

Nº 319
Abril
2002
Sumario

Ensayo - Novelistas españoles del siglo XX (III)

Benjamín Jarnés, por Domingo Ródenas de Moya 3

Publicados los Anales 2001

Un total de 330.175 personas en los 278 actos culturales de la Fundación Juan March 11

Arte

Exposición «Georgia O’Keeffe. Naturalezas íntimas» 14
— Lisa Messinger pronunció la conferencia inaugural: «Georgia O’Keeffe: una pintura de su vida» 14

Música

Ciclo «Britten: música de cámara y canciones», en abril 24
Finalizó el ciclo «La guitarra iberoamericana» 25
Gabriel Estarellas en «Aula de (Re)estrenos» 26
— Estrenó seis rapsodias para guitarra compuestas para él por seis autores españoles 26
Las «Sonatas para piano de Muzio Clementi» en «Conciertos del Sábado» 27
«Conciertos de Mediodía» de abril 28
«Recitales para Jóvenes» 29

Aula abierta

«La formación de la identidad española» (I), por José Álvarez Junco 30
«Los sefardíes: una cultura en el exilio», en abril 37
— La imparte en ocho sesiones Paloma Díaz-Mas 37

Publicaciones

«SABER/Leer» de abril: artículos de José Manuel Sánchez Ron, José María Mato, Mario Camus, Juan Velarde Fuertes, Jesús Villa Rojo y Antonio Quilis 38

Biología

Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología 39
«Base molecular de las enfermedades congénitas que afectan a los linfocitos» 39
«Acciones genómicas vs. no-genómicas de las hormonas esteroides: visiones opuestas o unificadas» 40

Ciencias Sociales

Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales 42
Seminarios del Centro 42
— Nancy Bermeo: «Los ciudadanos y el colapso de la democracia» y «El federalismo como solución» 42

Calendario de actividades culturales en abril 44

NOVELISTAS ESPAÑOLES DEL SIGLO XX (III)

Benjamín Jarnés

El lugar de Benjamín Jarnés (Codo, Zaragoza, 1888-Madrid, 1949) en la historia de nuestra Edad de Plata, su ascenso fulgurante en la cucaña literaria de los años veinte y su lento crepúsculo en los años treinta para esfumarse en la consunción de los cuarenta, se encuentra cifrado, como en un camafeo, en la dedicatoria del romance lorquiano *Preciosa y el aire*, «A Benjamín Jarnés», mudada en «A Dámaso Alonso». Había escrito Lorca su poema el 28 de enero de 1926 y nueve meses después lo daría a la luz en el número primero de la revista *Litoral* (noviembre), ya sin el envío a Jarnés. Del mismo modo, Jarnés pasó de ser un escritor de primer rango a no ser más que un borrón en la historia literaria.

A comienzos de 1926 Jarnés constituía una revelación dentro del Arte Nuevo, un brillante pro-sista al que había reclutado Ortega para *Revista de Occidente* tras haberlo leído en la efímera revista *Plural*. Jarnés había entrado en *Revista de Occidente* por la puerta grande, publicando en mayo de 1925 la narración «El río fiel» e inscribiéndose desde ese mes entre los



Domingo Ródenas de Moya es profesor de Literatura española y de Tradición Europea en la Universitat Pompeu Fabra, de Barcelona. Es especialista en la prosa española de vanguardia, autor del ensayo *Los espejos del novelista* (1998) y de las antologías *Proceder a sabiendas* (1997) y *Prosa del 27* (2000). Ha editado, asimismo, la *Obra crítica*, el *Epistolario* y las novelas *Paula y Paulita* y *El profesor inútil* de Benjamín Jarnés, además de otras obras de Azorín, Carmen Laforet y Miguel Delibes.

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

críticos regulares (sus cinco primeros autores reseñados configuran casi una topografía de su futuro quehacer crítico: dos hispanoamericanos, Oliverio Girondo y el Jorge Luis Borges de *Fervor en Buenos Aires*, el antropólogo Leon Frobenius y los dos prebostes vanguardistas Jean Cocteau y Ramón Gómez de la Serna). Tal vez se extendió por Madrid el rumor de que la prestigiosa revista alemana *Die Neue Rundschau* había solicitado los derechos de traducción del cuento de Jarnés, y ello pudo confirmar a Lorca la valía de aquel aragonés doce años mayor que él, amigo del pintor uruguayo Barradas y colaborador de la revista *Alfar*, al que había conocido en la tertulia del café de Oriente, en Atocha. Jarnés, pues, bien merecía una dedicatoria. Pero éste cometió un desliz por omisión, pues cuando al fin publicó su primera novela, *El profesor inútil* (1926), adonde había ido a parar «El río fiel», no incluyó al poeta granadino en la lista de favor de quienes habían de recibir el libro, algo que Lorca no dejó de notar, como prueba el reproche que incluye en una carta de febrero de 1927: «Mi querido Jarnés: ¡Qué malo has sido conmigo! Compré tu admirable libro. Pero me da cierta tristeza verlo sin tu firma. Estoy algo disgustado. ¡Claro que mi admiración vence a mi pequeño rencorcillo!». Un *rencorcillo* que tal vez le costó a Jarnés el precioso desaire de un relevo, el de su nombre por el de Dámaso Alonso. Su ostracismo, menosprecio, rebajamiento o ninguneo en la historiografía literaria entre 1939 y 1975, de factura interior o exiliada, con rúbrica filomarxista o con unción franquista, obedeció a algo más que a un *rencorcillo*. De un lado, Jarnés sucumbió ante la defensa de los valores eternos de la raza (Dios, Patria, Caudillo), de otro fue atropellado por la reclamación de un arte políticamente combativo.

La anécdota anterior, en cualquier caso, deja vislumbrar a un escritor que, a los treinta y dos años, en 1926, alcanza un puesto privilegiado en el sistema literario español y concita la atención de algunos vigías culturales europeos. Ese año le escribe Fernando Vela, mano derecha de Ortega en *Revista de Occidente*: «Ya sabe usted con qué entusiasmo hemos acogido sus cosas y esto nos confirma que hemos acertado en presentarle a Vd. a los grandes públicos, al público

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

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

BENJAMÍN JARNÉS

internacional». He ahí el propósito de Ortega respecto al narrador aragonés: enarbolarlo como un espécimen español de la nueva generación de creadores europeos. Y como tal fue recibido por críticos de renombre como el francés Marcel Brion o el inglés Richard Aldington. En Alemania, por ejemplo, después de que *Die Neue Rundschau* presentase *Der Getreue Strom* (*El río fiel*), la *Europäische Revue* publicó en 1929 *Viviana und Merlin* y en 1931 *Im Bannkreis des Todes* (*Escenas junto a la muerte*). En noviembre de 1929, Pedro Salinas le hacía a Jorge Guillén, entonces docente en Oxford, la crónica epistolar de la actualidad literaria, en la que se lee: «Jamés en la cúspide: un tomo por mes, colaboración en todos los diarios y revistas, conferencias por la radio, *interviews*, la gloria».

Jamés era en 1929 el más prestigioso representante de la novela vanguardista, el narrador excelente de la joven literatura, el más consumado ejemplo de la novela mestiza, lírica e intelectual, morosa en su ritmo, de estructura fracturada, inorgánica, carente de argumento, con personajes difusos que apenas disimulan ser trasuntos del propio autor, una novela escrita en una prosa empedrada de metáforas e imágenes, engolosinada en sí misma, proclive a la autorreflexión teórica, a la parodia, al desafío ingenioso del lector, a deambular por el lindero entre ficción y vida, entre poesía (es decir, creación) y realidad. Pero conviene alertar de que, si todo eso es cierto, como lo es en los grandes renovadores internacionales, también es cierto que para Jamés la novela constituye un género trascendente, nunca una juguesca baladí, pues, a su juicio, siempre rebasa la región de lo literario (lo que concierne a las *letras*) para hacer más profundo el conocimiento —y el goce— del mundo de la vida. Para él fue invariablemente la vida el valor soberano, sustentado en la inteligencia y en la gracia, vale decir en la razón y la belleza.

Los pasos contados y los libros

Jamés había estudiado ocho años en el Seminario de Zaragoza, del que salió veinteañero y persuadido de que su vocación no era, como la de su hermano Pedro, sacerdotal. Hizo el servicio militar en Barcelona y, puesto en la encrucijada de tener que elegir, como hijo de familia sin recursos, entre Iglesia y Ejército, optó por permanecer en



FRANCISCO SOLÉ

el segundo, aun sin rebosar ardor guerrero. En 1912, siendo sargento, se matriculó como alumno libre en la Escuela Normal de Magisterio y el mismo año que fue graduado como maestro nacional, en 1916, se casó con Gregoria Bergua. Fue entonces cuando empezó su dedicación a la escritura, que se prolongó hasta que, en México, hacia 1948, la arteriosclerosis le impidió conjuntar las palabras y regresó a Madrid para morir. Desde 1917 hasta 1922 publicó innumerables artículos en la prensa aragonesa (*La Crónica de Aragón, El Pirineo Aragonés*) y en semanarios católicos como *Rosas y espinas* o, sobre todo, *El Pilar*, así como en la prensa del Rif, donde estuvo destinado desde 1918 (*La Unión Española, Diario marroquí y La Unión*). El purgatorio del escritor tocó a su fin cuando fue trasladado en 1920 a la Intendencia General Militar de Madrid.

Los primeros tres años en un Madrid vibrante y bullicioso fueron de acomodo y lento cultivo de un pequeño círculo de amigos artistas: los pintores Barradas, Garrán, Alberto, Sánchez Felipe, Paszkiewicz, los poetas Garfías, De Torre, el polígrafo Rafael Cansinos-Asséns. Auspició una revistilla titulada *Cascabeles. Semanario indispensable y genial*, de la que sólo salió un número el 17 de febrero de 1923. Se trata de una publicación satírica salpimentada con dibujos sicalípticos que debió interesar a Gómez de la Serna por la semejanza del caricaturista Bagaría que firmaba Jarnés con su nombre de pila. Ramón invitó a su tertulia sabatina de Pombo al escritor y, con ello, le abrió la puerta al mundillo literario capitalino. Desde 1923 Jarnés colaboraría en las revistas juveniles de vanguardia (*Alfar, Ronsel, Tobogán, Plural*), al tiempo que se consagraba a la confección de sus primeros libros: la novela biográfica *Mosén Pedro* (1924), homenaje a un hermano que actuó de guía y protector pero que también coartó pasivamente, hasta su muerte en 1927, la libre expresión de Benjamín, que no quiso ofenderlo con textos irreverentes; y la novela *Claraval*, que el autor destruyó tras serle rechazada por la editorial edificante Biblioteca Patria.

El proyecto de una escritura narrativa puesta bajo la advocación de «lo nuevo» se fragua entre 1924 y 1925, cuando *La deshumanización del arte* de Ortega aparece como folletón en *El Sol* y se difunde el Primer Manifiesto Surrealista, cuando se publica póstumamente *El proceso* de Kafka y todavía no se han asimilado las audacias del *Ulises* de Joyce y *La tierra baldía* de T. S. Eliot, ambos de 1922, cuando anda en curso de publicación la heptalogía de Marcel Proust *En busca del tiempo perdido*, cuando Thomas Mann configura en *La montaña mágica* un espacio de alianza entre la muerte y el arte, cuando, en fin, se halla en su máximo esplendor el Modernismo internacional.

BENJAMÍN JARNÉS

En 1924 redacta Jarnés *El convidado de papel* (dado a la imprenta en 1928), una evocación de sus dudas, temores y temblores juveniles como interno en el Seminario, y en 1925 inicia la escritura de *El profesor inútil* (1926) y concluye la primera parte de *Paula y Paulita* (1929), dos títulos capitales de la novela nueva que proclaman la fuerza enaltecadora de la vida que poseen el erotismo y la fantasía. En poco tiempo concibe el embrión de sus restantes futuras novelas. En 1926 publica el relato «Andrómeda», médula de su primera novela del exilio, *La novia del viento* (1940); en 1927 ha pergeñado *Locura y muerte de Nadie* (1929), su unamuniana novela sobre la disolución de la identidad en la sociedad de masas. En 1929 publica el cuento «Circe», que es el origen de *Lo rojo y lo azul* (1932), anticipa fragmentos de la metanovela *Teoría del zumbel* (1930) y brinda la primera versión de *Viviana y Merlín* (1936). Por último, los distintos capítulos de *Escenas junto a la muerte* (1931) habían ido viendo la luz en diversos lugares desde 1926.

Fue Jarnés un reincidente componedor de biografías y no sería descabellado emparentar con la novela algunas de las que escribió antes de la guerra, en particular *Sor Patrocinio* (1929) y *San Alejo* (1934), mientras que otras como *Zumalacárregui. El caudillo romántico* (1931), *Castelar, hombre del Sinaí* (1935) o *Doble agonía de Bécquer* (1936) son más vecinas del ensayo.

Antes de perder la guerra y de padecer un trato humillante en el campo de concentración de Limoges, antes de partir hacia México a bordo del *Sinaia*, Jarnés había publicado *Libro de Esther* (1935), diálogo misceláneo entreverado de narración y ensayo entre un preceptor y su discípula, al que siguió una farsa novelesca sobre la gloria literaria, *Tántalo* (1935), y la «nouvelle» *Don Álvaro o la fuerza del sino* (1936). En 1937, en plena sangría civil, redactó *Su línea de fuego* (inédita hasta 1980), novela de la retaguardia bélica, insólita entre las suyas, a pesar de haber figurado él como uno de los traductores (en realidad actuó como corrector lingüístico de Eduardo Foertsch) del «best-seller» de Erich María Remarque *Sin novedad en el frente* (1929).

En México, el escritor dio a la imprenta tres novelas: *La novia del viento* (1940), *Venus dinámica* (1943) y *Constelación de Friné* (1944, atribuida a su personaje-heterónimo Julio Aznar) y en 1948, próximo ya su regreso para morir, apareció *Eufrosina o la Gracia* (1948), un diálogo de género híbrido como *Libro de Esther*, título éste que también se recuperó aquel año.

De la bibliografía de la supervivencia mexicana (enciclopedias, anecdotarios, conferencias, biografías de encargo) tan sólo recordaré

Stefan Zweig, cumbre apagada (1942) por su emocionada reflexión sobre el destino trágico del intelectual europeo, que por momentos se transforma en un amargo autoexamen.

Paso aprisa sobre su meritoria producción ensayística, diseminada por diarios y revistas españolas e hispanoamericanas y agavillada sólo en parte en *Ejercicios* (1927), *Rúbricas* (1931), *Feria del libro* (1934), *Cartas al Ebro* (1940) y *Ariel disperso* (1946). Quiero destacar el volumen *Fauna contemporánea* (1933) como un amenísimo catálogo de las especies que ha producido la sociedad moderna. En fin, quien desee conocer a un crítico que penetra en la legislación estética del autor para mejor entender y juzgar la obra, que ubica el libro en las coordenadas históricas que le son propias, que expresa su parecer suave y elegantemente, que amonesta o censura con palabra irónica pero nunca cáustica, sabe que puede curiosear por los cuatro primeros volúmenes citados sin quedar defraudado.

Las razones de la novela impura

Me refería antes a la fragua de una escritura narrativa nueva y es en ella donde hay que buscar la indudable significación de Benjamín Jarnés en la novela española del siglo XX.

Pertenece a una generación, la del Arte Nuevo (en la que se incluye el grupo poético del 27), para la que el homenaje a la tradición y el usufructo de las innovaciones vanguardistas se planteó como el único camino posible hacia la construcción de un arte a la altura de los tiempos. Jarnés conoce, y muy bien, los clásicos grecolatinos y la Biblia, pero también nuestros clásicos, desde Berceo o Juan Ruiz hasta Espronceda, el Duque de Rivas o Bécquer, pasando por la picaresca y los grandes ingenios de la Edad de Oro (considero a Gracián su maestro). Los cita, parafrasea y glosa en sus novelas, les rinde tributo de admiración y los parodia. Y otro tanto hace con algunos autores europeos, como Goethe o Stendhal. Entre los contemporáneos españoles respeta a Unamuno, Valle-Inclán y Azorín, Juan Ramón, Pérez de Ayala y Gabriel Miró (éste fue un fervor generacional) y, naturalmente, a Ramón. Entre los modernos extranjeros le subyugaron los franceses Jean Giraudoux, Paul Morand, André Gide y Jean Cocteau, pero leyó toda la mejor literatura renovadora, desde Wilde o Pierre Louys, cuyo erotismo decadente le tentó en algún instante, a Proust, Joyce, Pirandello, Huxley o Lawrence. La lista sería inacabable y, desde luego, inocua. Porque estos nombres bastan para testimoniar que Jarnés fue un lector voraz, y no sólo por vocación sino también

por su oficio de crítico literario.

La fórmula novelística de Jarnés, por lo tanto, no fue el resultado de la ignorancia o la ineptitud para la narración realista de argumento bien tramado y personajes modelados a imagen y semejanza psicológica de los lectores, sino el producto de una meditada consideración sobre el género y su función individual y social. Concibió la novela como un artefacto que proyecta iluminaciones fulgurantes sobre los rincones oscuros de la vida, aquellos que no recogen los espejos del realismo convencional. La novela se convierte, por ello, en acontecimiento cognoscitivo, en ensanchamiento de la vivencia del mundo. «La realidad humana nunca fue peor comprendida que en los tiempos del llamado realismo», escribió. Ante la realidad fragmentaria, turbulenta, múltiple e inabarcable que aprehende el hombre (en particular el de los años veinte) sólo cabe un realismo artístico, el que registre el fragmentarismo, la turbulencia y la multiplicidad, el que sea mimesis no del trivial acontecer sino de la percepción del mismo. Una percepción que, además, había sido adiestrada en las nuevas perspectivas reveladas por el cine (los primeros planos, el ralenti, el fundido) o por los medios de locomoción (el baile del paisaje alrededor del automóvil). «Realismo es dispersión —advierte Jarnés—, multitud de cosas en torno a los hombres».

Su propósito nunca fue crear una novela deshumanizada, vaciada de inquietudes humanas o refractaria a la experiencia diaria del vivir. Al contrario, en 1929 exhortó a los artistas jóvenes a que superaran su inhibición, abandonaran su criptas y asaltaran el mundo, intimaran con él y lo trasladaran al lienzo y al papel: «volvamos a pintar alguna cosa en el muro en blanco». Ello sin olvidar que su primera responsabilidad social es la de artistas, no la de apóstoles de la revolución o cualquier otra advenediza. Deploró, en consecuencia, la novela instrumentalizada por la pugna política, como abominó de la novela humorística que es sólo caja de risas y de la novela *blanca* (o rosa) con que se embrutecía copiosamente el público lector femenino. En una de sus certeras síntesis afirmó: «Las buenas novelas no suelen tener fin ni fines». Ni el final aristotélico que corona el desarrollo argumental, ni los fines ilegítimos que trascienden los meramente estéticos. Esto no significa que Jarnés propugnara una novela de encastillada artísticidad, una versión novelística del purismo poético representado por Valéry, Juan Ramón o Guillén. No fue así. Condenó la pureza literaria como una «embozada invitación a la esterilidad», como el refugio del artista estéril, del holgazán de obra escasa en extensión e intensidad. A la parvedad quintaesencialista, él opuso una impureza (uno de sus muchos proyectos malogrados fue el ensayo

Elogio de la impureza) que adquiriría su denominación más ceñida en 1930: integralismo.

Disconforme, pues, con la chata representación de las apariencias y descontento con la vacilación de los nuevos artistas ante la realidad, Jamés abogó por una novela libre de ataduras dogmáticas, fundada en dos pilares: la invención y el estilo. La invención jamesiana no guarda parentesco con la sarta de peripecias triviales o fantásticas de la novela tradicional, sino que es una función combinada de la memoria y el análisis del entorno. La memoria opera en dos órdenes, el de la propia biografía del escritor (no hay relato suyo en el que no abulte la osamenta autobiográfica) y el de la vasta cultura libresca. En el primer orden, Jamés espiga momentos de su recuerdo que, sometidos al segundo orden, se elevan a un plano mítico, adoptando a menudo el patrón de un mito clásico (Perseo y Andrómeda en *La novia del viento*) o de un personaje bíblico (San Pablo en *Teoría del zumbel*). El análisis del entorno le permite anclar la invención al espacio físico, emocional e intelectual que es familiar a sus lectores (la ciudad moderna, el balneario, o las artes de seducción, la insignificancia del individuo en la masa, la sospecha de que todo se desvanece en el aire...). La novela se transforma así en un complejo mecanismo mediante el que se explora la atónita y poliédrica condición humana en el horizonte de la era científico-técnica.

Queriendo reconducir el Arte Nuevo hacia el terreno de lo humano fue como Jamés formuló, en 1930, la doctrina del integralismo en el prólogo a *Teoría del zumbel*. En síntesis, el escritor, de la mano de Jung (*El yo y el inconsciente* se había traducido en 1928), considera que el novelista debe tomar en consideración, además del avatar diario de la consciencia, los dos estratos de la subconsciencia humana: el de las reminiscencias individuales y el de la «historia general de la humanidad», esto es, el inconsciente colectivo. En otros términos, el novelista debe encarar la vida, «nuestra vida: única realidad, única verdadera primera premisa de todos los silogismos que puedan después urdir el filósofo y el artista», una vida que comprende tres latitudes: la de la vigilia, la del ensueño (el vuelo del deseo) y la del sueño (las zahúrdas del instinto). El ordinario trajín de la subsistencia (objeto del realismo) no debe soslayar el poderoso motor que son los ideales y la imaginación (objeto del romanticismo) ni las fuerzas oscuras y prerracionales que gobiernan la conducta (objeto del psicoanálisis y cantera del surrealismo). Ése es el hombre integral que debe preocupar al novelista. Así lo estimó Jamés y desde esta comprometida defensa del equilibrio entre arte y vida, razón e instinto, tradición e innovación, deben ser hoy leídas sus obras. □

Publicada la Memoria anual

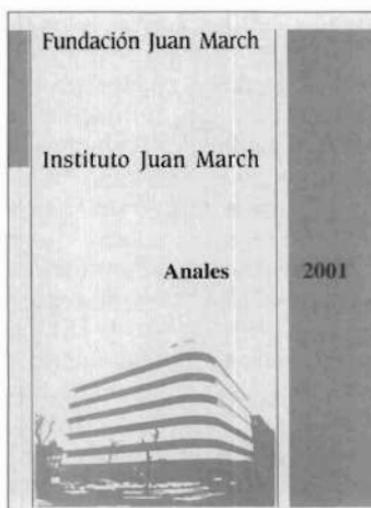
La Fundación organizó 278 actos culturales en 2001

Un total de 330.175 personas asistieron a las 13 exposiciones, 183 conciertos, 82 conferencias y otros actos

Un total de 278 actos culturales, en su sede en Madrid y en otras ciudades –a los que han asistido 330.175 personas– y que incluyeron exposiciones, conciertos, conferencias y otros actos; la publicación de diez nuevos números de la revista crítica de libros «SABER/Leer»; y otras promociones constituyen el balance de realizaciones de la Fundación Juan March en el pasado año, según se desprende de los *Anales* de esta institución, correspondientes a 2001, que acaban de publicarse. En 2001 la Fundación Juan March concedió la II Ayuda a la investigación básica, dotada con 150 millones de pesetas, al científico Jorge Moscat, profesor de investigación en el Centro de Biología Molecular «Severo Ochoa» y director del Instituto de Biología Molecular, de Madrid. Esta ayuda se destina a apoyar a un científico español menor de 50 años que esté desarrollando en España una investigación original y creativa.

Esta Memoria ofrece información sobre los 278 actos culturales organizados en 2001: 13 exposiciones artísticas, 113 conciertos para el público en general y otros 70 recitales para jóvenes estudiantes, 82 conferencias y otras manifestaciones culturales. Los costos totales de las actividades ascendieron en 2001 a 8.887.619 euros, según los datos económicos reflejados en la citada Memoria.

«De Caspar David Friedrich a Picasso. Obras maestras sobre papel del Museo Von der Heydt, de Wuppertal», una retrospectiva de Adolph Gottlieb y «Matisse: Espíritu y sentido (Obras



sobre papel)» fueron las exposiciones ofrecidas por la Fundación Juan March en su sede, en Madrid. La primera de las citadas se exhibió también en el Museu d'Art Espanyol Contemporani (Fundación Juan March), de Palma; museo que acogió, asimismo, las exposiciones «Sempre. Paisajes», «Ródchenko. Geometrías» y «Gottlieb: Monotipos». El 1 de diciembre el Museo se cerró al público para ser reformado y ampliado. A un total de 838 m² de superficie construida afectará esta obra. Tras su reapertura, que se prevé para el verano de 2002, el Museo ocupará un total de 1.500 m² aproximadamente.

Asimismo, en el Museo de Arte Abstracto Español (Fundación Juan March), de Cuenca, además de la colección permanente, pudieron verse en la sala de muestras temporales la exposición «Lucio Muñoz íntimo» y las citadas exposiciones de Eusebio Sempere, Alexandr Ródchenko y los monotipos de Adolph Gottlieb. En ambas ciudades —Palma y Cuenca—, la Fundación Juan March organizó cursos sobre arte y visitas guiadas a sus Museos.

En 2001 la Fundación Juan March recibió el Premio «A» de Coleccionismo, Sección Nacional, de la Feria Internacional de Arte Contemporáneo, ARCO. Este galardón fue creado en 1997, con los auspicios de la Asociación de Amigos de ARCO, dentro del programa de apoyo a la creación de patrimonio artístico que lleva a cabo esta Feria Internacional entre el sector empresarial y el privado. Grandes empresas y corporaciones reciben estos premios «A», como un reconocimiento a su labor ejemplarizante y de difusión del arte contemporáneo.

En cuanto a sus actividades musicales, en 2001 los habituales ciclos monográficos de los miércoles se transmitieron en directo por Radio Clásica, de Radio Nacional de España; entre ellos el ciclo «Jóvenes intérpretes», organizado conjuntamente con la Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE, en la sede de la Fundación y en el Teatro Monumental de Madrid. Continuaron celebrándose los «Conciertos de Mediodía» de los lunes y los «Conciertos del Sábado», así como los «Recitales para Jóvenes» (martes, jueves y viernes).

A través de su Biblioteca de Música Española Contemporánea, la Fundación Juan March celebró dos nuevas sesiones del «Aula de (Re)estrenos»: un homenaje al compositor Joan Guinjoan, en su 70^º aniversario, y un concierto de guitarra de Gabriel Estarellas. Asimismo, la Fundación organizó en el Teatre Principal de Palma de Mallorca, con la colaboración del

Consell Insular, un ciclo sobre «Schubert, 1828: el canto del cisne».

Conferencias, «Aula abierta» y «Seminario público»

En 2001 siguieron celebrándose ciclos dentro de la modalidad de «Aula abierta», que se une a los Seminarios públicos y otros ciclos. Integrada por ocho sesiones en torno a un mismo tema, el «Aula abierta» consta de una primera parte, de carácter práctico (con lectura y comentario de textos previamente seleccionados), a la que sólo asisten profesores de enseñanza primaria y secundaria (previa inscripción en la Fundación Juan March), que pueden obtener «créditos», de utilidad para fines docentes. La segunda parte es una conferencia abierta al público sobre el mismo tema.

A lo largo del año se celebraron seis ciclos de «Aula abierta»: «El pensamiento musical del siglo XX», «La permanencia de lo efímero: arte sobre papel», «El pensamiento arquitectónico del siglo XX», «La pintura holandesa del siglo XVII y los orígenes del mundo moderno», «Teatro clásico español: texto y puesta en escena» y «La formación de la identidad española». También se celebraron dos ciclos de conferencias sobre Matisse, con motivo de la exposición de este artista, y sobre «Jóvenes compositores»; dos «Seminarios públicos» sobre «Cambio de paradigma en la filosofía política» y «El pasado y sus críticos»; y un «Seminario de Filosofía» sobre «La suerte de Europa».

La revista crítica de libros «SABER/Leer», mensual, alcanzaba en 2001 su decimoquinto año y recogía, en los diez números aparecidos en dicho año, un total de 63 artículos redactados por 57 colaboradores de la revista. La Fundación publicó un *Libro-Catálogo de la Biblioteca de Música Española Contemporánea* y un nuevo número de la serie «Cuadernos de los Seminarios públicos» titulado

Cambio de paradigma en la Filosofía Política.

El Instituto Juan March: la Biología y las Ciencias Sociales

Esta labor cultural que de forma continuada viene realizando la Fundación Juan March (creada en 1955) mediante la organización de actividades artísticas, musicales y humanísticas se complementa con la que desarrolla en la vertiente científica e investigadora el Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones (creado en 1986 y con sede en la Fundación Juan March). A lo largo de 2001 prosiguieron sus actividades los dos centros dependientes del citado Instituto: el Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología y el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales.

El Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología, cuyo objetivo es promover de un modo activo y sistemático la cooperación entre los científicos españoles y extranjeros que trabajan en el área de la Biología, con énfasis en las investigaciones avanzadas, organizó a lo largo de 2001 un total de trece reuniones científicas, a las que asistieron 255 científicos invitados y

388 participantes, seleccionados, estos últimos entre 587 solicitantes. Del conjunto de investigadores que asistieron a estas reuniones, 225 eran españoles y 418 de otras nacionalidades. Un total de 44 Premios Nobel de Medicina o Química han colaborado una o más veces en las actividades de la Fundación Juan March e Instituto Juan March relacionadas con la Biología. El Centro publicó durante 2001 catorce títulos que recogen el contenido de los *workshops* organizados por el mismo.

En cuanto al Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales realizó una nueva convocatoria de plazas para el curso 2001/2002; otorgó seis nuevas plazas de la convocatoria anterior y desarrolló diferentes cursos y seminarios para los alumnos que estudian en el mismo. En el año 2001 se concedieron diez diplomas, cinco de «Doctor Miembro del Instituto Juan March» y cinco de «Maestro de Artes en Ciencias Sociales». Un total de doce trabajos se publicaron durante el año en la serie *Estudios/Working Papers*, que edita el Centro; así como cinco nuevos títulos en la serie de *Tesis doctorales*, elaboradas por los estudiantes del Centro.

Ambos Centros publicaron su propia memoria anual en la que informan de sus actividades. □

Año 2001
Balance de actos culturales y asistentes

	Actos	Asistentes
Exposiciones*	13	256.502
Conciertos	183	56.562
Conferencias y otros actos	82	17.111
TOTAL	278	330.175

* Se incluyen los visitantes al Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca; y al Museu d'Art Espanyol Contemporani.

Abierta en la Fundación Juan March hasta el 2 de junio

Exposición «Georgia O'Keeffe. Naturalezas íntimas»

Hasta el próximo 2 de junio sigue abierta en la Fundación Juan March la exposición de 34 obras de la pintora norteamericana Georgia O'Keeffe (Wisconsin, 1887 - Nuevo México, 1986), especialmente conocida por sus estudios de flores, paisajes y pinturas abstractas. «Georgia O'Keeffe. Naturalezas íntimas» se titula esta muestra, que desde el pasado 8 de febrero exhibe –por vez primera en España– una selección de pinturas realizadas entre 1919 y 1972, procedentes de veinte museos de Estados Unidos y Europa. Lisa Messinger, conservadora adjunta del departamento de Arte Moderno del Metropolitan Museum of Art, de Nueva York, y autora del estudio del catálogo, pronunció también la conferencia inaugural de la exposición. En páginas siguientes se ofrece un amplio extracto de la misma.

Con motivo de la muestra, la Fundación Juan March programó en su sede, del 4 al 12 de marzo, un ciclo de cuatro conferencias bajo el título «Georgia O'Keeffe y su tiempo», que impartieron –dos cada una– Amparo Serrano de Haro, profesora titular de Historia del Arte en la Universidad Nacional de



Lisa Messinger, conservadora adjunta de Arte Moderno del Metropolitan Museum of Art de Nueva York, en la exposición.

Educación a Distancia («O'Keeffe y Stieglitz: pasión creativa» y «O'Keeffe y la época del paisaje americano»); y Estrella de Diego, profesora de Arte Contemporáneo en la Universidad Complutense de Madrid («Irse: el viaje americano como exilio interior» y «Alfred, el marido de O'Keeffe»). De estas conferencias se ofrecerá un resumen en el próximo *Boletín Informativo*.

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

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

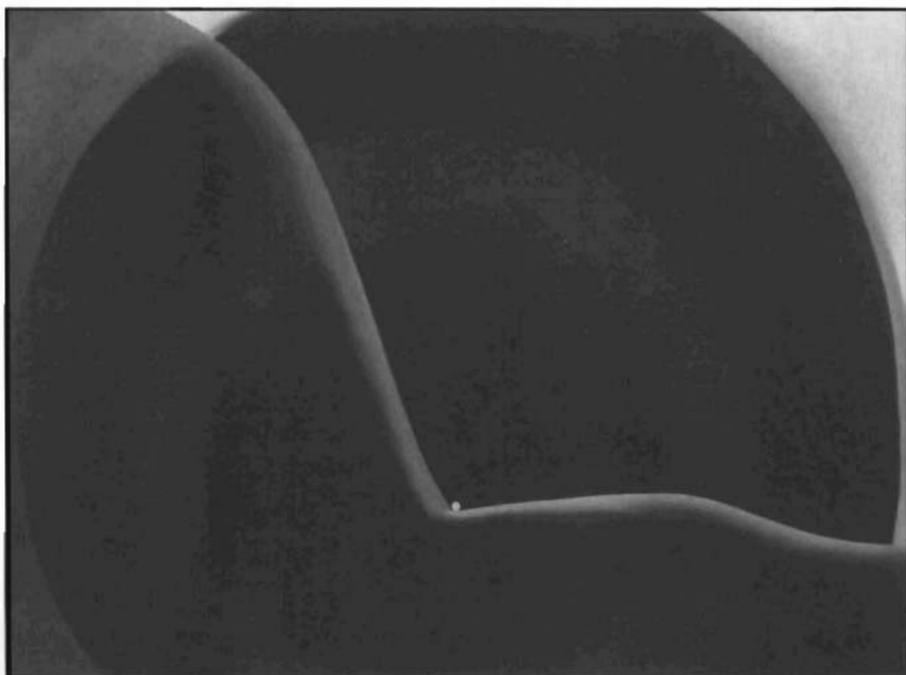
Visitas guiadas: miércoles 10-13 horas; y viernes, 17,30-20 horas.

Georgia O'Keeffe: una pintura de su vida

En Estados Unidos, Georgia O'Keeffe se ha convertido en un nombre conocidísimo, incluso algunos se refieren a ella como a un «icono norteamericano», como la encarnación del vigoroso espíritu colonizador de la nación. Sus imágenes audaces y coloridas de flores, huesos y montañas decoran carteles, tarjetas y calendarios en todas partes. Sus pinturas cubren las paredes de museos y galerías de arte estadounidenses (incluido un museo dedicado por completo a su arte en Santa Fe, Nuevo México). Pero, ¿qué se conoce de ella aquí, en España, donde la Fundación Juan March ha organizado la primera exposición de O'Keeffe en este país? Es posible que algunos se hayan familiarizado con los detalles románticos de su vida —una joven artista, promovida por un fotógrafo famoso, que se liberó a sí misma por amor al arte en el Lejano Oeste—, pero es posible

que se desconozca en absoluto la extensión de su trabajo (que alcanza casi 2.000 obras).

A la edad de 89 años, al recordar su vida, O'Keeffe escribió: «Veo que he pintado mi vida —cosas que ocurrieron en ella— sin saberlo». La biografía de los años iniciales de O'Keeffe es la típica de una joven con talento artístico, que se desarrolló en las primeras décadas del siglo XX en Estados Unidos. Nacida en 1887, fue la segunda de siete hijos. Pasó los primeros catorce años de su vida en la granja lechera de la familia, cerca de Sun Prairie, Wisconsin (con menos de 800 habitantes). Recibió algunas lecciones privadas de arte, pero su instrucción artística formal comenzó al cumplir los 18 años: primero, en el Art Institute of Chicago y, pocos años después, en la Art Students League de Nueva York. Ambas escuelas seguían un sistema europeo clásico, ya



«Abstracción negra», 1927

Georgia O'Keeffe's



«Árbol gris, Lake George», 1925

que los estudiantes dibujaban a partir de vaciados y modelos en vivo, además de pintar naturalezas muertas. El trabajo de O'Keeffe por esa época demostraba habilidad, pero era absolutamente convencional. Se suponía que ella, al igual que otras mujeres de su generación, se convertiría en diseñadora gráfica o profesora de arte, dos profesiones a las que se dedicó intermitentemente entre 1908 y 1918. Toda expectativa de poder mantenerse como pintora era bastante remota.

No fue hasta que se topó con los atrevidos métodos didácticos y las teorías de diseño de Arthur Wesley Dow en la Universidad de Virginia y en la Universidad de Columbia (en la ciudad de Nueva York) cuando comenzó a experimentar de una forma radicalmente nueva. Las obras con una gran carga emocional que creó eran totalmente abstractas y se ejecutaron en grandes

hojas de papel con carboncillo negro. Sólo por medio de líneas, contornos y sombras evocó las formas y los ritmos hallados en la naturaleza. Cuando se mostró un grupo de estos dibujos a Alfred Stieglitz en 1916, el propietario de una galería en Nueva York y destacado fotógrafo, éste exclamó: «¡Al fin, una mujer en el papel!». De inmediato los exhibió en su galería, donde antes había presentado al público norteamericano obras similares de Picasso, Matisse y Brancusi. A partir de entonces, continuó promoviendo la obra de O'Keeffe en exhibiciones regulares en su galería.

Contar con la autoridad del visto bueno de Stieglitz apoyándola significó para O'Keeffe

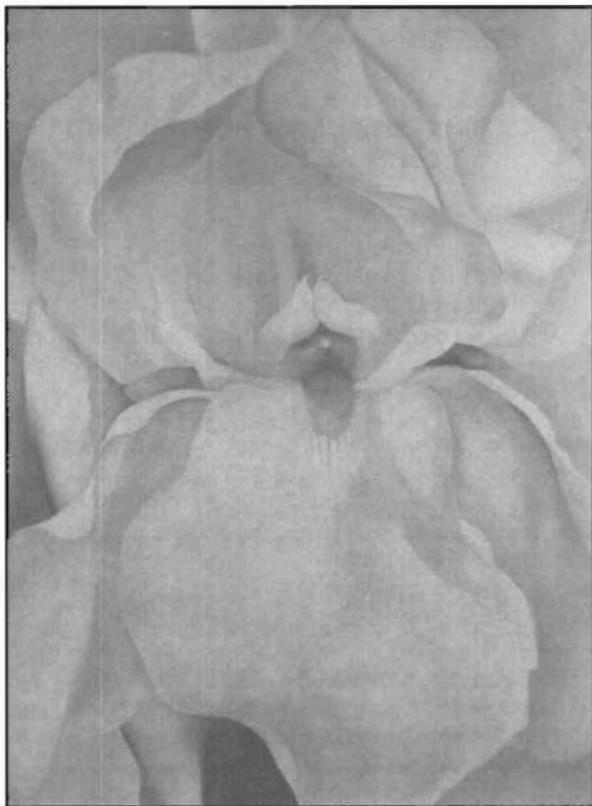
la posibilidad de vislumbrar lo imposible: convertirse en artista profesional. Con la garantía de su apoyo emocional y financiero, O'Keeffe dejó definitivamente la enseñanza a los 31 años y se trasladó a la ciudad de Nueva York en 1918 para comenzar su nueva carrera. Una vez allí, se instaló con Stieglitz, que tenía 54 años y estaba todavía casado, pero que abandonó a su mujer y su hija adolescente para estar con ella. Tras su divorcio en 1924, ambos se casaron. Fue una relación larga y complicada, que abarcó tanto sus vidas personales como profesionales. Desde el principio, O'Keeffe buscó resueltamente su propia identidad, insistiendo en que se la llamase «Georgia O'Keeffe» o «Srta. O'Keeffe».

Durante casi treinta años, Stieglitz actuó como profesor, marchante, administrador, patrocinador entusiasta, asesor de imagen, retratista, amante, mari-

do y esposo infiel de O'Keeffe. Fue su mentor y su tormento, aunque cualquier problema personal que tuvieron resultó mitigado por la creencia compartida de que el arte era un empeño sagrado. En este sentido, fueron espíritus muy afines. Con su candor habitual, O'Keeffe dijo: «Para mí, él fue mucho más maravilloso en su trabajo que como ser humano... / Creo que fue el trabajo lo que me mantuvo junto a él».

El «trabajo» del que O'Keeffe hablaba era, por supuesto, la fotografía de Stieglitz. Lo esencial de su obra conseguida fueron los extraordinarios retratos que hizo de ella a lo largo de un período de veinte años. Partiendo de 1917, el año de la primera exposición individual de O'Keeffe en la galería de Stieglitz, la serie continuó hasta 1937, cuando la falta de salud le obligó a abandonar su pesada cámara. Entre unas 300 fotografías, hay tomas indiscretas de O'Keeffe, retratos de cuerpo entero, primeros planos y desnudos, muchos con poses provocativas. Revelaron e inventaron tanto sus lados fuertes como los vulnerables, tal como Stieglitz los vio. Con palabras e imágenes, Stieglitz creó la personalidad pública de O'Keeffe, lo que influyó a su vez en la percepción de su arte por parte de las generaciones venideras. Para él, O'Keeffe y su obra de arte personificaron el ideal de la «Feminidad» (con F mayúscula) y todo lo que ello implicaba. Ella se irritaba cuando se la juzgaba y clasificaba por su género, además de rechazar con furia las interpretaciones sexuales que se atribuyeron a su obra.

Al igual que otros artistas, ella deseaba que su importancia se basase exclusivamente en su obra. Y, en su caso, no resultaba difícil hacerlo. Las innovaciones de sus primeros dibujos la situaron en la vanguardia del modernismo norteamericano de aquella época.



«Lirio blanco núm. 7», 1957

Cuando maduró y desarrolló un estilo propio reconocible, basado más en el realismo que en la abstracción, su popularidad general se extendió. Las majestuosas pinturas que creó a partir de flores magnificadas y paisajes accidentados del suroeste norteamericano atraparon la imaginación de un público que vio en ellos el perdurable espíritu colonizador de toda una nación.

El arte de O'Keeffe cambió de manera drástica cuando se trasladó a Nueva York en 1918. Se dedicó a la pintura al óleo sobre lienzo (en lugar del carbocillo y la acuarela sobre papel), a la vez que aumentaba de manera considerable el tamaño de sus composiciones. Su primera gran serie de pinturas a partir de 1919 fueron abstracciones inspiradas por el placer de escuchar música y estar en comunión con la naturaleza. Las formas orgánicas en estas pinturas sugirieron flores en desarrollo, la ana-

Georgia O'Keeffe

tomía humana y formaciones geológicas, pero su significado exacto quedaba para la imaginación del espectador. Al encontrarse ante semejantes texturas aterciopeladas, colores suntuosos y formas sensuales, a la mayoría le resultaba difícil no ver referencias sexuales en esas pinturas.

En lo sucesivo, los temas que O'Keeffe pintó fueron extraídos de su vida y estaban relacionados, de forma general o específica, con los lugares donde vivió. A través del proceso de pintar repetidas veces el mismo tema, llegó a conocer cada detalle de la apariencia física de una composición o un objeto. Durante los años veinte, produjo un enorme número de paisajes y estudios botánicos, inspirados por los viajes

anuales a la residencia estival de la familia Stieglitz en Lake George (a unas cuatro horas de viaje en coche al norte de la ciudad de Nueva York). La pareja pasaba allí varios meses cada año, desde la primavera al otoño, trabajando en los estudios respectivos que tenían, en compañía de la familia numerosa de Stieglitz.

Entre las imágenes más vigorosas que surgen de estos viajes a Lake George, están sus estudios de flores y plantas. Al principio, las pintó a modo de sencillas naturalezas muertas. Pero en el verano de 1924, ya representaba temas botánicos en una gama más reducida y con más detalle, agrandando las imágenes hasta cubrir todo el lienzo. Georgia alegaba que «todo el mundo



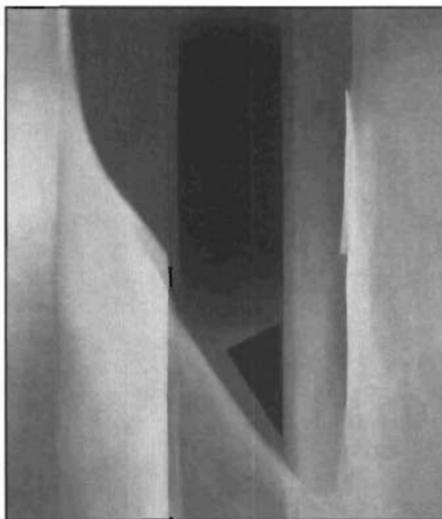
Georgia O'Keeffe (Wisconsin, 1887 - Nuevo México, 1986), destacada figura del modernismo americano, es especialmente admirada por sus paisajes y estudios de flores. Comenzó a pintar desde muy temprana edad y en su juventud fue profesora de arte. En 1916 expone por primera vez en Nueva York, en la galería «291», una de las más vanguardistas del momento, propiedad del fotógrafo Alfred Stieglitz, quien se convirtió en su marido y promotor artístico. Entre 1918 y 1949, O'Keeffe vivió y trabajó en Nueva York, alternando los veranos en Lake George y Nuevo México.

Inmersa en el círculo de intelectuales, escritores y artistas de Nueva York de las primeras décadas del siglo XX, O'Keeffe logró crear una obra con identidad propia. En 1949 se trasladó definitivamente al desierto, a Nuevo México. A finales de los años setenta, aquejada de una severa lesión ocular, abandona la pintura y trabaja la escultura y la cerámica. Muere en Nuevo México en 1986.

Su obra está marcada por el misterio y la leyenda que rodea su vida; una mujer artista, de singular personalidad y carácter fuerte, que se aísla en el desierto para crear una obra intimista estrechamente vinculada a la naturaleza. Se caracteriza principalmente por el uso innovador del color y de la forma, su capacidad de abstracción, además del equilibrio de sus composiciones, basado en las formas y ritmos observados en la naturaleza. En el color reside la fuerza emocional que emana de su obra.

Para O'Keeffe, la lectura del libro de Kandinsky *De lo espiritual en el arte*, que apunta las ideas de que la forma y el color no deben restringirse únicamente al modelo de la realidad sino al mundo interior del artista, marcó una influencia definitiva en su concepto de la pintura. O'Keeffe encuentra la inspiración en su entorno, en los paisajes, en las flores; en objetos próximos que interpreta desde su experiencia personal.

tiene muchas asociaciones con una flor... Sin embargo, en cierta manera, nadie ve una flor, es tan pequeña, no tenemos tiempo... Así que me dije: pintaré lo que veo, lo que es la flor para mí, pero la pintaré grande y se sorprenderán de que hay que tomarse tiempo para verla». A menudo, las pinturas resultantes parecen abstractas, pero de hecho



«Azul B», 1958

son transcripciones fieles de lo que ella vio. Estas imágenes ampliadas son afines a las fotografías contemporáneas de Paul Strand y Edward Steichen, entre otros, cuya obra O'Keeffe conocía bien.

La euforia de O'Keeffe al unirse a Stieglitz, durante los primeros años de su relación, y el descubrimiento de nuevos temas para pintar en Lake George animaron sus pinturas desde comienzos hasta mediados de los años veinte. Pero durante el período final de esta década, sus sentimientos positivos cambiaron de forma radical, cuando se agudizaron las tensiones entre O'Keeffe y Stieglitz. Fue en algunas de sus pinturas de las calles y los rascacielos de Nueva York (de 1925 a 1929) donde estos sentimientos se hicieron más visibles. Aunque los temas arquitectónicos no son frecuentes en su obra primaria orientada hacia la naturaleza, sí aparecen cuando encontraba lugares nuevos por viajes o cambios de residencia. De este modo fue la mudanza de la pareja en noviembre de 1925 a un apartamento en la planta 30 de un edificio del centro de Manhattan lo que finalmente la llevó a pintar la ciudad en la que había vivido desde 1918.

En tanto que las primeras pinturas urbanas de O'Keeffe captan la energía

y el entusiasmo de vivir en una metrópoli bulli-ciosa, sus obras posteriores nos llevan a una experiencia muy diferente. Bajo el estrés físico y emocional derivado de las tensiones en su matrimonio y las presiones por tener que competir en el mundo artístico de Nueva York, Georgia comenzó a sentirse oprimida por la ciudad,

a la vez que aumentaba su hastío ante el monótono escenario de Lake George.

Es curioso que en lo que fue el punto más bajo de su vida, O'Keeffe encontrase la resolución para convertirse en una feminista pública, dando discursos y concediendo entrevistas que proclamaban sus firmes opiniones acerca de los derechos de la mujer y la necesidad de que las mujeres asumiesen por sí solas su responsabilidad personal y financiera. Estas *ideas* independientes estuvieron acompañadas de *acciones* independientes en 1929, cuando se decidió a dar el paso crucial para buscar en otra parte inspiración artística y consuelo emocional. Encontró ambas cosas en Nuevo México, situado en la parte suroeste de Estados Unidos, limitando con México por el sur y con Texas por el este. Es un paisaje desértico y accidentado, escasamente poblado incluso hoy, cuyo suelo parece verdaderamente prehistórico. Sierras enormes, planicies desnudas, montes bajos cubiertos de maleza, una luz intensa y un cielo interminable se combinan para crear una composición mágica y majestuosa.

El primer viaje de O'Keeffe a esta región en 1929 no tuvo un efecto inmediato sobre su obra, pero sí dejó una impronta perdurable en su vida. Con

Georgia O'Keeffe

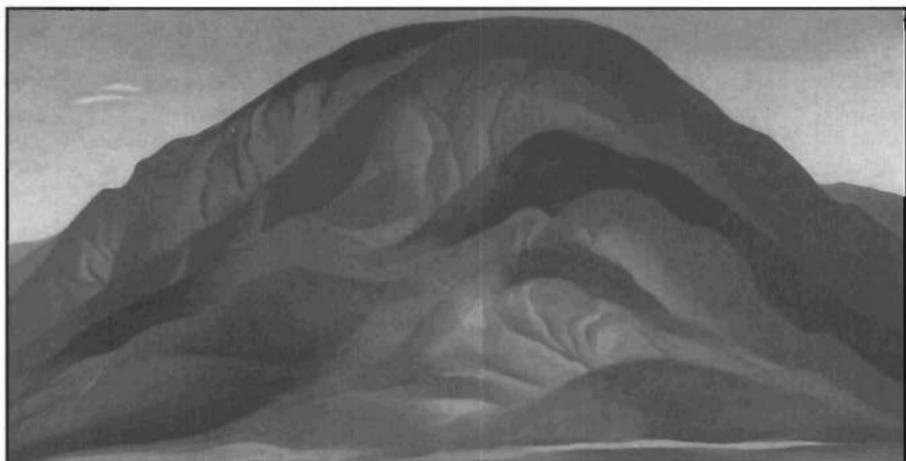
anterioridad, los viajes de O'Keeffe lejos de Stieglitz habían tenido una duración breve. Ahora, sin embargo, esta prolongada separación duró cuatro meses y se convirtió no sólo en una declaración decisiva acerca de la situación de su matrimonio, sino también acerca de la prioridad que concedía a sus actividades artísticas. Durante ese primer verano escribió en una carta: «Sabes que nunca me sentí bien en el Este como me ocurre ahora aquí; y, en definitiva, sintiéndome de nuevo en el lugar correcto, me siento yo misma, y eso me gusta...» No obstante, su contento quedó mitigado por otros sentimientos, al tener que dejar atrás a Stieglitz. Estaba «dividida entre mi marido y una vida con él, y algo fuera de casa... —está en mi sangre— y lo que sé es que jamás me libraré de ello, tendré que seguir con mi yo dividido del mejor modo que pueda...» Durante los veinte años siguientes, desde 1929 a 1949, viajó a Nuevo México casi todos los años, donde se quedó hasta seis meses cada vez, pintando en una soledad relativa, para después regresar a Nueva York cada invierno con el fin de exhibir su nueva obra en la galería de Stieglitz. Fue un programa tedioso que prosiguió hasta 1949, cuando se trasladó definitivamente a Nuevo México (Stieglitz había fallecido en 1946).

Aunque sus dos primeros años en Nuevo México reavivaron su entusiasmo artístico, no se alejó de los temas familiares que había pintado en Lake George, es decir, flores vistas en primer plano y árboles en temporada. Aunque estas imágenes permanecieron en su repertorio futuro durante mucho tiempo, fueron, en realidad, los temas indígenas del suroeste los que le preocuparon durante los siguientes cincuenta años. Entre los primeros motivos que atrajeron su atención estaban las osamentas de animales halladas en el desierto, que decoraban las viviendas locales y se vendían a los turistas como recuerdo. Irónicamente, su primera serie de cráneos vacunos no se pintó en Nuevo México, sino de regreso en el este, en

su estudio de Lake George. Para O'Keeffe, los cráneos de animales (así como los huesos pélvicos que pintó más tarde) simbolizaban la belleza eterna del desierto. Escribió: «Para mí, son tan hermosos como cualquier otra cosa que pueda conocer... lo extraño es que resultan más vivos que los animales que merodean... Las osamentas parecen dividir claramente el centro de algo que está profundamente vivo en el desierto, aunque éste sea vasto, intocable y esté vacío, y desconoce la benevolencia a pesar de toda su belleza». Pintar osamentas, dijo O'Keeffe, fue «un nuevo modo de intentar definir mis sentimientos con respecto a este país».

Pero más que las osamentas, fue el magnífico paisaje en sí lo que inspiró su arte. Fue una composición de la que ella dijo que le hizo «sentirse como volando». Ayudada por la claridad y la brillantez extraordinarias de la luz, fue capaz de ver las formaciones geológicas y sus contornos marcados desde grandes distancias, como si estuviese dotada de visión telescópica. En un principio, debió haber sido desalentador intentar alcanzar el reconocimiento como pintora. Muchos de sus contemporáneos no lo lograron. Sin embargo, gracias a su perseverancia y e inventiva, imaginó diferentes vías, a menudo reformulando los métodos que había utilizado antes en sus primeras pinturas de Lake George. Hasta entonces, conseguir que lo *pequeño* pareciese *grande* había sido fácil para O'Keeffe. Lo consiguió con éxito en sus pinturas de flores ampliadas. Pero encajar un paisaje enorme en el formato de una pintura de caballete demostró ser todo un reto.

Su primera solución consistió en comprimir vistas panorámicas en lienzos pequeños y estrechos. Pero estas obras diminutas no daban idea de la verdadera escala de la composición natural. Otra solución incluyó lienzos más grandes. En ellos, el paisaje se comprime en una pila de bandas horizontales, que cambian de color, desde el claro al oscuro, para sugerir el movimiento en la distancia.



«Cerros color ladrillo», 1930

Georgia O'Keeffe

Más tarde, cuando se familiarizó más con el entorno, eligió dirigir todos sus esfuerzos a una sección particular del paisaje, pintándola en primeros planos impresionantes. El efecto parecía similar al de sus pinturas florales ampliadas, pero el razonamiento que había detrás era diferente por completo. Mientras que las flores tenían un tamaño y una escala exagerados con el fin de que nos fijásemos en algo muy pequeño, los paisajes presentaban sólo una pequeña sección de una composición considerablemente más grande, consiguiendo así que la magnitud de la totalidad convergiera en un detalle. *Red and Yellow Cliffs* («Acantilados rojos y amarillos») es uno de esos ejemplos que acercan al espectador de manera espectacular a la pared montañosa. La pintura de O'Keeffe es una reproducción fiel de acantilados estriados, que se asoman por detrás de la casa en el *Ghost Ranch* (Rancho del Fantasma). Con humor, ella hablaba de esta vista como de su «patio trasero».

El Ghost Ranch fue uno de los dos lugares donde la artista estableció su residencia. Abiquiu fue el otro. Después de hacer tres primeras visitas a Taos, una comunidad artística bulliciosa rodeada por un gran pueblo de indios nativos, descubrió que prefería las partes más subdesarrolladas de la región, donde vivió ocasionalmente.

A partir de 1934, O'Keeffe pasó los veranos en Ghost Ranch. Cuando llegó allí en mayo de 1936 sin haber hecho una reserva previa, la mansión principal para invitados estaba totalmente ocupada y le cedieron la residencia del propietario, a unos cinco kilómetros de distancia, en la parte baja de la propiedad. Situada lejos de la carretera, la sencilla construcción de adobe estaba lo suficientemente lejos como para asegurar su privacidad, por lo que O'Keeffe recordaba que «tan pronto como la ví, supe que tenía que ser mía». Cuatro años más tarde, en octubre de 1940, adquirió la vivienda con 8 acres de terreno. Al igual que el paisaje circundante, su vida en Ghost Ranch fue dura, ya que había que llevar hasta allí alimentos, agua y provisiones desde Santa Fe, unos 113 kilómetros al sur.

Por el norte, sur y oeste, estaban los 13.000 acres restantes del rancho turístico; por el este, el Parque Forestal Nacional Carson. Las vistas eran espectaculares, sobre todo desde el gran ventanal de su dormitorio, así como desde la azotea, a la que se accedía por una escalera de mano. El frente daba a una llanura abierta, llena de maleza del desierto, que miraba hacia el Cerro Pedernal en la distancia. Esta gran meseta plana dominaba la línea del horizonte y apareció en muchas de sus pinturas. Escribió a un amigo: «Desearía que pu-

dieses ver lo que yo veo desde el ventanal: la tierra rosada y los acantilados amarillos hacia el norte, la pálida luna llena que se esconde en el cielo color lavanda de la mañana temprana, detrás de una hermosa meseta muy grande y cubierta de árboles hacia el oeste, colinas de color rosado y púrpura al frente y los cedros verde mate achaparrados; y una sensación de mucho espacio; es un mundo muy hermoso».

Con frecuencia, O'Keeffe dormía en el desierto y utilizaba su Ford modelo A para ir a pintar. Uno de los lugares que prefería era una composición lejana, a la que llamó *the Black Place* («el Lugar Negro»). Situado a unos 240 kilómetros al noroeste de Ghost Ranch, era una extensión de colinas grises que, según la artista, parecía «una milla de elefantes». En un período de catorce años (desde 1935 a 1949), le aportó un enorme caudal de trabajo sin casi paralelo en su carrera. Sólo entre 1944 y 1945 completó siete lienzos de la serie. Algunas veces, exploraba la panorámica del lugar, pero centraba más la atención en vistas de dos estribaciones en primer plano.

Coincidiendo en el tiempo con las pinturas de *Black Place* (de 1943 a 1945) está una serie extensa de quince pinturas de huesos pélvicos. Al igual que los lienzos de *Black Place*, estas imágenes van de la macrodimensión a la microdimensión. En *Pelvis with Shadows* («Pelvis con sombras») y *Moon* («Luna»), O'Keeffe atrae primero la atención hacia el hueso pélvico completo para monopolizar nuestra visión, pero después, casi incidentalmente, hacia los elementos paisajísticos que aparecen detrás, como un telón de fondo teatral, incluido el característico *Cerro Pedernal*. Un amigo observó que ella pintaba «el universo a través del portal de un hueso». Sin embargo, en pinturas posteriores, excluyó toda referencia a la tierra, de manera que la mirada del espectador descansaba exclusivamente en los elementos más esenciales de la composición: las fosas vacías en las osamentas y el cielo detrás. Estas

obras, según dijo O'Keeffe, le hacían sentirse como «si saliera al espacio, de una manera que me agrada, y me asusta un poco, porque es improbable que alguien más lo esté haciendo». Aunque basadas en objetos reales, su abstracción y su exploración de las superficies convexas y cóncavas, así como de los espacios macizos y vacíos, recuerdan las imágenes de sus abstracciones más tempranas de 1919.

En 1945, mientras creaba sus pinturas *Black Place* y *Pelvis*, O'Keeffe compró una casa en Abiquiu, que se convirtió en su residencia de invierno y primavera; la de Ghost Ranch quedó para verano y otoño. Situada en la cima de una colina, sobre un fértil terreno de tres acres, ofrecía amplias vistas que dominaban el valle del río, donde crecían los álamos de Virginia que encontraremos en sus pinturas posteriores. Para O'Keeffe, el muro del patio y la puerta de la casa de Abiquiu tenían un interés particular. Entre 1946 y 1960, inspiraron 23 pinturas y dibujos, así como un grupo adicional de pequeñas fotografías en blanco y negro. Sus primeras pinturas del patio se hicieron en el verano de 1946, poco antes de la muerte de Stieglitz, cuando se iniciaban grandes reformas en la propiedad de Abiquiu. Aunque su muerte (a los 82 años) representó una pérdida incommensurable para O'Keeffe, en definitiva, le dejó libertad para proseguir en Nuevo México una vida que, durante los 40 años siguientes, no sufrió distracciones por exposiciones y otras obligaciones sociales que habían caracterizado sus años con Stieglitz. Pero independientemente de si fue el resultado de esta nueva serenidad o de su edad avanzada, la obra que produjo O'Keeffe en sus últimos años careció, en general, de la intensidad emocional que mostraban sus pinturas anteriores.

Cuando reanudó la serie del patio en 1948, sus pinturas destilaban esta nueva simplicidad estilo Zen en sus composiciones reducidas y esquemas cromáticos limitados, en tanto que las obras que siguieron reflejaron el interés



Georgia O'Keeffe en 1956. Foto: Yousuf Karsh.

creciente por un trabajo en una escala mucho mayor. Entre 1951 y 1979, O'Keeffe realizó diecisiete viajes a lugares de Europa, Asia, Oriente Medio, América Latina, Sudamérica y el Caribe, permaneciendo en cada lugar de varias semanas a varios meses. A pesar de que apenas salió alguna obra de arte de estas experiencias, su entusiasmo por viajar fue admirable debido a su edad avanzada y las deficiencias visuales que la aquejaban.

Los viajes en avión inspiraron *During the years* («A lo largo de los años»), cuando realizó estas pinturas. O'Keeffe viajó extensamente por el Lejano Oriente, el Sudeste asiático, Oriente Medio y Europa. Su descripción de lo que vio desde una ventanilla del avión le inspiró pintar estas abstracciones coloridas: «Se corta la respiración cuando una se eleva sobre el mundo en el que se ha estado viviendo... y, al mirar hacia abajo, se va alejando más y más. El Río Grande, las montañas, después, el esquema de ríos, sierras, remolinos de agua, carreteras, campos, lagunas, humedad y seque-

dad. Después, pequeños lagos, una mancha marrón, poco después, cuando volamos sobre la región del Amarillo, un diseño discreto y fascinante de verdes diferentes y marrones más fríos...»

Más que los lugares específicos que visitó, fue su experiencia en los aviones la que le inspiró sus dos temas principales: vistas aéreas de ríos y pinturas de un amplio cielo, visto precisamente desde las nubes. En total, realizó alrededor de una docena de pinturas aéreas de ríos entre 1959 y 1960, que describen el paisaje como abstracciones coloridas llenas de movimiento y emoción.

Las pinturas más impresionantes de los últimos años de O'Keeffe fueron la serie *Sky Above Cloud* («Cielo sobre nubes»), que realizó entre 1962 y 1965. Para explicar su origen, escribió: «Un día, cuando volaba de regreso a Nuevo México, el cielo que había por debajo era del más hermoso color blanco denso. Parecía tan seguro que pensé que podría caminar por él hasta el horizonte, si abrían la puerta. El cielo que había detrás era de un suave azul claro. Fue tan maravilloso que no pude esperar a llegar a casa para pintarlo... La siguiente vez que volé, el cielo de abajo estaba completamente lleno de nubecillas blancas ovaladas, todas más o menos iguales». Las dos clases de cielo aparecen en sus pinturas: uno reducido a bandas de color; el otro, lleno de nubes.

Aunque O'Keeffe continuó pintando hasta finales de los 70, sufrió una ceguera casi completa y perdió su salud durante los últimos quince años de su vida, lo que puso fin a su carrera. Cuando murió el 6 de marzo de 1986, a la edad de 98 años, se esparcieron sus cenizas desde la cima del Pedernal sobre el paisaje que ella había amado durante más de medio siglo. En vida, fue una formidable artista norteamericana, destacada por ser la primera mujer que alcanzó éxito de crítica en el mundo del arte moderno. Casi dieciséis años después de su muerte, su arte sobrevive con más fuerza que nunca. □

Nuevo ciclo en abril**«Britten: música de cámara y canciones»**

La Fundación Juan March ha programado para el mes de abril en su sede un nuevo ciclo de conciertos para las tardes de los miércoles, bajo el título «Britten: música de cámara y canciones», ofrecido los días 3, 10, 17 y 24, a las 19,30 horas.

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

— *Miércoles 3 de abril*

Ángel Rodríguez Rivero (tenor) y **Kennedy Moretti** (piano)

Canciones

Canticle I «My beloved is Mine and I am His», Cant. II. 16, Op. 40 (texto de Francis Quarles); Seven Sonnets of Michelangelo, Op. 22; y Les Illuminations, Op. 18

— *Miércoles 10 de abril*

Trío Bellas Artes (**Rafael Khismatulin**, violín; **Paul Friedhoff**, violonchelo; y **Natalia Maslennikova**, piano)

Música de cámara

Nocturno (Night Piece) para piano; 5 Waltzes; Suite para violonchelo solo, Op. 72; Suite para violín y piano, Op. 6; y Sonata en Do, Op. 65 para violonchelo y piano

— *Miércoles 17 de abril*

Cuarteto Picasso (**David Mata**, violín; **Ángel Ruiz**, violín; **Eva Martín**, viola; y **John Stokes**, violonchelo)

Integral para cuarteto de cuerda (I)

Rhapsody; Cuarteto en Re; Tres Divertimentos; Alla Marcia; y Cuarteto nº 2 en Do mayor, Op. 36

— *Miércoles 24 de abril*

Cuarteto Picasso

Integral para cuarteto de cuerda

(y II)

Quartettino; Cuarteto nº 1 en Re mayor, Op. 25; y Cuarteto nº 3, Op. 94

Los intérpretes

Ángel Rodríguez Rivero ha obtenido diversos galardones, entre ellos el Premio para tenor del Concurso Internacional de Canto «Toti dal Monte». **Kennedy Moretti** es catedrático de música de cámara en el Conservatorio Superior de Música de Salamanca y profesor de educación auditiva en la Escuela Superior de Música Reina Sofía, de Madrid. **Rafael Khismatulin** es, desde 1999, concertino de la Orquesta Sinfónica de Madrid y ha sido director de la Orquesta de Cámara estudiantil del Conservatorio Estatal de Alma-Ata (Kazajstán). **Paul Friedhoff** es solista de la Orquesta Sinfónica de Madrid y ha enseñado violonchelo en la Universidad de Costa Rica. Ha sido violonchelo solista de varias orquestas. **Natalia Maslennikova** ha sido profesora en el Colegio de Música y en el Conservatorio Superior de Alma-Ata y maestro pianista en la Ópera y Ballet del Teatro Kirov de San Petesburgo. **David Mata** es miembro de la Orquesta Sinfónica de Radio Televisión Española. **Ángel Ruiz** es miembro de la Orquesta Sinfónica de Radio Televisión Española, del grupo de cámara Modus Novus y de la Orquesta de Cámara Solistas de Madrid. **Eva Martín** es viola principal de la Orquesta de la Comunidad de Madrid. **John Stokes** es, desde 1998, violonchelo solista de la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid. □

Finalizó el tercero y último ciclo de música iberoamericana

«La guitarra iberoamericana»

El último de los Tres ciclos de música iberoamericana (bajo el título *La guitarra iberoamericana*), programados por la Fundación Juan March para el primer trimestre de este año 2002, finalizó el pasado mes de marzo. Fue transmitido en directo por Radio Clásica, de Radio Nacional de España. El crítico musical, Carlos-José Costas, autor de las notas al programa y de la introducción general, escribía en esta última:

«Los cimientos de la guitarra en España se asientan, tras prolongados antecedentes, con la publicación en Sevilla, en 1546, de los *Tres libros de música en cifras para vihuela*, de Alonso Mudarra. Luego, la existencia de numerosos ministriles de guitarra en las Cortes españolas forma parte de un equipo que, forzosamente, se trasladó a los países de América tras el descubrimiento. Por eso, cuando se recuerda la importancia de Andrés Segovia en un nuevo auge del instrumento, la referencia debe orientarse estrictamente a ese nuevo auge, porque la guitarra formaba parte tanto de la música popular como de la culta de la América hispana desde la confluencia de las culturas de las dos orillas del Atlántico. No importan en este sentido las numerosas variedades de las características del instrumento, sino su protagonismo a la hora de acompañar la voz, su valor para la "romanza sin palabras" y, heredadas de la música culta, en todas las formas que habían conformado la estructura de las obras instrumentales. Con ese bagaje, la guitarra se asienta en las ciudades y en el campo, casi siempre alrededor de un intérprete, las más de las veces, intérprete-compositor, de acuerdo con la tradición europea de la música instrumental anterior a la llegada de la figura del compositor de obras sólo para otros. El proceso genera la costumbre de la

"escuela", sobre todo hasta bien avanzado el siglo XIX, en la medida en que la guitarra, con mayor frecuencia que otros instrumentos, aporta a la enseñanza la inmediatez de la lectura por cifra que abreviaba el camino del aprendizaje técnico musical. Esas escuelas, que surgen a lo largo del continente americano, implican además la adaptación a las distintas posibilidades del instrumento de las danzas y canciones locales, mientras persiste la influencia y la presencia de las formas de la música clásica. Formas como sonata, variación, preludio y otras, marcan una preocupación entre los compositores por establecer una diferencia en los objetivos respecto de las expresiones "populares". En el otro lado de la tendencia, los puristas veían claro un abismo entre los dos modos de presentar la música. Entre los numerosos ejemplos de esa dicotomía se puede citar el criterio de Felipe Pedrell, a comienzos del siglo XX, cuando estima que el empleo del rasgueado había llevado la guitarra a quedar como un medio expresivo de la música popular.

Pero las escuelas, a la sombra de grandes intérpretes que aportaban el prestigio, han servido sobre todo para mantener la tradición de la guitarra, asegurar su continuidad, descubrir nuevas posibilidades expresivas para el instrumento.» □

Gabriel Estarellas estrenó seis rapsodias para guitarra

El pasado 20 de febrero se celebró, dentro del «Aula de (Re)estrenos» de la Biblioteca de Música Española Contemporánea, un concierto de guitarra de Gabriel Estarellas, en el que se estrenaron seis rapsodias para guitarra, compuestas expresamente para él por Valentín Ruiz (Jaén, 1939), Juan Manuel Ruiz (Las Palmas de Gran Canaria, 1968), Carlos Cruz de Castro (Madrid, 1941), Agustín Bertomeu (Rafal, Alicante, 1929) Tomás Marco (Madrid, 1942) y Claudio Prieto (Muñeca, Palencia, 1934). El concierto se transmitió en directo por Radio Clásica.

«El título de *Rapsodia en Plus* –apunta su autor, Valentín Ruiz– responde a la doble connotación de entender el adverbio plus primero como definitorio de acorde de quinta aumentada sobre el que gira el color básico que sustenta la temática principal y cuya impronta, intencionadamente harlemiana, genera, en segundo término, un juego de palabras que con su toque de intención humorística nos recuerda el título de ‘Rapsodia in Blue’. «La *Rapsodia Tinamar*, para guitarra sola –explica Juan Manuel Ruiz–, es la primera composición realizada para este instrumento en mi producción musical. Esta obra hace referencia a Canarias, tanto en el título (topónimo de Gran Canaria) como en su contenido, en una mirada hacia mi lugar de origen.»

Carlos Cruz de Castro apunta respecto de su *Rapsodia diabólica*: «Tanto el carácter como la realización de la

obra refuerzan el significado de los conceptos que le dan título y que sirvieron de estímulo al proceso creativo: ambos aportan una atractiva paleta de imágenes sonoras objetivas y subjetivas (la fantasía, la forma libre, la mezcla de diferentes elementos, el virtuosismo, los saltos bruscos de carácter, la astucia, la inteligencia, la malicia)».

«Eminentemente tonal –dice Agustín Bertomeu de su *Rapsodia española*–, en su elaboración se ha huído deliberadamente de toda estructura que por su complejidad sonora pudiera no parecer clara y precisa; no obstante, no está exenta de modulaciones lejanas que se suceden con naturalidad y lógica. Es un personal homenaje a las diversas tierras de España». «Después de haber abordado diversos lenguajes y técnicas de la guitarra clásica –explica Tomás Marco acerca de *Rapsodia que mira al sur*–, aquí parto de la realidad de la guitarra flamenca. No es que se trate de una obra para guitarra flamenca, sino que encaro desde la guitarra clásica algunos de los elementos de la flamenca en un trabajo que bien podría calificarse de intertextual.»

«Al igual que sucede con las anteriores obras dedicadas a la literatura guitarrística y, en general, con toda mi producción –señala, por último, Claudio Prieto–, esta *Rapsodia gitana* nace de la intención de glosar una cultura que tiene una extraordinaria vinculación con la música (...).» □



Gabriel Estarellas con, de izquierda a derecha, Juan Manuel Ruiz, Tomás Marco, Carlos Cruz de Castro, Claudio Prieto y Agustín Bertomeu.

«Conciertos del Sábado» en abril

Ciclo «Sonatas para piano de Muzio Clementi»

Los «Conciertos del Sábado» de la Fundación Juan March en abril se dedican a las Sonatas para piano de Muzio Clementi (1752-1832). Los días 6, 13, 20 y 27 de ese mes, a las doce de la mañana, cinco pianistas españoles ofrecen una amplia selección de sus Sonatas para piano: **José Luis Fajardo, Alberto Gómez, Gerardo López Laguna, Ana González y Jorge Robaina** (los dos últimos, en piano a 4 manos y 2 pianos).

Muzio Clementi —se explica en el programa de mano— es uno de los padres del pianoforte moderno, al que defendió como pianista, como compositor, como pedagogo, como editor y como vendedor de instrumentos. Competidor de Mozart, editor de Beethoven, hoy es apenas conocido por una obra pedagógica, el célebre Gradus ad Parnassum que siguen utilizando los conservatorios y escuelas de todo el mundo. Pero su catálogo pianístico encierra muchas bellezas que no merecen tanto olvido. En este ciclo oiremos Sonatas compuestas entre 1779 y 1802, los 23 años más fecundos de su carrera. El programa del ciclo es el siguiente:

— *Sábado 6 de abril:*

José Luis Fajardo (piano)

Sonatas Op. 7, nº 3 en Sol menor; Op. 23, nº 3 en Mi bemol Mayor; Op. 25, nº 4 en La mayor; y Op. 37, nº 1 en Do mayor.

— *Sábado 13 de abril*

Alberto Gómez (piano)

Sonatas Op. 12, nº 4 en Mi bemol mayor; Op. 24, nº 1 en Fa mayor; Op.

25 nº 2 en Sol mayor; y Op. 25, nº 5 en Fa sostenido menor.

— *Sábado 20 de abril*

Gerardo López Laguna (piano)

Sonatas Op. 24, nº 2 en Si bemol mayor; Op. 40, nº 2 en Si menor; Op. 40, nº 3 en Re mayor; y Op. 33, nº 3 en Do mayor.

— *Sábado 27 de abril*

Ana González y Jorge Robaina (piano a 4 manos y 2 pianos)

Duetos Op. 3, nº 1 en Do mayor; Op. 3, nº 2 en Mi bemol mayor; Op. 6, nº 1 en Do mayor; Op. 14, nº 3 en Mi bemol mayor; Oeuvre 1 en Si bemol mayor; y Op. 12, nº 5 en Si bemol mayor.

José Luis Fajardo, cubano, es profesor del Conservatorio Profesional de Música Amaniell, de Madrid. Entre otros galardones ha obtenido el Albéniz Institute Award, de Nueva York. **Alberto Gómez** es profesor numerario de piano en el Conservatorio de Madrid y autor de diversos métodos pedagógicos. **Gerardo López Laguna** pertenece al Grupo LIM (Laboratorio de Interpretación Musical) y es profesor numerario del citado Conservatorio Profesional de Música Amaniell.

Ana González estudió en el Conservatorio de Bilbao, en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y en Viena. Desde 1994 trabaja como pianista en la Escuela Superior de Canto de Madrid. **Jorge Robaina**, canario, ganador de diversos premios en concursos nacionales e internacionales, ha actuado con importantes orquestas sinfónicas y en destacadas salas de conciertos europeos. □

«Conciertos de Mediodía»

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

LUNES, 8

RECITAL DE PIANO,

por **David Gómez**, con obras de A. Piazzolla, E. Granados, F. Chopin y E. Lecuona.

David Gómez nació en Wattwil (Suiza) y obtuvo el título de Grado profesional de piano en el Conservatorio de Palma de Mallorca. Ha sido premiado en varios concursos nacionales e internacionales y ha actuado como solista, en música de cámara y con orquesta. Ha grabado un disco con los tangos para piano de Piazzolla.

LUNES, 15

RECITAL DE PIANO,

por **Calogero Di Liberto**, con obras de J. Haydn, X. Montsalvatge, I. Albéniz, F. Liszt, S. Prokofiev y M. Ravel.

Calogero Di Liberto, italiano, se graduó en Piano en el Conservatorio de Música Bellini y en el de Rotterdam. Entre sus galardones figuran el Premio Especial «Vincenzo Bellini» en el Concurso Internacional del mismo nombre en Caltanissetta (Italia) y el Primer Premio del Concurso Internacional de Piano Compositores de España (ambos en 2001). Ha tocado para cursos de piano en diversas ciudades europeas y de Estados Unidos.

LUNES, 22

RECITAL DE CONTRABAJO Y PIANO,

por **Catalin Christian Sandu** (contrabajo) y **Ana Pérez Llorente** (piano), con obras de J. Brahms, F. Leitemeyer, A. Misek y G. Bottesini.

Catalin Christian Sandu (Bucarest) se trasladó a España en 1990. Obtuvo el diploma de Profesor Superior de Contrabajo en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y el título de solista en el Conservatorio Superior de Música de Karlsruhe (Alemania). Desde septiembre de 1998 es miembro de la Orquesta Sinfónica de Castilla y León.

Ana Pérez Llorente es titulada superior en Piano y Música de cámara. Desde 1996 forma dúo estable con el contrabajista Catalin Christian Sandu.

Actualmente es profesora de piano en el Conservatorio de Música de Valladolid.

LUNES, 29

RECITAL DE ARPA,

por **Florence Dumont**, con obras de G. B. Pescetti, A. Caplet, G. Pierne, B. Britten y E. Parish-Alvars.

Florence Dumont (París, 1972) obtuvo en el Conservatorio Nacional Superior de Música de París el Primer Premio de Música de cámara (1993) y de Arpa (1994), además de otros galardones. Ha sido solista de la Orquesta Padeloup de París y en 1999 fue nombrada solista de la Orquesta de la Comunidad de Madrid. Es profesora de arpa y ha enseñado en diversas escuelas de música francesas.

Tres veces por semana en la Fundación Juan March

«Recitales para Jóvenes»

Cuatro modalidades (piano, viola y piano, flauta y piano y flautas y clave) se han venido ofreciendo en los «Recitales para Jóvenes» de la Fundación Juan March en el presente curso. Acuden a estos conciertos exclusivamente estudiantes de colegios e institutos madrileños, acompañados de sus profesores, previa solicitud de los centros a la Fundación. Iniciados hace 27 años, en 1975, los «Recitales para Jóvenes» abarcan diversas modalidades instrumentales y se celebran tres veces por semana, en las mañanas de los martes, jueves y viernes. Cada recital es comentado por un especialista en música, quien explica a estos jóvenes (que en un porcentaje superior al 75% es la primera vez que escuchan directamente un concierto de música clásica) cuestiones relativas a los autores y obras del programa, situándolos en su contexto. Más de 20.000 jóvenes asisten cada curso a estos recitales.

De octubre de 2001 a enero de 2002 se ofrecieron programas de piano, a cargo de **Gustavo Díaz-Jerez** y comentarios de **Carlos Cruz de Castro** (los martes); viola y piano, por **Julia Malkova** y **Ángel Huidobro**, y comentarios de **Jesús Rueda** (los jueves); y flauta y piano, por **María Antonia Rodríguez** y **Aurora López** y comentarios de **Tomás Marco** (los viernes).

Desde febrero del presente año y hasta que finalice el curso, en mayo se celebran los siguientes conciertos:

- *Recital de flautas y tecla*, los martes, por **Antonio Arias** (flautas de pico y travesera) y **Gerardo López Laguna** (piano). Obras de Antonio de Cabezón, John Dowland-Jacob van Eyck, Carl Philipp Emanuel Bach, Mariano Rodríguez Ledesma, Ludwig van Beethoven; Gabriel Fauré, Pedro Iturralde y Roger Bourdin. Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**.

Antonio Arias ha sido catedrático del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y es flauta solista de la Orquesta Nacional de España. Gerardo López Laguna es profesor numerario del Conservatorio Profesional de Música Amaniel, de

Madrid, y miembro del grupo LIM.

- *Recital de viola y piano*, los jueves, por **Sergio Vacas** (viola) y **Sebastián Mariné** (piano). Obras de Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven, Felix Mendelssohn, Robert Schumann, Johannes Brahms y Benjamin Britten. Comentarios: **Jesús Rueda**. Sergio Vacas fue fundador del Cuarteto Rabos. Componente del Cuarteto Ibérico, actualmente forma parte de la Orquesta de Cámara Reina Sofía. Sebastián Mariné es profesor del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y compositor.
- *Recital de piano*, los viernes, por **Manuel Escalante**. Obras de Johann Sebastian Bach, Franz Joseph Haydn, Frédéric Chopin, Claude Debussy, Sergei Prokofiev, Tomás Marco y Manuel de Falla. Comentarios: **Tomás Marco**. Manuel Escalante, mexicano, ha dado numerosos conciertos como solista y en grupos de cámara en su país y en diversos países europeos. En 1998 el Gobierno del Estado de Yucatán le otorgó la «Medalla Yucatán» en Música. □

José Álvarez Junco

«La formación de la identidad española» (I)

Del 20 de noviembre al 11 de diciembre pasados, José Álvarez Junco, catedrático de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología de la Universidad Complutense, de Madrid, impartió en la Fundación Juan March un «Aula abierta» sobre «La formación de la identidad española». Los temas de las ocho conferencias públicas fueron los siguientes: «Las ciencias sociales ante el fenómeno nacional»; «De Hispania a España. Identidades ibéricas en la Antigüedad y en la Edad Media»; «Renacimiento, protestantismo y monarquías absolutas»; «El reformismo borbónico y la llamada 'Guerra de la Independencia'»; «El siglo XIX. Nacionalización de la cultura y problemas políticos»; «El 98 'Desastre' y 'Regeneración'»; «El siglo XX. La Guerra Civil como conflicto entre dos visiones de la nación», y «Último franquismo y transición. Perspectivas actuales». Se ofrece a continuación un extracto auténtico de las cuatro primeras conferencias. El de las restantes se incluirá en el próximo *Boletín Informativo*.

Las ciencias sociales ante el fenómeno nacional

Comenzamos con unas consideraciones generales, de tipo teórico, tanto sobre la definición de los conceptos que vamos a utilizar a lo largo de este curso como sobre las transformaciones experimentadas en las últimas décadas por parte de las ciencias sociales en la comprensión del fenómeno nacional. En el terreno de las definiciones, partimos de la distinción entre *etnia*, concepto cultural, y *nación*, concepto político, pues añade una intención política (la de dotarse de un Estado propio) a la comunidad (sentida por sus miembros, más que demostrable u objetiva) de rasgos lingüísticos, raciales o religiosos.

Especial atención voy a dedicar a los nacionalismos, contruidos en principio a partir de las naciones y especialmente difíciles de definir. Este término engloba, al menos, cinco fenómenos diferentes: 1) una *doctrina política* basada en el *principio de las nacionalidades* o en la *auto-determinación de los pueblos*, es decir, en la idea de que todo poder

político legítimo debe adecuarse a realidades nacionales previas, a cada una de las cuales debe corresponder un Estado; 2) un *sentimiento* individual, un estado de ánimo por el que el individuo reconoce deber su lealtad suprema a la colectividad nacional (actitud que admite muy diversos grados: mero reconocimiento de adscripción a cierta cultura; patriotismo u orgullo de pertenecer a ese grupo y disposición a sacrificar los intereses individuales por los colectivos; patriotería o chauvinismo exaltados...); 3) el nacionalismo como *visión de la realidad humana*, dividida en pueblos o naciones (división que, a su vez, puede ser meramente neutral, sin establecer preferencia entre unas y otras culturas, o puede derivar, como es lo habitual, en la creencia en jerarquías, con pueblos «superiores» dotados del derecho a dominar a los inferiores); 4) el nacionalismo como *política activa*, que guía a los gobernantes hacia la afirmación de los intereses de su Estado por encima de cualquier otra consideración (base habitual de las políticas expansivas o imperiales en el mundo moderno); y 5) el nacionalismo como *mo-*



José Álvarez Junco es, desde 1983, catedrático en el departamento de Historia del Pensamiento y los Movimientos Políticos y Sociales de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología, de la Universidad Complutense de Madrid. Entre 1992 y 2000 ocupó la cátedra Príncipe de Asturias del departamento de Historia de la Universidad de Tufts, Boston, Massachusetts; y dirigió el seminario de Estudios Ibéricos del Centro de Estudios Europeos de la Universidad de Harvard. Entre sus libros más recientes figuran *El «Emperador del Paralelo»*, *Alejandro Lerroux y la demagogia populista* (1990); *Spanish History since 1808* (co-editado con Adrian Schubert (1999); y *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX* (2001).

vimiento social, que (según el conocido esquema de Miroslav Hroch) pasa desde una fase elitista a una de masas y desde lo meramente cultural a lo abiertamente político.

En los últimos treinta o cuarenta años ha habido cambios en la visión del fenómeno nacional, tal como recogen una serie de estudios publicados, provenientes de diversas ciencias sociales. El giro hacia esta manera de enfocar el problema se situó en la obra de Elie Kedourie, *El nacionalismo*, de 1960. A partir de ella se ha publicado toda otra serie de trabajos cruciales, como los de

Ernest Gellner, Benedict Anderson, Eric Hobsbawm, Eugen Weber, Miroslav Hroch, Liah Greenfeld, Linda Colley...

Gracias a este conjunto de investigaciones, hoy tendemos a explicar el nacionalismo como un fenómeno artificial, creado por ciertas élites culturales e inspirado por motivos políticos. En vez de considerar el nacionalismo un rasgo constante y esencial en la historia humana, se ve como un fenómeno reciente y, en cierto modo, accidental. Durante milenios, las naciones han sido desconocidas; muy diversos tipos de Estado o estructuras políticas han coexistido con una multiplicidad étnica aceptada como normal. Esta falta de correspondencia entre la organización política y las unidades culturales no constituía problema para quienes vivían en aquella situación. Se aceptaba como natural, por ejemplo, que los dirigentes políticos hablaran idiomas diferentes a los de sus súbditos. Contra lo que creería un nacionalista moderno, estos factores no restaban legitimidad a los poderes constituidos ni generaban derechos de ninguna clase para los diferentes grupos étnicos.

La segunda contribución de las investigaciones recientes sobre el nacionalismo se relaciona con la *artificialidad* del fenómeno. Las naciones no son entidades naturales, no sólo por el hecho de que su surgimiento es reciente sino también porque se han creado con fines políticos. Han sido «inventadas», según el término acuñado por Eric Hobsbawm hacia 1980, e inventadas precisamente por los nacionalistas, con objetivos políticos. Es decir, los sentimientos nacionales no surgen espontáneamente, sino que son *enseñados* por gobiernos o grupos sociales que tienen interés en ello. Lo cual socava la presunción de que las naciones han precedido a los Estados. Por el contrario, hoy creemos que los Estados precedieron a las naciones, e incluso que su existencia es un prerequisite para el surgimiento de los nacionalismos.

Incluso los Estados pre-existentes a

la era nacionalista, como las monarquías europeas procedentes de finales de la Edad Media, sufrieron procesos de «etnicización» a lo largo del siglo XIX. Historiadores como Eugen Weber, Theodore Zeldin, Sidney Tarrow o Charles Tilly han estudiado el caso francés, sin duda el de mayor éxito en un proceso de este tipo, donde la construcción e implantación de un fuerte sentido de identidad común fue una política constante a partir de la tradición jacobina, impuesta principalmente a través del sistema escolar y el servicio militar. También en Inglaterra, según Eric Hobsbawm o Ralph Samuel, o en Alemania, como ha estudiado Georges Mosse, las tradiciones nacionales se «inventaron» a partir de finales del siglo XVIII y, sobre todo, durante el XIX. En toda Europa surgieron banderas nacionales, fiestas y ceremonias patrióticas, monumentos; se crearon museos y academias «nacionales», bibliotecas, revistas, centros de investigación, lugares sacros donde se veneraba la cultura «nacional»... La nación se hizo «visible» para sus ciudadanos, incluso en Estados que existían desde hacía siglos, a lo largo del XIX. A la vez, por medio de la educación generalizada, en muchos casos estatal, se terminó con el analfabetismo; se expandieron también los derechos políticos y los servicios públicos, pero se erradicaron a la vez dialectos y costumbres locales que habían resistido el paso de los siglos.

La mayoría de los Estados siguieron este modelo. Pero no todos lo hicieron con la misma eficacia que Francia, Inglaterra, Italia o Alemania. El imperio de los Habsburgo, el otomano, el zarista, los Estados papales o la república veneciana, algunos de ellos actores de primera fila en la política europea durante más de un milenio, no pudieron «nacionalizar» su estructura política y desaparecieron.

Y de aquí el interés del caso español. España es un caso de construcción estatal temprana combinada con una «nacionalización» o integración político-cultural incompleta (J. Linz). Los pro-

blemas políticos y económicos del XIX estuvieron sin duda entre las causas de aquella escasa nacionalización, y ese ha sido el legado heredado por el siglo XX.

De Hispania a España. Identidades ibéricas en la Antigüedad y Edad Media

La «Hispania» antigua o medieval es muy distinta de lo que hoy entendemos por «España». «España» era una palabra de contenido meramente geográfico: se hablaba de ir a España o salir de ella, o de que España era grande o calurosa; hasta muy tarde la palabra no hizo referencia a una unidad política, ni a un grupo humano (los españoles) dotado de rasgos psicológicos y valores culturales comunes. Incluso desde el punto de vista geográfico, el término «España» significaba algo distinto a lo actual, pues incluía, hasta hace relativamente poco, a Portugal.

Constatamos también que esta «España» geográfica, que equivalía a la Península Ibérica, estuvo durante milenios colocada en la periferia de los grandes centros culturales mundiales (India, China, Egipto, Persia; más tarde, Grecia, Roma). No hay testimonio de ningún persa, ni egipcio, ni mucho menos de un indio o chino, que visitara la Península u oyera hablar de ella. Incluso las primeras civilizaciones europeas aparecen también muy lejos de España, justamente en el otro extremo del Mediterráneo. De ahí que para fenicios o griegos, Iberia fuera, sobre todo, una referencia mitológica, tierra lejana y prodigiosa, umbral de la Atlántida naufragada en medio del océano, hito terminal del mundo. Hasta ella se suponía que había llegado Hércules, en el curso de sus célebres «trabajos», y en ella se erigió su templo de enormes columnas. En términos prácticos, la Península comenzó a atraer por sus minas, especialmente de plata, y de ahí que se establecieran las colonias fenicias y griegas.

Sólo con los romanos, y en cierto modo por azar (en el curso de la segunda Guerra Púnica), Iberia, rebautizada como Hispania, se incorporó a una de las grandes civilizaciones humanas. Y con las legiones llegaron testimonios directos, menos fantasiosos, sobre el territorio y los habitantes de la península ibérica. Estrabón, por ejemplo, la describe en su *Geografía* como morada poco agradable, porque en su mayor parte es rocosa, selvática o con llanuras de tierra muy delgada o ligera, y sin riego. Para Pomponio Mela o Justino, en cambio, no había región comparable en Europa por la riqueza del suelo, la abundancia de metales y la dulzura del clima.

Tras medio milenio de dominio romano, durante el que no parece haberse generado una conciencia de identidad cultural o política hispana diferente a las demás provincias del imperio, en los siglos V y VI surgen, en las historias particulares de pueblos invasores, las primeras expresiones de identidad y orgullo específicamente «hispanos», obra de obispos como Orosio, Hidacio o San Isidoro. Este último, en su *Historia Gothorum*, dentro de sus *Etimologías*, incluye una influyente loa a España, en la que conecta los hechos bélicos gloriosos de un grupo humano, los godos, con la belleza incomparable de un territorio, Hispania. Más tarde, bajo el dominio musulmán, se verá en el reino visigodo una era en que «España» fue independiente y católica, situación que se supone los reinos cristianos del norte pretenden restaurar en su lucha contra los musulmanes. Tras esta idealización de la situación goda, pese a su breve duración (el reino godó unificado, dominador de la Península y reconciliado con la Iglesia católica, sólo se extiende entre Recaredo, a fines del siglo VI, y comienzos del VIII; poco más de cien años) y sus relativamente escasos restos culturales (en comparación con los musulmanes, por ejemplo), se detectan los intereses políticos de la Iglesia católica, que a partir de Recaredo disfrutó de una influencia política hasta entonces des-

conocida. El mito goticista será también pilar fundamental de la versión nacionalista del pasado en épocas contemporáneas.

En los dominios musulmanes también surge una importante asimilación de la identidad política a un espacio «natural» o geográfico, que es la península ibérica, a la que se llama *al-Andalus*, con enorme importancia simbólica para el Islam. El esplendor de la civilización Omeya en Córdoba es indiscutible. No sólo los musulmanes, sino el embajador de Otón I a Abderramán III le llama «rey de al-Andalus, tierra a la que los antiguos llamaron Hispania». Los núcleos cristianos del norte son llamados, por los musulmanes, «Galicia» —tierra de los galos— y a sus habitantes se les llama «francos».

Para el resto de la cristiandad, la Hispania invadida por los musulmanes pasa a ser, de nuevo, un territorio marginal, desconocido y peligroso. En él se sitúan las aventuras fabulosas de Carlomagno en la más importante «chanson de geste» francesa; en la cual, por cierto, se confunden Zaragoza y Siracusa, muy lejos ambas, en tierras de infieles. La península ibérica retorna así a la excentricidad, tras el medio milenio de inserción en la civilización romana.

Entre los reinos cristianos del norte de la Península, aparte de la legitimación política derivada de su supuesta continuidad con el reino de los godos, se recurre también a la legitimación religiosa, alrededor de acontecimientos milagrosos, que prueban el favor divino. Uno de ellos es la batalla de Covadonga, legendaria derrota de un ejército infinitamente superior gracias a la protección de la Virgen; pero más importante es la aparición de la tumba de Santiago y las sucesivas intervenciones de este apóstol convertido en guerrero anti-musulmán. La leyenda de la tumba de Santiago surge muy tarde, ya en el siglo IX, y no es aceptada por el resto de la cristiandad sino a finales del XI o comienzos del XII, en circunstancias políticas muy especiales. Por un lado, tenía como objeto el reforzamiento de

la lucha conjunta de los cristianos contra el Islam, puesta en práctica en Europa con las cruzadas, versión cristiana de la *yihad* islámica. Pero también fue parte de la pugna entre la orden de Cluny y el papado, reflejo, a su vez, de la establecida entre la monarquía francesa y el imperio. El lanzamiento de la peregrinación a Santiago se hizo desde París (iglesia y calle de Saint-Jacques) y la ruta era «el camino francés», como franceses eran los grandes monasterios cluniacenses en el norte de España que jalonaban el camino. Santiago, en definitiva, fue un éxito y Compostela se convirtió en gran lugar de peregrinaje en la Edad Media, junto con Roma y Jerusalén.

El nuevo Santiago mitificado pasa de ser pescador galileo a guerrero antimusulmán. El santo adquiere una dimensión sobre todo bélica, como anti-Mahoma de la «guerra santa» cristiana. Pero lo importante para esta historia es que Santiago será el «patrón de España», la representación viva de España. La Orden de Santiago, con enormes dotaciones de tierras, es la versión nacional de la del Temple. Y el grito de guerra que representa a la vez la unión entre los españoles es «Santiago y cierra España». Con la rendición de Granada, la función combativa de Santiago parece concluida, pero enseguida reaparece como mito importante durante la conquista de América. Entre los siglos XVI y XIX el apóstol aparece más de una docena de veces, siempre sobre su caballo blanco. Especial fuerza tuvo con ocasión de la guerra anti-napoleónica, donde reapareció como mito anti-francés lo que en su origen había sido invención francesa. Todavía en 1936 sería invocado como «Santo de la Cruzada».

Renacimiento, protestantismo y monarquías absolutas

Recordemos la teoría de Benedict Anderson en torno a la conexión entre los nacionalismos y el doble fenómeno

del siglo XVI: la invención de la imprenta, casi a la vez en que se inicia la Reforma Protestante. La imprenta favoreció los libelos y la pugna ideológica, pero a la vez creó zonas unificadas, con un mismo texto sagrado, leído por miles de familias en idéntica versión. De ahí el origen de las culturas y los estereotipos nacionales, cuyo reflejo se encuentra en Erasmo o Bodino. Las guerras de religión fueron internas, civiles, pero se presentaron como enfrentamiento contra entes colectivos externos, enemigos de «nuestra forma de ser». Con ellas coincidió la supremacía europea de la nueva monarquía reunida por los Reyes Católicos y heredada por los Habsburgo. Factores, en parte casuales y en parte de ingeniería política, explican esa supremacía, verdaderamente inesperada por parte de una potencia hasta entonces marginal, sin experiencia en política internacional. En todo caso, alrededor de aquellos sorprendentes éxitos diplomáticos y militares se fue formando un halo carismático, no sólo a favor de la dinastía sino también de esos «españoles», que acumulan triunfos sobre sus enemigos exteriores y que, por otra parte, viven un período de gran creatividad cultural, expresado sobre todo por la literatura en castellano y la pintura del llamado Siglo de Oro.

En el interior, el fenómeno más interesante fue la limpieza étnica, interpretada en estas conferencias como un esfuerzo por superar la excentricidad. Lo que había sido territorio de frontera en la Edad Media, sospechoso para los visitantes europeos por su mezcla de razas y culturas, intenta incorporarse plenamente a la cristiandad. Y para ello no sólo se expulsa u obliga a la conversión a judíos y moriscos, sino que se margina luego a los convertidos, por medio de los llamados «estatutos de limpieza de sangre». Tras un largo período de tensiones, hacia 1600 se ha logrado la integración completa de la sociedad española. Se ha creado una identidad, a partir de criterios étnicos (ser «cristiano viejo»), basada, en términos prácticos,

en la lealtad a una institución (la Iglesia católica). Contra la tesis de Anderson, en el caso español no son las Biblias ni la imprenta las que ejercen la función creadora de identidad, pero sí lo es el catolicismo contrarreformista.

Esta identificación con la reacción antiluterana también da lugar al estereotipo negativo que se crea alrededor de esa potencia hegemónica que defiende el catolicismo papal de manera tan drástica. Por motivos diferentes en Italia, Inglaterra, Holanda, entre los protestantes o los judíos, surge la llamada «Leyenda Negra» o *anti-española*. En buena medida, los recelos que la inspiran son interesados y están basados en prejuicios, como el que identifica a lo «español» con lo «oriental» (paradigma de la crueldad más refinada, de la depravación moral). Pero el estereotipo es eficaz. Hacia 1650, para el resto del mundo «España» es la Inquisición, el fanatismo, la brutalidad, y sus personajes representativos son el Felipe II asesino de sus esposas e hijo, los temibles tercios de Flandes, el fraile inquisidor, el conquistador genocida de indios, el noble engreído e inútil...

La imagen es fuerte, tanto en el interior como en el exterior, y en ambos —de forma positiva en el primero y negativa en el segundo— gira en torno a la monarquía y el catolicismo. Ello generará problemas para el futuro, debido, sobre todo, a la necesidad que tendrán los liberales de rehacerla para ponerla al servicio de su proyecto modernizador; lo cual les convertirá en fácil blanco de los ataques de los sectores conservadores por «antipatriotas».

Otros problemas menores, derivados de la forma en que se ha ido fraguando esta identidad española anterior a la era de las naciones, son la confusión entre la exaltación de la monarquía y la del conjunto étnico; el hecho de que «España» no fuera un reino, sino una monarquía, es decir, un conjunto de reinos y señoríos con diferentes leyes, contribuciones e incluso monedas; y la ausencia de alternativas a la monarquía (como pudieron ser la nobleza o las ins-

tituciones representativas de los reinos) que tomaran sobre sí la tarea de construir la identidad colectiva.

El reformismo borbónico y la llamada «Guerra de la Independencia»

Con la sustitución de la dinastía Habsburgo por los Borbones, e inspirados por el deseo de rectificar el curso decadente de la era anterior, los gobernantes del siglo XVIII imponen un giro político bastante radical, tomando como modelo la Francia de Luis XIV. La identidad misma de la unidad política sufre una reorientación sutil, pasando paulatinamente de ser «monarquía hispánica» a «reino de España». Al aceptarse además la independencia portuguesa y la pérdida de los territorios flamencos e italianos, el territorio de la monarquía se identifica cada vez más con lo que hoy llamamos España.

En este esfuerzo por detener la decadencia del período anterior, se produce un reforzamiento del Estado, y en especial de su ejército y de su armada, necesarios para asegurarse el control del mercado americano. Se tiende también a la centralización del poder y a la homogeneización jurídica y política del territorio, que se instrumenta con los Decretos de Nueva Planta y la creación de cargos e instituciones nuevas. Se fomentan, en tercer lugar, las «luces», con objeto de modernizar la sociedad y hacer que crezca la economía y, con ella, los recursos del Estado. Aparece, por último, y es el aspecto que aquí más interesa, la intención explícita de construir una identidad cultural colectiva ligada al Estado, y que por tanto podemos llamar ya pre-nacional.

Hay, por ejemplo, en el XVIII un avance en la construcción de símbolos nacionales: Carlos III decreta en 1785 que la «bandera nacional» sea roja-amarilla-roja para la marina de guerra, sustituyendo así a las enseñas particulares (y sin referencia alguna, por expreso deseo real, al color blanco, ni a la

flor de lis, símbolos de la casa real). También en su época surge la «Marcha de Granaderos», que mucho después será himno nacional. Son sólo embriones del futuro proceso de nacionalización. No se puede olvidar que el propio Carlos III decreta en 1760 que la Inmaculada Concepción sea la patrona de España; y que cuando emprende el embellecimiento de la corte coloca en el Prado estatuas de dioses mitológicos clásicos, como Cibeles o Neptuno, igual que Luis XIV había hecho en Versalles, monumentos que de ningún modo cantan las glorias de la nación. Toda otra serie de aspectos de la política borbónica permite igualmente interpretaciones ambiguas, oscilando entre expresar una naciente conciencia nacional o ser mera exaltación de la corona. El mismo desarrollo y embellecimiento de Madrid ¿se debe a que es la *capital* del Estado-nación o a que se trata de la *corte*, la sede del rey?

El ejemplo más citado, y sin duda más elocuente, del surgimiento de una cultura vinculada al Estado es la *creación de academias*. Las academias, de todos modos, no son «nacionales», sino «reales»; o sea, vinculadas a la monarquía, no a la nación (cien años después, la Biblioteca será «nacional», no «real»). Pero sus objetivos van más allá de la mera exaltación del rey. Los intentos nacionalizadores de la cultura, por otra parte, no se limitan a las academias. Felipe V instituye, por ejemplo, cátedras de Derecho Español, «pues es por éste, y no por el romano, por el que los jueces futuros deben instruir y decidir los procesos legales». Tampoco debe dejar de mencionarse el establecimiento de premios e incentivos oficiales para defender la cultura española frente a ataques extranjeros.

En los círculos intelectuales (gentes de letras y de toga, clérigos, eruditos, militares, profesionales liberales, artistas) se va plasmando en el XVIII una conciencia de identidad que tiene evidente contenido nacional. Los intelectuales que colaboran en la tarea reformista de los ilustrados proclaman ser

«patriotas». «Patriotismo» es un término muy de la época. Y no se refiere ya al que ha nacido en un mismo lugar (compatriota), ni tampoco al que es fiel súbdito del príncipe, sino al que cumple su deber de ser útil y «benéfico» al grupo humano al que pertenece. Campomanes dice que escribe para cumplir sus obligaciones de magistrado y patriota; Jovellanos, Meléndez, Moratín (algunos futuros afrancesados) insisten en su vinculación con «el nombre santo del patriotismo». Y ésta es una tarea en la que colaboran por igual andaluces, extremeños, catalanes, madrileños o vizcaínos (Cadalso, Forner, Capmany, Meléndez Valdés, Quintana, Zamácola...). Especialmente relevante fue el papel de los jesuitas catalanes expulsos como Masdeu o Lampillas, que insistieron en reivindicar la cultura española frente a la mala imagen que vieron extendida en la Italia que les recibió.

Los dos terrenos principales en que élites construyen la identidad nacional son la literatura y la historia. Las historias del siglo XVIII no incluyen ya los elementos agresivos, mesiánicos, imperiales, que se encontraban en los ideólogos del XVI y comienzos del XVII. Los objetivos son ahora más modestos, pero con claros ingredientes pre-nacionalistas: se trata de conocer los «orígenes de la nación», de probar el «valor español» o su amor a la independencia frente a Roma, de exaltar los héroes patrios (Cadalso, Quintana, Moratín), de propagar el uso exclusivo de la lengua castellana (Foronda) o de defender la centralización y uniformidad administrativa en todo el reino (Olavide, Jovellanos), de demostrar que las Provincias Vascongadas nunca fueron independientes (Llorente), de contraatacar frente a la «leyenda negra» extranjera (sin demasiada crispación todavía, confiados en la recuperación política bajo los Borbones)...

Pero este nacionalismo de los ilustrados se encuentra con dificultades. La mayor de ellas es la de engarzar la modernización que buscan los reformistas borbónicos con las tradiciones hereda-

das. Más bien, para lograr sus objetivos se veían obligados a rectificar o eliminar éstas, como culpables de la decadencia anterior. Si la «invención de la tradición» fuera tan fácil como dan a entender algunos teóricos actuales, los ilustrados hubieran triunfado, porque tenían todos los medios en sus manos (el principal de ellos, en época de absolutismo, el apoyo real). Pero las identidades culturales previas eran fuertes, y los círculos conservadores no dejaron de usarlas para acusar a los reformistas.

Esta contradicción básica en que se apoyaban los ilustrados se pondrá de manifiesto con las respuestas a Montesquieu, o al viaje del Marqués de Langle, y sobre todo con la polémica por el artículo «Espagne», de Masson de Morvilliers, aparecido en la *Encyclopédie Méthodique*, en 1783. En este último se despreciaba la aportación de Es-

paña a la cultura europea y se presentaba el vacío cultural del país como producto de la intolerancia y el fanatismo inquisitorial. Los reformistas españoles estaban, por un lado, de acuerdo con los presupuestos del autor, que no eran sino los generales del público ilustrado; pero no podían consentir el desprecio a la «nación» con la que se identificaban. De aquí el escándalo, la entrega del libro a la Inquisición, la convocatoria de premios para rebatir el contenido del artículo y, sobre todo, la polémica posterior sobre el texto premiado, redactado por Juan Pablo Forner, que resultó ser una apasionada defensa de las tradiciones heredadas. El periódico *El Censor* se desligó entonces de las posiciones de Forner y siguió una polémica que prefigura algunos de los problemas de las élites liberales o progresistas del siglo siguiente. □

Desde el 2 de abril, conferencias de Paloma Díaz-Mas

«Los sefardíes: una cultura del exilio»

Del 2 al 25 de abril, se celebra en la Fundación Juan March una nueva «Aula abierta» titulada «Los sefardíes: una cultura del exilio», que imparte Paloma Díaz-Mas, científico titular en el departamento de Literatura del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid.

Los títulos de las ocho conferencias públicas, que se celebran a las 19,30 horas, son los siguientes:

Martes 2 de abril: «La formación del mundo sefardí»

Jueves 4 de abril: «La literatura sefardí a través de la Historia»

Martes 9 de abril: «El mundo sefardí, amalgama de culturas»

Jueves 11 de abril: «Letra y voz en la poesía oral sefardí»

Martes 16 de abril: «Oriente y occidente en la cultura sefardí»

Jueves 18 de abril: «Encuentros y desencuentros entre los sefardíes y España»

Martes 23 de abril: «La imagen de los sefardíes en la España actual»

Jueves 25 de abril: «Presente y futuro del mundo sefardí»

Paloma Díaz-Mas ha sido catedrática de Literatura Española y Sefardí en la Universidad del País Vasco y actualmente es científico titular en el departamento de Literatura del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, de Madrid. Es autora de novelas, entre ellas *El sueño de Venecia*, (Premio Herrenalde 1992) y *La tierra fértil* (Premio Euskadi y finalista del Premio de la Crítica 1999), y de otros libros de ficción.

Revista de libros de la Fundación

«SABER/Leer»: número 154

Artículos de Sánchez Ron, José María Mato, Mario Camus, Velarde Fuertes, Villa Rojo y Antonio Quilis

En el número 154, correspondiente al mes de abril, de «SABER/Leer», revista crítica de libros de la Fundación Juan March, colaboran el catedrático de Historia de la Ciencia **José Manuel Sánchez Ron**; el bioquímico y profesor de la Universidad de Navarra **José María Mato**; el director de cine **Mario Camus**; el catedrático emérito de Economía **Juan Velarde Fuertes**; el músico **Jesús Villa Rojo**; y el catedrático de Lengua Española **Antonio Quilis**.

José Manuel Sánchez Ron comenta un ensayo sobre las relaciones entre la ciencia y la política en Estados Unidos y cómo a pesar de los problemas surgidos la financiación pública a la ciencia ha ido en aumento.

En el libro del que se ocupa **José María Mato** el zoólogo británico Mark Ridley argumenta que las leyes de Mendel explican cómo los seres vivos grandes y complejos como el ser humano llegan a existir.

Mario Camus valora la aparición de una biografía dedicada a esa figura brumosa y enigmática que fue John Ford y que clarifica esa personalidad huraña, distante y errática que el propio director norteamericano se construyó.

Juan Velarde Fuertes considera que Antonio Domínguez Ortiz ha conseguido en su última obra una prodigiosa síntesis de los tres milenios de existencia histórica de España y aclara cómo se han formulado, triunfado o fracasado las ideas que han dado sentido a España.

Jesús Villa Rojo se detiene en la personalidad de artista e intelectual del compositor Arnold Schönberg, a partir de un libro aparecido en Italia, en donde se recogen las diez transmisiones radio-



fónicas que en 1974 dedicó a Schönberg Glenn Gould.

La edición facsimilar del primer Vocabulario de una lengua indígena de América, el náhuatl, y del que fue autor Fray Alonso de Molina, le da ocasión a **Antonio Quilis** para ocuparse del origen de la lexicografía amerindia.

Marisol Calés, **Arturo Requejo**, **Oswaldo Pérez D'Elías** y **Fuencisla del Amo** ilustran el número. □

Suscripción

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

Reuniones Internacionales sobre Biología

«Base molecular de las enfermedades congénitas que afectan a los linfocitos»

Entre el 3 y el 5 del pasado mes de diciembre se celebró en el Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, el *workshop* titulado *Molecular Basis of Human Congenital Lymphocyte Disorders*, organizado por los doctores Hans D. Ochs (EE UU) y José R. Regueiro (España). Hubo 21 ponentes invitados y 26 participantes. Los ponentes fueron los siguientes:

– Francia: **Jean-Laurent Casanova**, **Alain Fischer**, **Françoise Le Deist** y **Evani Viegas-Péquignot**, Necker Medical School, París; y **Naomi Taylor**, Institute de Génétique Moléculaire, Montpellier.

– Gran Bretaña: **Vincenzo Cerundolo** y **Gillian Griffiths**, Universidad de Oxford; **Michael F. McDermott**, Universidad de Londres; y **A. Malcolm R. Taylor**, Universidad de Birmingham.

– Estados Unidos: **Talal Chatila**, Universidad de Washington, St. Louis; **Mary Ellen Conley**, Universidad de Tennessee, Memphis; **Max D. Cooper**,

Universidad de Alabama, Birmingham; **Warren J. Leonard**, NIH, Bethesda; y **Hans D. Ochs**, Universidad de Washington, Seattle.

– Finlandia: **Ilkka Kaitila**, Universidad de Helsinki.

– Italia: **Alessandro Moretta**, Universidad de Génova; **Luigi D. Notarangelo**, Universidad de Brescia; y **Anna Villa**, CNR, Segrate (Milán).

– España: **José R. Regueiro**, Universidad Complutense, Madrid.

– Suiza: **Walter Reith**, Universidad de Ginebra.

– Suecia: **C. I. Edvard Smith**, Universidad de Huddinge.

El sistema inmunológico nos protege de las toxinas y microorganismos patógenos provenientes del exterior y de células cancerosas internas. Está compuesto fundamentalmente por una clase de células sanguíneas denominada linfocitos, los cuales se dividen en dos grupos principales: los linfocitos B se producen en la médula ósea y están encargados de la producción de anticuerpos; los linfocitos T intervienen en procesos inmunológicos mediados por otras células y se distinguen tres subtipos principales: los citotóxicos (destruyen células infectadas), los ayudantes (activan a los linfocitos B para que produzcan anticuerpos) y los macrófagos

(destruyen directamente microorganismos invasores). El sistema inmunológico presenta algunas características especiales que han hecho su estudio complejo y fascinante a la vez: 1) Es capaz de distinguir entre las moléculas «propias» y «extrañas» de un organismo; y 2) está dotado de «memoria», es decir, el encuentro previo con un microorganismo patógeno facilita la lucha contra el mismo en el caso de una posterior reinfección. Estas características sólo pueden explicarse atendiendo a los mecanismos genéticos, bioquímicos y celulares del desarrollo de los linfocitos. En primer lugar, un sistema controlado de reorganización génica crea una in-

gente variabilidad de anticuerpos capaces, en conjunto, de reconocer cualquier molécula. En segundo lugar, aquellos linfocitos que reaccionan con moléculas propias del organismo son eliminados durante el desarrollo. En tercer lugar, los linfocitos se someten a selección «clonal», es decir, la unión con un antígeno induce una proliferación de los linfocitos correspondientes, lo que se traduce en una defensa contra el patógeno a corto plazo, y una respuesta aun más rápida en caso de re-infección.

Si alguno de los mecanismos mencionados falla, y se ve afectada la funcionalidad de linfocitos B o T (o ambos), el resultado es un síndrome de inmunodeficiencia. En las últimas décadas, el espectacular avance del Síndrome de Inmunodeficiencia Adquirida (SIDA) ha enmascarado, en cierto modo, el serio problema sanitario que representa la inmunodeficiencia congénita. Se trata de un conjunto de enfermedades genéticas de causa y etiología diversa, teniendo en común que se ve

afectado algún tipo de linfocito. Los síntomas varían mucho en su gravedad, desde asintomáticos a letales. Generalmente se manifiestan por infecciones comunes, recurrentes o crónicas, a veces por patógenos oportunistas, incapaces de causar enfermedad en un individuo normal. Durante los últimos años muchos de los defectos genéticos responsables de estas enfermedades han sido identificados. Asimismo, se ha producido una explosión de resultados relacionados con las proteínas implicadas en estos procesos, su localización y sus relaciones con otras rutas bioquímicas. El propósito del *workshop* ha sido revisar esta información y para ello las presentaciones se agruparon en función del tipo de proceso afectado: 1) defectos en la regulación y reparación del ADN; 2) defectos en las rutas de reconocimiento de citoquinas; 3) defectos en el reconocimiento del receptor de antígeno o en rutas de señalización; 4) defectos en la presentación de antígenos; y 5) defectos en rutas de apoptosis y otros desórdenes linfocíticos.

«Acciones genómicas *versus* no-genómicas de las hormonas esteroideas: visiones opuestas o unificadas»

Entre el 17 y el 19 del pasado diciembre tuvo lugar el *workshop* sobre *Genomic vs non-genomic steroid actions: encountered or unified views*, organizado por los doctores Malcolm G. Parker (Gran Bretaña) y Miguel Ángel Valverde (España). Hubo 19 ponentes invitados y 26 participantes. Los ponentes fueron los siguientes:

– Francia: **Jean-François Arnal**, INSERM, Toulouse.

– Italia: **Ferdinando Auricchio**, Universidad de Nápoles.

– Argentina: **Ricardo Boland**, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca.

– España: **Luis Miguel García-Segura**, Instituto Cajal, Madrid; **Ángel Nadal**, Universidad Miguel Hernández, San Juan (Alicante); y **Miguel A. Valverde**, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona.

– Estados Unidos: **Geoffrey L. Gre-**

ene, Universidad de Chicago; **Rex A. Hess**, Universidad de Illinois, Urbana; **Martín J. Kelly**, Universidad de Oregón, Portland; **Frank L. Moore**, Universidad de Oregón, Corvallis; **David Pearce**, Universidad de California, San Francisco; y **Enrico Stefani**, Universidad de California, Los Ángeles.

– Suecia: **Jan-Ake Gustafsson**, Universidad de Huddinge.

– Gran Bretaña: **Yves A. Muller**, Universidad de Sussex, Brighton; **Malcolm Parker**, ICSM, Londres; y **Michael Whitaker**, Universidad de Newcastle.

– Alemania: **Hans Oberleithner**, Universidad de Münster; **Günther Schütz**, German Cancer Research Center, Heidelberg; y **Martin Wehling**, Universidad de Heidelberg, Mannheim.

Muchos aspectos importantes de la reproducción, comportamiento, desarrollo y metabolismo de los animales dependen, a largo plazo, de la acción de diferentes hormonas esteroides (HEs). Estas hormonas son producidas por diversas glándulas, derivan bioquímicamente del colesterol, y viajan por el torrente sanguíneo unidas a proteínas portadoras presentes en el plasma. Debido a su naturaleza hidrofóbica, pueden atravesar la membrana plasmática de la célula. Hasta hace poco tiempo se pensaba que su mecanismo de acción transcurría mediante la unión a un receptor específico, situado en el interior de la célula. Posteriormente, la unión hormona-receptor viaja al núcleo y ejerce un efecto directo sobre la transcripción, reprimiendo o aumentando la expresión de determinados genes. Este modo de acción «clásico» se ha denominado genómico, por su acción directa sobre los genes. Sin embargo, durante los últimos años se han descrito efectos a corto plazo sobre procesos tales como la maduración de espermatozoides o el control del tono vascular. El modo de acción genómico difícilmente puede explicar efectos rápidos de estas hormonas. De hecho, se ha acumulado un buen número de pruebas que indican que este tipo de efectos rápidos son ubicuos y fisiológicamente importantes. Este *workshop* se ha centrado justamente en examinar el estado de nuestros conocimientos sobre estas dos visiones, aparentemente contrarias, del modo de acción de este importante grupo de hormonas. En algunos casos, se ha demostrado que la

acción de HEs se debe a la unión con un receptor situado en la membrana plasmática. Esta unión provoca una rápida activación de los sistemas de señalización, lo que incluye la activación de segundos mensajeros, y tiene importantes consecuencias fisiológicas sobre las células diana. La transducción de señal puede producirse mediante activación de proteínas G, como se ha demostrado en el caso del receptor de corticosterona en el anfibio *Taricha granulosa*. Asimismo, se han identificado sustancias capaces de modular la unión entre la hormona y el receptor de membrana, lo que afecta al control del proceso. Numerosas investigaciones realizadas en diversos sistemas y tipos celulares, han puesto de manifiesto que los receptores de la HEs pueden regular los flujos de Ca^{2+} en intervalos de tiempo cortos (segundos o minutos) después de producirse la exposición a la hormona. Por ejemplo, se ha visto que la presencia de Ca^{2+} intracelular podría ser un pre-requisito para la iniciación de la ruta genómica de acción de la aldosterona. Asimismo, en células β -pancreáticas la acción del 17- β -estradiol está mediada por una ruta de señalización que incluye la activación de la guanilato ciclasa y activación de los canales de tipo Katp, lo que lleva a un incremento de la concentración de Ca^{2+} y, finalmente, a la secreción de insulina y fosforilación de proteínas CREB. También es preciso resaltar la importancia que está teniendo la técnica de desactivación génica (*Knock-out*) en ratones, para el estudio del modo de acción de estas hormonas. □

Seminarios del Centro de Estudios Avanzados

Entre los últimos seminarios celebrados en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, figuran los de Nancy Bermeo, profesora de Política de la Universidad de Princeton, titulados «*Ordinary People and the Breakdown of Democracy*» y «*State Preserving Federalism*».

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

Los temas de estas reuniones giran en torno a las transiciones a la democracia y procesos de consolidación democrática (especialmente en el Sur y Este de Europa), partidos políticos y sistemas electorales, problemas del Estado de bienestar, la economía política de las sociedades industriales y la estratificación social.

Nancy Bermeo

Los ciudadanos y el colapso de la democracia

En el primero de los dos seminarios, **Nancy Bermeo** presentó las principales líneas de la investigación que estaba realizando en torno a cómo reacciona el ciudadano medio cuando se ve en una situación donde la democracia tiene un riesgo inevitable de colapso. La hipótesis de la profesora Bermeo es que cuando esto ocurre los ciudadanos abandonan su esfera privada para entrar de una forma más activa en la esfera pública. La sociedad civil se activa como consecuencia de una situación política de inestabilidad. Bermeo habló de los movimientos populares en la República Checa o las situaciones en Chile o Argentina. Una de las ideas fundamentales que resaltó para entender la ciudadanía en estos casos de desequilibrio político es la incompatibilidad entre polarización ideológica y una democracia que funcione. Afirmó que en



aquellos momentos en los que la sociedad se radicaliza ideológicamente y se organiza de una forma que refleja tal polarización, la compatibilidad con una democracia que funcione es muy baja debido a que las preferencias de los ciudadanos también están polarizadas y además tienen una naturaleza de desencuentro.

Su estudio se centra fundamentalmente en realizar un análisis detallado de la historia política de 17 países europeos y latinoamericanos. El criterio de selección de los países europeos consiste en centrarse sólo en aquellos cuyas democracias se colapsaron a partir de la Revolución Bolchevique de 1917. El criterio para seleccionar los países latinoamericanos es más reciente, remontrándose a la revolución cubana de 1959.

Su hipótesis de que la democracia es

incompatible con la polarización ideológica aparece evidenciada y confirma la teoría de la polarización que ya esbozó el profesor Sartori. Para éste, la polarización conlleva unas consecuencias que muestran cómo aquellos partidos de naturaleza radical adquieren cada vez más una fuerza mayor, mientras que los partidos moderados o centristas se van debilitando cada vez con más intensidad. Bermeo piensa que esta tendencia también se da en la muestra de 17 países que maneja para su estudio. En los casos donde la democracia está a punto de ser derribada, Bermeo observa y demuestra empíricamente cómo la sociedad civil se organiza de una forma que no se daría en otras circunstancias.

En su opinión, para comprender este fenómeno es necesario redefinir el concepto de polarización ideológica. Por un lado, no se debería olvidar la multidimensionalidad del sistema de partidos que existe en los países objeto del estudio; y por otro, habría que entender el concepto de polarización como un sinónimo de coerción, o sea, de amenaza viable de una situación que pueda alterar considerablemente el *status quo* político.

El federalismo como solución

En su segundo seminario, Nancy Bermeo presentó su nuevo proyecto de estudio centrado en la importancia del federalismo como posible solución a los conflictos en el seno de un Estado. La ponente planteó la diferencia entre hablar de «territorio» y de «identidad territorial», de tal modo que si el primer caso puede ser definido como un particular espacio geográfico, en relación con la identidad territorial se plantean importantes conflictos para el Estado respecto a su seguridad, sus límites, etc.

Según Bermeo, podremos hablar de un sistema federal cuando haya multitud de instituciones entre el centro del Estado y los alrededores, cuando estas instituciones tengan su propio liderazgo político y estos líderes políticos com-

partan el poder de toma de decisiones. Los países con altos niveles de división étnica y lingüística solo podrían ser estables en el contexto de un sistema federal, de tal modo que el federalismo se presenta asociado a una fuerte identidad de grupo y es entendido más como un proceso que como una estructura.

Nancy Bermeo centró su presentación en cuatro hipótesis: 1) en estados federales nos encontraríamos con un mayor sentimiento de identidad de grupo; 2) las minorías en estados federales suelen expresarse en mayor medida sobre la base de protestas pacíficas en comparación con estados unitarios; 3) la cuestión de la autonomía es un aspecto más relevante para las minorías de estados federales que para las de estados unitarios; y 4) en estados federales las minorías tienden a implicarse menos en conflictos o revoluciones armadas.

El federalismo, en relación al Estado unitario —concluyó—, permite reforzar en mayor medida las identidades nacionales, a la vez que en los estados federales se observa que el porcentaje de protestas pacíficas es mayor que en los estados unitarios. Además, Bermeo expuso de modo general el caso de algunos países con sistemas federales o casi-federales dejando entrever los posibles beneficios del federalismo. En este sentido habló del caso de Rusia o de Canadá, con una constitución abierta y relaciones bilaterales, y del hecho de que, en estos casos, el federalismo ha servido para perpetuar los tradicionales *cleavages*.

Nancy Bermeo obtuvo el Ph. D. en Ciencia Política en la Universidad de Yale en 1982. Desde 1983 ha enseñado en la Universidad de Princeton, donde actualmente es profesora de Política. Ha dado clases en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales en el curso 1990-91. Autora de numerosos trabajos sobre política comparada, es editora de *World Politics* y *Southern European Politics and Society*, y miembro del consejo editorial del *Journal of Democracy*.

Abril

2, MARTES

- 19,30 AULA ABIERTA**
«Los sefardíes: una cultura del exilio» (I)
Paloma Díaz-Mas: «La formación del mundo sefardí»

3, MIÉRCOLES

- 19,30 CICLO «BRITTEN: MÚSICA DE CÁMARA Y CANCIONES» (I)**
Canciones
Intérpretes: **Ángel Rodríguez Rivero** (tenor) y **Kennedy Moretti** (piano)
Programa: Canticle I «My beloved is Mine and I am His». Cant. II. 16, Op. 40; Seven Sonnets of Michelangelo, Op. 22; y Les Illuminations, Op. 18, de B. Britten
(Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

4, JUEVES

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

- 19,30 AULA ABIERTA**
«Los sefardíes: una cultura del exilio» (II)
Paloma Díaz-Mas: «La

literatura sefardí a través de la Historia»

5, VIERNES

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

6, SÁBADO

- 12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO**
CICLO «SONATAS PARA PIANO DE MUZIO CLEMENTI» (I)
José Luis Fajardo (piano)
Programa: Sonatas Op. 7, nº 3 en Sol menor; Op. 23, nº 3 en Mi bemol Mayor; Op. 25, nº 4 en La mayor; y Op. 37, nº 1 en Do mayor

8, LUNES

- 12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA**
Piano, por David Gómez
Obras de A. Piazzolla, E. Granados, F. Chopin y E. Lecuona

9, MARTES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**
Flautas y clave, por

Antonio Arias (flautas de pico y travesera) y **Gerardo López Laguna** (órgano y piano)

Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**

Obras de A. de Cabezón, J. Dowland-J.v. Eyck, C. Ph. E. Bach, M. Rodríguez de Ledesma, L.v. Beethoven, G. Fauré, P. Iturralde y R. Bourdin (Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud)

19,30 AULA ABIERTA
«Los sefardíes: una

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

En abril sigue abierta en la Fundación Juan March, en Madrid, la exposición «Georgia O'Keeffe. Naturalezas íntimas», compuesta por una selección de óleos de esta pintora, figura destacada del modernismo norteamericano, realizados entre 1919 y 1972, y procedentes de veinte museos y galerías de Estados Unidos y Europa, entre ellos el Georgia O'Keeffe Museum, The Georgia O'Keeffe Foundation, Whitney Museum of American Art de Nueva York, Museo Thyssen Bornemisza, de Madrid, Centro Georges Pompidou, de París, National Gallery of Art, de Washington, y The Metropolitan Museum of Art, de Nueva York.

La muestra estará abierta hasta el 2 de junio próximo.

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

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

cultura del exilio» (III)
Paloma Díaz-Mas: «El mundo sefardí, amalgama de culturas»

10, MIÉRCOLES

19,30 CICLO «BRITTEN: MÚSICA DE CÁMARA Y CANCIONES» (II)
Música de cámara
Intérpretes: **Trío Bellas Artes (Rafael Khismatulin**, violín; **Paul Friedhoff**, violonchelo; y **Natalia Maslennikova**, piano)
Programa: Nocturno (Night Piece) para piano; 5 Waltzes (1923-25); Suite para violonchelo solo, Op. 72; Suite para violín y piano, Op. 6; y Sonata en Do, Op. 65 para violonchelo y piano, de B. Britten (Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

11, JUEVES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES
Viola y piano, por **Sergio Vacas** (viola) y **Sebastián Mariné** (piano)
Comentarios: **Jesús Rueda** (Programa y condiciones de asistencia como el día 4)

19,30 AULA ABIERTA
«Los sefardíes: una cultura del exilio» (IV)
Paloma Díaz-Mas: «Letra y voz en la poesía oral sefardí»

12, VIERNES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES
Piano, por **Manuel Escalante**
Comentarios: **Tomás**

Marco

(Programa y condiciones de asistencia como el día 5)

13, SÁBADO

- 12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO**
CICLO «SONATAS PARA PIANO DE MUZIO CLEMENTI» (II)
Alberto Gómez (piano)
 Programa: Sonatas Op. 12, nº 4 en Mi bemol mayor; Op. 24, nº 1 en Fa mayor; Op. 25 nº 2 en Sol mayor; y Op. 25, nº 5 en Fa sostenido menor

15, LUNES

- 12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA**
Piano, por Calogero Di Liberto
 Obras de J. Haydn, X. Montsalvatge, I. Albéniz, F. Liszt, S. Prokofiev y M. Ravel

16, MARTES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**
Flautas y clave, por Antonio Arias (flautas de pico y travesera) y **Gerardo López Laguna** (órgano y piano)
 Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**
 (Programa y condiciones de asistencia como el día 9)
- 19,30 AULA ABIERTA**
 «Los sefardíes: una cultura del exilio» (V)
Paloma Díaz-Mas:
 «Oriente y occidente en la cultura sefardí»

17, MIÉRCOLES

- 19,30 CICLO «BRITTEN: MÚSICA DE CÁMARA Y CANCIONES» (III)**
Integral para cuarteto de cuerda (I)
 Intérpretes: **Cuarteto**

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

Casas Colgadas, Cuenca

Tfno.: 969 21 29 83 - Fax: 969 21 22 85

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

● «Mompó: Obra sobre papel»

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

● Colección permanente del Museo

Pinturas y esculturas de autores españoles contemporáneos componen la exposición permanente que se ofrece en el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, de cuya colección es propietaria y responsable la Fundación Juan March. Las obras pertenecen en su mayor parte a artistas españoles de la generación de los años cincuenta (Millares, Tàpies, Sempere, Torner, Zóbel, Saura, entre una treintena de nombres), además de otros autores de los años ochenta y noventa.

Picasso (David Mata, violín; **Ángel Ruiz,** violín; **Eva Martín,** viola; y **John Stokes,** violonchelo)
Programa: Rhapsody; Cuarteto en Re; Tres Divertimentos; Alla Marcia; y Cuarteto nº 2 en Do mayor, Op. 36, de B. Britten
(Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

18, JUEVES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES
Viola y piano, por **Sergio Vacas** (viola) y **Sebastián Maríné** (piano)
Comentarios: **Jesús Rueda** (Programa y condiciones de asistencia como el día 4)

19,30 AULA ABIERTA
«Los sefardíes: una cultura del exilio» (VI)
Paloma Díaz-Mas: «Encuentros y desencuentros entre los sefardíes y España»

19, VIERNES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES
Piano, por **Manuel Escalante**
Comentarios: **Tomás Marco**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 5)

20, SÁBADO

12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO
CICLO «SONATAS PARA PIANO DE MUZIO CLEMENTI» (III)
Gerardo López Laguna (piano)

Programa: Sonatas Op. 24, nº 2 en Si bemol mayor; Op. 40, nº 2 en Si menor; Op. 40, nº 3 en Re mayor; y Op. 33, nº 3 en Do mayor

22, LUNES

12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA
Contrabajo y piano, por **Catalin Sandu** (contrabajo) y **Ana Pérez Llorente** (piano)
Obras de J. Brahms, F. Leitemeyer, A. Misek y G. Bottesini

23, MARTES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES
Flautas y clave, por **Antonio Arias** (flautas de pico y travesera) y **Gerardo López Laguna** (órgano y piano)
Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 9)

19,30 AULA ABIERTA
«Los sefardíes: una cultura del exilio» (VII)
Paloma Díaz-Mas: «La imagen de los sefardíes en la España actual»

24, MIÉRCOLES

19,30 CICLO «BRITTEN: MÚSICA DE CÁMARA Y CANCIONES» (y IV)
Integral para cuarteto de cuerda (y II)
Intérpretes: **Cuarteto Picasso (David Mata,** violín; **Ángel Ruiz,** violín; **Eva Martín,** viola; y **John Stokes,** violonchelo).
Programa: Quartettino; Cuarteto nº 1 en Re mayor,

Op. 25; y Cuarteto nº 3, Op. 94, de B. Britten
(Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE).

25, JUEVES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES

Viola y piano, por **Sergio Vacas** y **Sebastián Mariné**
Comentarios: **Jesús Rueda**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 4)

19,30 AULA ABIERTA

«Los sefardies: una cultura del exilio» (y VIII)
Paloma Díaz-Mas:
«Presente y futuro del mundo sefardí»

26, VIERNES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES

Piano, por **Manuel Escalante**
Comentarios: **Tomás Marco**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 5)

27, SABADO

12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO

CICLO «SONATAS PARA PIANO DE MUZIO CLEMENTI»
(y IV)
Ana González y **Jorge Robaina** (piano a 4 manos y 2 pianos)
Programa: Duetos Op. 3, nº 1 en Do mayor; Op. 3, nº 2

en Mi bemol mayor; Op. 6, nº 1 en Do mayor; Op. 14, nº 3 en Mi bemol mayor; Oeuvre 1 en Si bemol mayor; y Op. 12, nº 5 en Si bemol mayor

29, LUNES

12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA

Arpa, por **Florence Dumont**
Obras de G. B. Pescetti, A. Caplet, G. Pierne, B. Britten y E. Parish-Alvars

30, MARTES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES

Flautas y clave, por **Antonio Arias** (flautas de pico y travesera) y **Gerardo López Laguna** (órgano y piano)
Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 9)

BIBLIOTECA DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

La Biblioteca de la Fundación posee fondos de **Teatro español Contemporáneo** y **Música Española Contemporánea**, además de la **Biblioteca de Julio Cortázar**, fondos de **Ilusionismo** y otra documentación.
De lunes a viernes, 10-14 h. y 17,30-20 h. Sábados, 10-13,30 h. (octubre-junio). De lunes a viernes, 9-14 h. (julio-septiembre). En agosto, cerrada.

Información: Fundación Juan March

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