a los espíritus avisados y a capas mucho más inconscientes de la población— forma parte de lo que conocemos bajo el nombre de «historicismo». Entenderemos por «historicismo», como hipótesis de trabajo, el resultado de la concienciación explícita del devenir histórico.

Pensemos que esta concienciación ha ido magnificándose, de dos siglos para acá, hasta crear una situación que en muchos aspectos podemos calificar de patológica.

La conciencia histórica global ha sido posible sólo cuando se hizo visible el concepto de «humanidad», acuñado por Kant y Voltaire: una entidad bien delimitada —los pueblos europeos más «adelantados»— fue poco a poco englobando a todas las tierras y razas y se creó así un «protagonista» de la historia: la humanidad.

La biografía de ese protagonista habría de ser la historia entera de la Tierra; en su espacio vital, toda esa Tierra. Así pues, se hacía imprescindible conocer su pasado y su presente, los países más activos y los que iban incorporándose.

Después, esa inquietud de conocimiento se extendió a los lugares ignotos y también, temporalmente, al futuro. Se

moldeó así la idea de «progreso» como una marcha inexorable y lineal desde un pasado oscuro a un porvenir dichoso y pleno de poderío.

Si la Economía aprovechó esta idea para una inteligente planificación de sus proyectos a varios años vista, la actividad artística —obnubilada, sin duda, por los éxitos indudables aunque trabajosos de esa planificación— decidió lanzarse igualmente hacia el futuro, e imaginó, a la manera castrense, la existencia de una avanzadilla o «vanguardia» de elegidos que se dirigía sin titubeos y por decirlo así heroicamente hacia la meta prefijada; en tanto que los restantes artistas y la mayor parte del público consumidor de arte quedaban cómodamente atrás, en la confortable burguesía de lo ya conocido y sin riesgo.

Esta primera patología dominó la creación musical de medio siglo, al menos, desde la institucionalización del atonalismo por la Escuela de Viena hasta hace pocos años. Sus teorizadores, especialmente Theodor W. Adorno, vieron en el dodecafonismo atonal la consumación última de la historia de la música: algo como una ceremonia autofágica en la que el arte se devoraba a sí mismo.

Esta idea catastrofista del *finis historiae* ya había sido explicitada, pocos años antes, por Spengler, pero era una auténtica constante en la cultura y en el arte de la época, que se muestran empapados de dolor, angustia, desesperación, impotencia, fatalismo, aun en espíritus de muy diversa índole, como pueden serlo Hoffmannsthal y Karl Kraus.

La salvación, para un arte supuestamente agotado, sólo podía venir de algún recurso demencial e irracional, como el que nos propone Thomas Mann en su *Doctör Faustus*, recurso, por otra parte, estrechamente emparentado con sentimientos hoy actualísimos.

Así, lo que en principio era una apología de la Escuela de Viena como

culminación de la historia de la música, se convierte simultáneamente en el final de toda historia, en un callejón del que no se puede salir, en la desaparición de la música misma: «Acaso no sea ya posible otra música que la que toma como criterio esa exigencia extrema: su propio enmudecimiento», escribe lapidariamente Adorno en 1964.

Este segundo grado de la patología historicista ha hecho crisis por la reacción anti-hiperexpresiva de algunos compositores de hoy, que por diversos caminos se han apartado de los sombríos contenidos de la Escuela de Viena y están alcanzando perspectivas más luminosas.

Junto a ellos también están los «nuevos vanguardistas», los *postmodernos*, que tratan de salvar el escollo historicista con medios muy simplificados y eludiendo el choque frontal con los problemas, ya que a veces convierten en caricatura el «enmudecimiento» adorniano, lo cual, si estéticamente es poco relevante, quizá pueda tener algún saludable efecto psicológico.

Música y política

Naturalmente, las relaciones de la obra musical con todo tipo de ideología, y concretamente con la política, pueden analizarse desde ángulos muy diversos, siempre sobre la base de aceptar la posibilidad de ciertos «contenidos» en la música que vayan más allá del mero *ethos*; especialmente si se admite —como parece justo— que en el análisis sociológico de la obra musical han de utilizarse tanto los datos externos como los internos, sobre todo si nos informan sobre la intencionalidad del compositor (que es también un rasgo estético, pero ante todo sociológico y que hay que tener en cuenta).

Así pues, títulos, programas implícitos o explícitos, textos y la ocasión misma de la obra (sus circunstancias

concretas) constituirán el núcleo ideológico de la composición.

Se ha lanzado mucho la acusación de «politización» para algunas obras musicales (y también en otros terrenos artísticos) con un matiz peyorativo. Se ha dicho sistemáticamente que los contenidos políticos perjudicaban a la estructura artística y eran por lo tanto rechazables.

Pero esta acusación no parece tener ningún fundamento lógico, ni parece que se haya hecho reflexivamente; pues la política —toda ideología— no es ni peor ni mejor «contenido» que cualquier otro.

Pensemos que el rechazo de este tipo de contenidos podría extenderse, por ejemplo, hasta la descalificación total de toda la música religiosa, funcional (litúrgica) o no; es decir, de una parcela esencial de la música europea...

En realidad, ese tipo de descalificaciones más bien da la sensación de ser una operación intencionada y dirigida a desvalorizar obras pertenecientes al «partido contrario» (¡nunca al propio!), de la misma manera que la oposición política crítica de manera obsesiva todas las acciones del partido gobernante, aun en el caso —frecuente— de que esas acciones coincidan exactamente con la propia política de la oposición.

Se trata sólo de campañas de descrédito. Así deben entenderse, por ejemplo, las agresiones de la crítica occidental contra las músicas de contenido político de Prokofiev o de Shostakovich, agresiones que no eran en suma sino un episodio más de la llamada «guerra fría» (agresiones que no han terminado y guerra fría que en realidad tampoco ha terminado ni terminará).

Cuando el compositor aborda una obra de contenido o de implicaciones políticas se supone que se adhiere a esas implicaciones; si es así, evidentemente, no hay nada que objetar desde el punto de vista de la ética kantiana; sí, quizá, desde un juicio

moral con respecto a esa política concreta. Pero, en todo caso, los resultados artísticos son evidentemente ajenos a esa problemática.

Puede ocurrir también que la implicación ideológica sea solamente una fórmula que el compositor adopta para conseguir unas ventajas inmediatas (dinero si se trata de un encargo, una ocasión brillante para el estreno) y mediatas (el agradecimiento y quizá la protección de algún poderoso; y también, por supuesto, la evitación de los problemas que podría traer consigo el rechazar o rehuir semejante tipo de oportunidades...).

En este caso, sin duda, podría acusarse al compositor de inmoralidad; no, desde luego, en principio, de ningún desaguisado estético: eso quedaría al margen e independiente de toda calificación ética.

En cierto sentido, la implicación política de la música es mucho mayor de lo que se piensa (y lo mismo podría decirse de todo arte, y con mayor motivo de la literatura). Ocurre, sin embargo, un fenómeno notable, y es que las banderías políticas pierden virulencia y significación cuando van convirtiéndose en «historia», más desvaída cuanto más lejana.

De la misma manera no hay costumbre —al menos yo no lo he visto jamás— de tomar en consideración política las no pocas cantatas de Juan Sebastián Bach, dedicadas a conmemoraciones onomásticas o similares de duques y príncipes electores.

Y, sin embargo, son obras políticas y no otra cosa. Porque política —aunque rastrera— es el elogio desmedido de un gobernante, el presentarlo como modelo de virtudes, el suponer que todos sus súbditos son felices sólo con verle.

Pues todo esto está en los textos que Picander y otros rimadores suministraban a Bach y que él musicaba con toda tranquilidad (sin que podamos asegurar, con los datos que poseemos, si Bach amaba tan encendidamente a sus patrones o si se trataba

Sociología de la Música

Ramón Barce

NOVIEMBRE, 1991

Martes, 26

LO QUE LA MÚSICA DICE Y
LO QUE NO DICE

Jueves, 28

LOS MECANISMOS DEL FOLKLORE

DICIEMBRE, 1991

Martes, 3

EL ESPEJISMO DE LA HISTORIA

Jueves, 5

POLÍTICA Y MÚSICA



Todos los contenidos serán recogidos en el libro de Actas de la Fundación Juan March. Madrid, 11 de Mayo de 1992. Edición 1991.

Fundación Juan March
CURSOS UNIVERSITARIOS 1991-1992

sólo de lisonjearlos desafortunadamente para obtener algún provecho).

Cuando críticos como Claude Samuel o André Lischke —por citar dos entre cientos— atacan acerbamente a Prokofiev o a Shostakovich por utilizar malos textos políticos de poetas mediocres, y asuntos en consecuencia antiartísticos, ¿pensaban en los textos políticos que utilizaba Bach? ¿O en los de Chaikowsky, que comparan a Alejandro III con una estrella del cielo?

Evidentemente, en este aspecto de las relaciones música-política opera un partidismo que no sólo no ve claro, sino que no quiere que se vea claro». □

Revista de libros de la Fundación

Número 54 de «SABER/Leer»

Con artículos de Guido Brunner,
Salvador Giner, Guillermo Carnero,
Manuel Alvar, Vilà Valentí y Haro Tecglen

En el número 54, correspondiente al mes de abril, de «SABER/Leer», revista crítica de libros de la Fundación Juan March, escriben **Guido Brunner**, **Salvador Giner**, **Guillermo Carnero**, **Manuel Alvar**, **Joan Vilà Valentí** y **Eduardo Haro Tecglen**.

El embajador alemán en España, **Guido Brunner**, leyó en su momento las memorias de Andrei Sajarov —conciencia de la humanidad le llamó el Comité que le concedió el Nobel de la Paz—, pero aplazó su comentario a la espera de que acontecimientos posteriores en la hoy desaparecida URSS dieran una mayor actualidad a lo escrito por el Premio Nobel.

Salvador Giner escribe acerca del último libro de Isaiah Berlin, en el que se resume gran parte de su sabiduría como filósofo moral y político y pensador de la racionalidad y la civilización occidental. **Guillermo Carnero**, desde su especialidad académica por la literatura, se acerca a una obra que trata de cuestiones estéticas que van más allá de lo literario, aunque en ello esté centrado y que se barajan en el siglo XVIII.

La aparición de un nuevo Diccionario español, que presenta no poca originalidad, le sirve a **Manuel Alvar** para glosar la importancia que tienen estos instrumentos de la lengua, siguiendo las vicisitudes de éstos a lo largo de la historia lexicográfica.

La prolífica obra de Pierre George, uno de los más destacados autores de la escuela geográfica francesa, permite al profesor **Vilà Valentí** efectuar una exposición y una reflexión en torno al quehacer geográfico actual.



La lectura del último libro de Juan Goytisolo le da a **Eduardo Haro** ocasión para recordar al escritor en sus dos polos geográficos tan queridos, París y Marruecos, en los que también Haro vivió y en los que pudo tratar al escritor.

Arturo Requejo, **Jorge Werffeli**, **J. L. Gómez Merino**, **Antonio Lanchó** y **Alfonso Ruano** se encargan de las ilustraciones de este número.

Suscripción

SABER/Leer se envía a quien la solicite, previa suscripción anual de 1.500 ptas. para España y 2.000 para el extranjero. En la sede de la Fundación se puede encontrar al precio de 150 ptas. ejemplar.

Con la intervención, el día 6, de Francisco García Olmedo

Concluye el ciclo sobre «Alteraciones del Genoma»

En este XI Ciclo de Conferencias Juan March han intervenido cuatro científicos, entre ellos el Premio Nobel Paul Berg

Con la conferencia que dará, en la Fundación Juan March, el lunes 6 de abril, **Francisco García Olmedo**, del Departamento de Bioquímica, de la E.T.S. de Ingenieros Agrónomos, de la Universidad Politécnica de Madrid, concluye el XI Ciclo de Conferencias Juan March que sobre «Alteraciones del genoma» ha venido ofreciendo, desde el 9 de marzo, y en el Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología, dependiente del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones.

Francisco García Olmedo, catedrático de Bioquímica y Biología Molecular, Premio a las Ciencias (1991) de la CEOE, hablará sobre «Ingeniería de la resistencia a enfermedades en plantas» y será presentado por **Margarita Salas**, del Centro de Biología Molecular de la Universidad Autónoma de Madrid-CSIC.

Anteriormente al doctor García Olmedo, han participado en el ciclo los doctores Ralph L. Brinster y Oliver Smithies y el Premio Nobel de Química 1980, Paul Berg, de la Universidad de Stanford (EE.UU).

«Las técnicas de ingeniería genética —señala García Olmedo en un texto de presentación— están permitiendo disectar los mecanismos de defensa de las plantas frente a las enfermedades causadas por bacterias y hongos, así como manipular con fines prácticos su resistencia a estos patógenos.

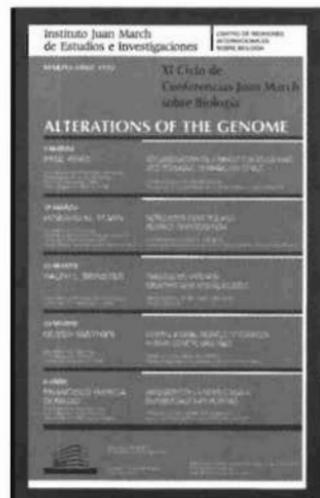
Este último objetivo es congruente con el desarrollo de una agricultura más compatible con el medio am-

biente, en la medida que permite reducir la cantidad de productos fitosanitarios utilizados, sin pérdida de la productividad.

La resistencia puede ser más o menos constitutiva o, por el contrario, inducirse en respuesta a la infección. La base de la resistencia puede estar en ciertas características estructurales o en la acción de inhibidores producidos por la planta contra el patógeno.

La identificación de estos agentes ha sido un objetivo importante para los patólogos desde hace muchos años. Más recientemente se han podido clonar los genes que codifican algunos de estos inhibidores.

Previo alteración *in vitro* de dichos genes, ha sido posible expresarlos en plantas transgénicas, que previamente no los poseían, y probar su capacidad de conferir resistencia frente a patógenos apropiados. Esto también permite estudiar las complejas interacciones entre distintas moléculas de-



«Workshop» internacional

Coevolución de virus, sus huéspedes y sus vectores

En la Fundación Juan March tuvo lugar, entre el 9 y el 11 de diciembre del año pasado, una reunión internacional sobre «Coevolución de virus, sus huéspedes y sus vectores», organizada por los doctores A. Gibbs, de la Universidad Nacional de Australia, en Canberra, y F. García Arenal, de la ETSI Agrónomos, en Madrid, y en la que se expusieron los últimos resultados concernientes al objeto del encuentro. Contó con 16 ponentes invitados y con 30 participantes.

La teoría de la evolución biológica, propuesta en el siglo pasado por Darwin, es, sin duda alguna, la que mejor puede explicar la diversidad biológica que actualmente existe. Sin embargo, vista desde nuestra escala de tiempo, la evolución es tan «lenta» que sólo somos capaces de observar una instantánea del momento.

Pero si nos sumergimos en esa porción microscópica de la vida que son los virus, sí que podemos contemplar una auténtica película de la evolución en acción. A nadie se le escapa en estos últimos años que una nueva especie viral es causa de una mortal enfermedad, el SIDA.

Tampoco olvidarán los adictos a la caza que los conejos empezaron en un tiempo a ser pasto de la mixomatosis. Y aún habrá algunos que recordarán la terrible epidemia de gripe de principios de siglo.

Estos dos últimos casos, la gripe y la mixomatosis, son dos claros ejemplos de coevolución entre el virus y el organismo infectado. En el primero se observa una evolución continua del virus predominante, con cambios sutiles en aquellas proteínas que son blanco del sistema inmunológico humano (lo cual hace muy difícil preparar una vacuna efectiva).

Cambios más drásticos

Cada cierto número de décadas se detecta otro cambio más drástico (que conlleva, además, una epidemia gripal más intensa): nuevos fragmentos génicos procedentes de virus de aves se instalan en el virus humano. A partir de aquí el ciclo vuelve a comenzar con constantes variaciones en el virus recién introducido.

El caso de la mixomatosis es además un experimento natural de evolución en acción. El virus mixoma produce una enfermedad benigna en los conejos americanos, mientras que produce gran mortalidad en los conejos europeos.

Por esta razón y para combatir la «peste» que suponían los conejos europeos se introdujo deliberadamente en Australia. Así se ha dado lugar a una coevolución de virulencia y resistencia, de tal forma que en las regiones donde la resistencia es alta aparecen más virus de fuerte virulencia.

Situaciones como las anteriormente descritas plantean inmediatamente varias preguntas. Por ejemplo, ¿por qué los virus son tan cambiantes y lo hacen además tan rápidamente? ¿Cuáles son los mecanismos que generan los cambios? ¿Cuál es

el origen de estos seres vivos tan peculiares?

Comenzando por la última cuestión, la dificultad para desentrañar el árbol genealógico de los virus es la ausencia de fósiles (algo evidente dada su estructura y composición molecular), con lo que sólo se pueden presentar hipótesis basadas en la comparación de la secuencia de nucleótidos de sus genomas.

Análisis de este tipo sugieren que un gran grupo de virus cuyo genoma es RNA de polaridad positiva podría derivar de un ancestro ya existente en los estados precelulares, una especie de gen autorreplicativo.

El porqué los virus evolucionan tan vertiginosamente (fundamentalmente los de tipo RNA) se debe a varias razones. Una de ellas es que producen poblaciones asombrosamente grandes (una persona infectada de gripe o resfriado puede generar más virus que habitantes de este planeta), lo cual da más oportunidades a la variación.

Además el ritmo de variación es muy elevado, de manera que una población viral es muy heterogénea. Y, finalmente, y lo más importante en la evolución, existe una gran presión selectiva.

En cuanto a los mecanismos que generan la diversidad, el primero, y común a todos los virus RNA, es la infidelidad de los sistemas de replicación.

Otros mecanismos predominan más en unos grupos de virus que en otros,

como la captura genética en los retrovirus, el intercambio de fragmentos genómicos en el virus de la gripe y similares, o la recombinación en los luteovirus.

Nuevas enfermedades virales

Por último, unos apuntes sobre la aparición y diseminación de nuevas enfermedades virales. Ejemplos recientes son el ya citado síndrome de inmunodeficiencia adquirida en humanos, la encefalopatía bovina espongiiforme del ganado y las infecciones de parvovirus en perros.

Las circunstancias epidemiológicas que explican la aparición de nuevas enfermedades son muy diversas, y conviene diferenciar aquéllas que se transmiten de vertebrado a vertebrado de las que requieren un insecto transmisor.

En las primeras la diseminación del nuevo virus sigue un modo concreto de transmisión (respiratorio, oral, sexual), que es el responsable de la propagación de la epidemia.

Las enfermedades que se transmiten por insectos aparecen por el aumento de la exposición a estos vectores debido, por ejemplo, a la instalación del hombre en nuevos ecosistemas, a la migración de los vectores hacia ecosistemas modificados o al aumento de un vector concreto, que puede generar una epidemia. □

Entre el 6 y el 8, en la Fundación

Curso sobre Paleobiología

Entre el 6 y el 8 de abril tendrá lugar en la Fundación Juan March, un encuentro internacional sobre «Palaeobiology: preparing for the twenty-first century», organizado por los doctores **S. Conway Morris**, de Cambridge (Gran Bretaña) y **F. Alvarez**, de la Universidad de Oviedo.

La reunión pretende revisar los progresos recientes habidos en paleo-

biología y su papel en los avances en los estudios de la evolución, y cómo su integración con otras disciplinas científicas facilitará el estudio de la historia de la vida en el próximo siglo. Los participantes serán 40 e intervendrán, además de Conway y Alvarez, **B. Runnegar** y **A. Seilacher** (EE.UU.), y **R. A. Spicer** (Gran Bretaña).

Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales

Seminarios de José Ramón Montero y Róna-Tas

Conferencias del profesor de Oxford, Vincent Wright, en abril

Los días 2, 7 y 9 de abril proseguirá el ciclo de conferencias públicas iniciado el 31 de marzo, a cargo del profesor de la Universidad de Oxford, Vincent Wright, sobre «Reshaping State-Market Relations: some lessons from recent European experience». Este ciclo se celebra en el salón de actos de la Fundación Juan March y es de entrada libre (en inglés, con traducción simultánea).

Entre los últimos seminarios organizados en su sede por el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, destinados a alumnos, profesores e investigadores del mismo, figuran los impartidos a fines del pasado año por los profesores José Ramón Montero, catedrático de Ciencia Política de la Universidad Autónoma de Madrid, el 28 de noviembre, y Akos Róna-Tas, Assistant Professor of Sociology de la Universidad de California en San Diego, el 2 de diciembre. De ellos se ofrece seguidamente un resumen.

José Ramón Montero

«La democracia en España: legitimidad y significados»

El profesor Montero definió el término *legitimidad* política como las actitudes positivas de los ciudadanos hacia las instituciones democráticas, las cuales son consideradas como las más apropiadas formas de gobierno. De esta definición se infiere que un sistema nunca es totalmente legítimo, ya que puede serlo para unos ciudadanos y no para otros, e incluso puede variar esa legitimidad en el grado de intensidad.

«Del análisis de encuestas de opinión —explicó— se puede deducir que el sistema democrático ha sido legítimo en España desde sus inicios. Esta aceptación del sistema se refleja en el voto, ya que los partidos antisistema, a excepción del País Vasco, han

carecido de apoyos importantes. Las preferencias por un régimen autoritario han sido siempre minoritarias. Prácticamente no ha existido una alternativa a la democracia». La hipótesis central del profesor Montero es que la legitimidad del sistema democrático en España ha sido autónoma con respecto a la mayor o menor eficacia de los gobiernos democráticos. «Entre 1978 y 1982 España es regida por gobiernos débiles, cuasi-mayoritarios, incapaces de afrontar los retos de la crisis económica, la escalada terrorista y los problemas regionales. Sin embargo, por medio de encuestas de opinión sabemos que los españoles, aunque valoraban cada vez menos

la actuación de estos gobiernos, no dejaron de manifestar opiniones favorables al sistema democrático».

Con respecto a los apoyos populares a las instituciones democráticas, Montero analizó cinco de ellas: el Rey, el Estado de las Autonomías, la Constitución, el Parlamento y los partidos políticos, y señaló que «los españoles otorgan un amplio apoyo al conjunto de los actores políticos, variando la aceptación de éstos cuando se les pregunta por uno de ellos en particular. El Rey cuenta con elevados apoyos».

«En cuanto al *Estado de las Autonomías*, ya Juan José Linz ha explicado que se formó en medio de dificultades importantes, debido a la falta de consenso entre los españoles en relación con el tema, a la heterogeneidad de las regiones y a las diferencias de criterio existentes al respecto entre las élites políticas. Las nuevas instituciones autonómicas cuentan con un apoyo difuso amplio. Aunque no son muchos los que afirman conocerla, la *Constitución de 1978* cuenta con amplia aceptación por parte de la población.»

«Los españoles suelen prestar poca atención a lo que sucede en el *Parlamento*. Este, en todos los países occidentales, ha perdido el protagonismo clásico que ocupara en el proceso de toma de decisiones políticas, para cederlo al gobierno. Aún así el Congreso de los Diputados cuenta con apoyo difuso entre la ciudadanía. Los *partidos políticos* gozan de un nivel elevado de



José Ramón Montero es catedrático de Ciencia Política y de la Administración en la Facultad de Derecho de la Universidad Autónoma de Madrid. *Official Representative* de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología de la Universidad Complutense en el European Consortium for Political Research.

legitimidad. La población los considera necesarios para el funcionamiento democrático; piensa que actúan responsablemente, que facilitan la participación política y que son defensores de intereses generales. El término *democracia* se asocia mayoritariamente a valores positivos: libertad, igualdad o respeto a la ley.»

Akos Róna-Tas

«Consecuencias sociales de la transición en Hungría»

El título del seminario de Akos Róna-Tas fue «The last shall be first? The social consequences of the transition from socialism in Hungary».

«Cómo cambia la estructura social, quiénes serán capaces de apro-

vechar las nuevas oportunidades, qué ocurre con la vieja élite comunista, quiénes van a integrar la nueva élite o qué ocurre con la clase media son preguntas clave en el estudio sociológico de la transición», señaló. De los



Akos Róna-Tas es Assistant Professor de Sociología de la Universidad de California en San Diego y profesor adjunto de Sociología en la Universidad de Economía de Budapest. Su último artículo publicado fue «The Selected and the Elected: The Making of the New Parliamentary Elite in Hungary», en *Eastern European Politics and Societies* (1991).

tres grandes tipos de teorías de la transición del socialismo o comunismo —las económicas, las políticas y las sociales—, estas últimas son mucho más escasas y se observa en ellas una gran resistencia a definir el fin u objetivo de la reforma social.»

El profesor Róna-Tas las agrupó en dos corrientes: a) las que predicen que la nueva élite coincidirá básicamente con la antigua élite comunista, y que habrá una menor igualdad social; y b) las que predicen el surgimiento de una nueva élite distinta de la nueva élite comunista, así como una mayor igualdad social. Entre este segundo tipo destacó la *teoría del re-burguesamiento de Szelenyi*, que sostiene que los sectores burgueses anteriores al comunismo re-emergirán como nuevos sectores burgueses en la nueva economía de mercado

post-comunista, lo cual sólo es explicable en base a la permanencia de un capital cultural heredado; y la *teoría de Víctor Nee*, que asume que la economía de mercado favorecerá a los empresarios, frente a la economía de planificación centralizada, que favorecerá a los burócratas, de modo que en la transición económica los grupos sociales ajenos al antiguo Estado comunista progresarán, lo que producirá un incremento de la igualdad social.

Para el profesor Róna-Tas son varias las hipótesis sobre la transformación de la estructura social: 1º) las estrategias que requieren inversión de capital incrementarán las desigualdades, pues ofrecerán oportunidades a los sectores sociales mejor situados en el régimen comunista, que tuvieron oportunidad de acumular capital (de ahorrar); 2º) las que requieren capital humano en forma de educación académica aumentarán las desigualdades; 3º) las estrategias más directamente orientadas hacia el mercado requerirán capital cultural; 4º) los cuadros (antiguas jerarquías del partido y Estado comunista) estarán más implicados en este tipo de estrategias; 5º) si el Estado interviene en el nivel más bajo de la población (en cuanto a la distribución de renta) mientras que el mercado genera creciente desigualdad en favor de los que ya estaban en mejor situación, ello resultará en una distribución de la renta en que las clases medias estarán perdiendo terreno; y 6º) la naturaleza política de la transición pondrá a los antiguos cuadros en desventaja para seguir estrategias que no dependan principalmente de las «fuerzas ciegas» del mercado.

«Hemos de reconocer que los cuadros son el grupo social que mejores posibilidades tiene en el libre mercado. En todo caso, el que la transición desde el comunismo vaya a suponer la perpetuación de la vieja élite dependerá, en gran medida, de la evolución global de la economía.» □

Abril

1, MIERCOLES

- 19,30 **CICLO «MUSICA GALANTE» (y IV)**
 Intérpretes: **Zarabanda.**
 Programa: Trío en La menor, de G. Ph. Telemann; Dúo Wq. 140 y Trío en Sol mayor, de C. Ph. E. Bach; Trío en Do mayor Op. 38 nº 3, de J. Haydn; Sonata en La mayor, de J. Ch. F. Bach; y Trío en Re menor, de C. Ph. E. Bach.

2, JUEVES

- 11,30 **RECITALES PARA JOVENES**
 Violín y piano, por **Manuel Guillén y Chiky Martín.**
 Comentarios: **Javier Maderuelo.**
 Obras de A. Vivaldi, W. A. Mozart, A. Dvorak, M. Ravel y P. de Sarasate.
 (Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud).

EXPOSICION DE ALEXEJ JAWLENSKY, EN MADRID

Durante todo el mes de abril seguirá abierta en la Fundación Juan March la exposición de **Alexej Jawlensky** (1864-1941), integrada por 121 obras realizadas por el artista ruso de 1893 a 1937. Los fondos proceden de diferentes museos del mundo y se presenta con la colaboración del Archivo Alexej von Jawlensky, de Locarno (Suiza).

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

- 19,30 **INSTITUTO JUAN MARCH DE ESTUDIOS E INVESTIGACIONES/ CENTRO DE ESTUDIOS AVANZADOS EN CIENCIAS SOCIALES/CURSOS UNIVERSITARIOS**
 «Reshaping State-Market Relations: some lessons from recent European experience» (II).
Vincent Wright: «State withdrawal? The privatization programme of the United Kingdom 1979-1992».

3, VIERNES

- 11,30 **RECITALES PARA JOVENES**
 Piano, por **Eulalia Solé.**
 Comentarios: **Antonio Fernández-Cid.**
 Obras de A. Soler, J. S. Bach, W. A. Mozart, F. Schubert, F. Chopin y E. Granados.
 (Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud).

4, SABADO

- 12,00 **CONCIERTOS DEL SABADO**
CICLO «TRES VELADAS ROSSINIANAS» (I)
 Intérpretes: **Cuarteto Rossini.**
 Programa: *Los pecados de juventud.* Seis Sonatas a cuatro, de G. Rossini.

6, LUNES

- 12,00 CONCIERTOS DE MEDIODIA**
 Recital de violín y piano, por Carmen Tricás y Menchu Mendizábal.
 Obras de A. Dvorak, W. A. Mozart y R. Schumann.
- 19,30 XI CICLO DE CONFERENCIAS JUAN MARCH SOBRE BIOLOGIA**
 «ALTERACIONES DEL GENOMA» (y V).
Francisco García Olmedo: «Ingeniería de la Resistencia a Enfermedades en Plantas».
 Presentador: **Margarita Salas.**

7, MARTES

- 11,30 RECITALES PARA JOVENES**
 Flauta y piano, por José Oliver y Nora Pinilla.
 Comentarios: **Jacinto Torres.**
 Obras de W. A. Mozart, J. J. Quantz, F. Borne y A. Vivaldi.
 (Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud).
- 19,30 INSTITUTO JUAN MARCH DE ESTUDIOS E INVESTIGACIONES/ CENTRO DE ESTUDIOS AVANZADOS EN CIENCIAS SOCIALES/ CURSOS UNIVERSITARIOS**
 «Reshaping State-Market Relations: some lessons from recent European experience» (III).
Vincent Wright: «The politics of 'ni-ni': nationalization and privatization in France 1981-1992».

8, MIÉRCOLES

- 19,30 BIBLIOTECA DE MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA. AULA DE REESTRENOS**
 Recital de guitarra.
 Intérprete: **Hugo Geller.**
 Programa: Fantasía, de R. Gerhard; Dos Evocaciones y Fantasía Mediterránea, de A. García Abril; La Calma y La Gaubança, de V. Asencio; Paisaje Grana (Homenaje a J. R. Jiménez), de T. Marco; y Sonata Giocosa, de J. Rodrigo.

9, JUEVES

- 11,30 RECITALES PARA JOVENES**
 Violín y piano, por Manuel Guillén y Chiky Martín.
 Comentarios: **Javier Maderuelo.**
 (Programa y condiciones de asistencia, como el día 2).

CICLOS MUSICALES EN LOGROÑO Y ALBACETE

Organizado por «Cultural Rioja», con la colaboración técnica de la Fundación Juan March, finaliza en Logroño, el lunes 6 de abril, el Ciclo «Música Galante», con un concierto del Grupo **Zarabanda**. Los lunes 27 de abril y 4 de mayo se celebrará un nuevo ciclo, «Sevilla en el piano», interpretado por **Amador Fernández Iglesias** y **Rosa Torres-Pardo**. Organizado por «Cultural Albacete», con la colaboración técnica de la Fundación, el citado ciclo «Sevilla en el piano» se celebrará en Albacete los lunes 20 y 27 de abril.

- 19,30 INSTITUTO JUAN MARCH DE ESTUDIOS E INVESTIGACIONES/
CENTRO DE ESTUDIOS AVANZADOS EN CIENCIAS SOCIALES/
CURSOS UNIVERSITARIOS
«Reshaping State-Market Relations: some lessons from recent European experience» (y IV).
Vincent Wright: «The state and market regulation: situating the Spanish case».

11, SABADO

- 12,00 CONCIERTOS DEL SABADO.
CICLO «TRES VELADAS ROSSINIANAS» (II)
Intérpretes: El árbol de Diana.
Programa: *Péchés de vieillesse*. Melodías, de G. Rossini.

13, LUNES

- 12,00 CONCIERTOS DE MEDIODIA
Recital de guitarra.
Intérprete: Nuria Mora.
Obras de J. Turina, M. M. Ponce, L. Brouwer, J. Rodrigo y M. Castelnuovo-Tedesco.

21, MARTES

- 19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS

LOS GRABADOS DE GOYA, EN RENNES

La colección de 218 grabados de Goya seguirá abierta durante el mes de abril en Rennes (Francia), en el Museo de Bellas Artes y con su colaboración.

«Sevilla, escenario de Opera» (I)
Jacobo Cortines: «Invencción y persistencia de Sevilla».

22, MIERCOLES

- 19,30 CICLO «SEVILLA EN EL PIANO» (I)
Intérprete: Amador Fernández Iglesias (piano).
Programa: Suite Iberia (integral), de I. Albéniz.

23, JUEVES

- 11,30 RECITALES PARA JOVENES
Flauta y piano, por Manuel Guillén y Chiky Martín.
Comentarios: Javier Maderuelo.
(Programa y condiciones de asistencia, como el día 2).
- 19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS
«Sevilla, escenario de Opera» (II).
Alberto González Troyano: «Los grandes arquetipos».

24, VIERNES

- 11,30 RECITALES PARA JOVENES
Piano, por Eulalia Solé.
Comentarios: Antonio Fernández-Cid.
(Programa y condiciones de asistencia como el día 3).

25, SABADO

- 12,00 CONCIERTOS DEL SABADO
CICLO «TRES VELADAS ROSSINIANAS» (y III).
Intérpretes: Enrique Viana (tenor) y Manuel

Burgueras (piano).
Programa: Arias y romanzas de V. Bellini, G. Donizetti y G. Rossini.

27, LUNES

- 12,00 CONCIERTOS DE MEDIODIA**
Recital de piano.
Intérprete: **Laura Díaz-Kayel.**
Obras de M. Ravel, W. A. Mozart y J. Brahms.

28, MARTES

- 11,30 RECITALES PARA JOVENES**
Violín y piano, por **José Oliver y Nora Pinilla.**
Comentarios: **Jacinto Torres.**
(Programa y condiciones de asistencia, como el día 7).
- 19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS**
«Sevilla, escenario de Opera» (III).
Jacobo Cortines: «Don Juan o el destino de una ciudad».

29, MIERCOLES

- 19,30 CICLO «SEVILLA EN EL PIANO» (y II)**
Intérprete: **Rosa Torres Pardo** (piano).
Programa: Tres Danzas andaluzas, Danzas fantásticas, Op. 22, de J. Turina; Cuatro piezas españolas y Fantasía Baetica, de M. de Falla.

30, JUEVES

- 11,30 RECITALES PARA JOVENES**
Violín y piano, por **Manuel Guillén y Chiky Martín.**
Comentarios: **Javier Maderuelo.**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 2).
- 19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS**
«Sevilla, escenario de Opera» (y IV).
Juan Angel Vela del Campo: «Carmen, entre la fascinación y el rechazo».

COL·LECCIO MARCH·ART ESPANYOL CONTEMPORANI, DE PALMA

Con 36 obras, de otros tantos artistas españoles del siglo XX, entre ellos Picasso, Dalí y Miró, permanece abierta en Palma (c/ San Miguel, 11, primera planta), la *Col·lecció March. Art Espanyol Contemporani*, con fondos de la Fundación Juan March.

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL, DE CUENCA

Pinturas, esculturas, obra gráfica, dibujos y otros trabajos de autores españoles, la mayoría de la generación abstracta de los años 50, se ofrecen en el *Museo de Arte Abstracto Español*, de Cuenca, que pertenece y gestiona la Fundación Juan March.

Información: Fundación Juan March

Castelló, 77. 28006 Madrid. Teléfono: 435 42 40 - Fax: 576 34 20