
Ensayo - Novelistas españoles del siglo XX (X)

Max Aub, por Manuel Aznar Soler 3

Noticias de la Fundación Juan March 13

Gran Cruz de Isabel la Católica a José Luis Yuste 13

— Dirige la Fundación Juan March desde 1974 13

Arte

«Turner y el mar. Acuarelas de la Tate», abierta hasta el día 19 15

— Javier Arnaldo: «Turner y Caspar David Friedrich» 15

— Carmen Pena: «Turner: teoría y práctica del color» 18

— Francisco Calvo Serraller: «El mar» 20

— Begoña Torres: «J. M. W. Turner: un romántico en la vanguardia de la sensibilidad» 22

Música

Ciclo «Quintetos de Mozart, Mendelssohn y Brahms», en enero 25

Finalizó el ciclo «El resurgir de la música inglesa» 26

— Luis Suñén: «Un país con música» 26

«Conciertos de Mediodía» en enero 28

«Aula de Reestrenos» nº 46: recital de piano de Ricardo Descalzo 28

«Conciertos del Sábado»: «Tríos españoles» 29

Aula abierta

«El laberinto de las palabras: introducción a los diccionarios» (I),
 por Manuel Seco 30

«Los grandes creadores de la Literatura griega clásica», por Francisco
 Rodríguez Adrados, en enero 36

Publicaciones

«SABER/Leer» de enero: artículos de Francisco J. Ynduráin, Román
 Gubern, Carlos García Gual, Antonio García Berrio, Antonio Córdoba
 y Luis Goytisolo 37

Biología

Reuniones del Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología 38

Calendario de encuentros en 2003 38

«Control de la señal de transducción NF- κ B durante la inflamación
 y la inmunidad innata» 39

«Modificación y empleo de virus de ARN como bio-vectores seguros» 40

Ciencias Sociales

Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales 42

Seminarios del Centro 42

— Maurizio Viroli: «Libertad republicana y emancipación social»
 y «El lenguaje del patriotismo republicano» 42

Calendario de actividades culturales en enero 45

NOVELISTAS ESPAÑOLES DEL SIGLO XX (X)

Max Aub

Un joven de diecinueve años, Max Aub Mohrenwiz, nacido el 2 de junio de 1903 en París, de padre alemán y madre francesa de ascendencia judía, entrega en Madrid a Enrique Díez-Canedo una tarjeta de presentación firmada el año anterior en un hotel de Girona por el novelista francés Jules Romains. La escena se desarrolla en 1922 y ese artista adolescente ejerce profesionalmente como viajante de comercio en el negocio familiar de bisutería fina de caballero. El joven, convencido ya de que uno es de donde estudia el bachillerato, se presenta ante Díez-Canedo como valenciano por obra y gracia de sus estudios en el Instituto Luis Vives de aquella ciudad mediterránea, en la que vive desde el estallido de la primera guerra mundial en 1914. Y además ese artista adolescente, aunque nacido francés y con dominio de las lenguas francesa y alemana, le dice a Díez-Canedo que quiere ser escritor, escritor español porque ha decidido desde hace tiempo que la lengua castellana sea su lengua literaria.



Manuel Aznar Soler, catedrático de Literatura española en la Universitat Autònoma de Barcelona y director del Grupo de Estudios del Exilio Literario (GEXEL), ha dedicado varios trabajos a Max Aub. Además del libro *Max Aub y la vanguardia teatral. Escritos sobre teatro, 1928-1938* (Valencia, Universitat de València, 1993), destacan sus ediciones de tres obras del autor: *La gallina ciega. Diario español* (Barcelona, Alba Editorial, 1995), *San Juan. Tragedia* (Valencia, Pretextos, 1998) y sus *Diarios (1939-1972)* (Barcelona, Alba Editorial, 1998).

El nacimiento literario del escritor Max Aub tiene una fecha muy

* 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,

precisa: el 3 de marzo de 1923, día en que, en aquel Madrid de las vanguardias artísticas, el prestigioso semanario *España*—fundado por Ortega y Gasset y dirigido entonces por Manuel Azaña— publicó en el número 359 su poema «Momentos». Dos meses antes, a través de Díez-Canedo y mediante los buenos oficios de Cipriano de Rivas Cherif, Max Aub había leído sus versos en el Ateneo de Madrid, presentado por Luis Fernández Ardavín. Y en aquel Ateneo madrileño iba a ir conociendo a escritores e intelectuales tan prestigiosos como, por ejemplo, Luis Araquistain, Manuel Azaña, Juan José Domenchina, Jorge Guillén, Paulino Masip, Pedro Salinas o Valle-Inclán. Desde entonces, colaboraciones tuyas fueron apareciendo en algunas de las revistas vanguardistas españolas más cualificadas de los años veinte y treinta, como la coruñesa *Alfar*; la barcelonesa *Azor*; la santanderina *Carmen*; la gaditana *Isla*; las madrileñas *Diablo Mundo*, *La Gaceta Literaria*, *Nueva España* y *Revista de Occidente*; las valencianas *Hora de España*, *Murta*, *Nueva Cultura* y *Taula de Lletres Valencianes*; o la murciana *Verso y prosa*.

En aquel Madrid de las vanguardias «deshumanizadas», que el escritor reflejará en su novela *La calle de Valverde* (1961), el ya poeta y dramaturgo publica en 1929 su relato *Geografía*. Lector voraz en francés y en español de libros y revistas, admirador por igual de Víctor Hugo y de Baroja, de los clásicos y contemporáneos franceses y españoles, de Galdós y Unamuno, su sensibilidad hacia la «pureza» literaria le vincula entonces a la vanguardia «deshumanizada» de Ortega y Gasset y a su *Revista de Occidente*. Una estética que años des-

→ Lenguaje, Arte, Historia, Prensa, Biología, Psicología, Energía, Europa, Literatura, Cultura en las Autonomías, Ciencia moderna: pioneros españoles, Teatro español contemporáneo, La música en España, hoy, La lengua española, hoy, Cambios políticos y sociales en Europa, La filosofía, hoy y Economía de nuestro tiempo. 'Novelistas españoles del siglo XX' es el título de la serie que se ofrece actualmente. En números anteriores se han publicado los ensayos *Luis Martín Santos*, por Alfonso Rey, catedrático de Literatura española de la Universidad de Santiago de Compostela (febrero 2002); *Wenceslao Fernández Flórez*, por Fidel López Criado, profesor titular de Literatura española en la Universidad de La Coruña (marzo 2002); *Benjamín Jarnés*, por Domingo Ródenas de Moya, profesor de Literatura española y de Tradición Europea en la Universidad Pompeu Fabra, de Barcelona (abril 2002); *Juan Marsé*, por José-Carlos Mainer, catedrático de Literatura española en la Universidad de Zaragoza (mayo 2002); *Miguel de Unamuno*, por Ricardo Senabre, catedrático de Teoría de la Literatura en la Universidad de Salamanca (junio-julio 2002); *Gabriel Miró*, por Miguel Ángel Lozano Marco, profesor de Literatura española en la Universidad de Alicante (agosto-septiembre 2002); *Vicente Blasco Ibáñez*, por Joan Oleza, catedrático de Literatura española en la Universidad de Valencia (octubre 2002); *Eduardo Mendoza*, por Joaquín Marco, catedrático de Literatura española en la Universidad de Barcelona (noviembre 2002); e *Ignacio Aldecoa*, por Juan Rodríguez, profesor titular de Literatura española de la Universidad Autónoma de Barcelona (diciembre 2002).

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



FUENCISLA DEL AMO

pués, en su *Discurso de la novela española contemporánea* (1945), valorará muy negativamente como generadora de la «cagarrita» literaria. Pero esa «deshumanización artística» no era en absoluto incompatible entonces para Aub con su inquietud social y política. Prueba de ello es que en 1927, según atestigua el propio escritor en sus *Diarios*, se afilió en Valencia al Partido Socialista Obrero Español y que, en tanto que militante, el 5 de febrero de 1930 pronunció una conferencia en la madrileña Casa del Pueblo sobre «La gran guerra y el socialismo». Partidario de una República federal —«federalismo que, por amplio que sea, nunca me asustará», afirma en una carta a su amigo Juan Chabás fechada ese mismo año 1930—, la proclamación de la Segunda República el 14 de abril de 1931 va a ser saludada con júbilo por el escritor. Una Segunda República a cuyos valores e ideales va a ser fiel y «leal» el escritor Max Aub a lo largo de toda su vida. Una biografía dura y difícil que desde 1939 comprende su estancia como «refugiado» en París, los campos de concentración en Francia y Argelia y un demasiado largo exilio mexicano de treinta años, desde 1942 hasta su muerte en el Distrito Federal el 22 de julio de 1972.

Los años de la Segunda República los vive Max Aub con apasionada intensidad. Cultiva todos los géneros literarios (ensayo, narrativa, poesía y teatro), viaja a la Unión Soviética en 1933, dirige *El Búho* —el grupo teatral de los universitarios valencianos—, colabora en revistas de tanta calidad intelectual como *Nueva Cultura* y, como militante socialista, apoya explícitamente al Frente Popular en las elecciones democráticas de febrero de 1936. En aquellos convulsos años treinta Aub prosigue su aventura narrativa y publica dos libros más: su novela corta *Fábula verde* (1932), que había sido rechazada anteriormente por la editorial *Revista de Occidente* en su colección «Nova Novorum» y que aparece ahora en las prensas de la Tipografía Moderna de Valencia, y la primera edición de su novela *Luis Álvarez Petreña* (1934), editada en Barcelona. Y aunque en aquellos años escribe también *Yo vivo*, poema en prosa que constituye un guilleniano *Cántico* a la alegría de vivir, a la felicidad de un día gozado con intensidad, no publicará esta prosa poética hasta 1955, ya en su exilio mexicano.

La guerra civil constituye para Max Aub, como para tantos otros españoles, el hecho histórico decisivo en su trayectoria vital. Tras la

sublevación militar fascista del 18 de julio de 1936, durante los tres años de guerra se entrega por completo, con solidaria generosidad, al servicio de la causa popular, representada por aquel gobierno legítimo del Frente Popular. Al inicio de la contienda co-dirige el periódico valenciano *Verdad*, pero pasa pronto a asumir la responsabilidad de ser agregado cultural en la embajada de España en París, cargo desde el que colabora activamente en la organización, en julio de 1937, del II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura (Valencia-Madrid-Barcelona-París). Poco antes, en la primavera de ese mismo año 1937, ha pronunciado, en nombre del gobierno republicano, el discurso de inauguración del Pabellón Español en la Exposición Universal de París. Nombrado en agosto de 1937 secretario del Comité Central del Teatro, regresa a la España republicana (Madrid, Valencia, Barcelona), escribe ocho obras que reúne bajo el epígrafe de «Teatro de circunstancias», colabora en revistas como *Hora de España* —en donde publica en 1938 su relato «El cojo»— y trabaja junto a André Malraux, como ayudante de dirección y traductor del guión de la película, en la filmación de *Sierra de Teruel*, basada en la novela *L'espoir* del escritor francés.

Las adversas condiciones del exilio, testimoniadas por el escritor en unos *Diarios (1939-1972)* que, a excepción de *Enero en Cuba* (1969) y de *La gallina ciega. Diario español* (1971), permanecían hasta hace poco inéditos, vinieron a frustrar definitivamente su firme y profunda vocación escénica. En este sentido, resulta muy significativo que el propio Max Aub, cuando publique en 1971 su «discurso» ficticio de ingreso en una Academia Española que no es Real, se presente aquel 12 de diciembre de 1956 (que no pudo ser) como el sucesor de Valle-Inclán en el sillón académico «i», disertar sobre *El teatro español sacado a luz de las tinieblas de nuestro tiempo* y aduzca como gran mérito su «empeño como director del Teatro Nacional desde 1940». Es decir, que de no haber existido guerra civil, Federico García Lorca hubiera ocupado el Sillón A, del que habría tomado posesión el 18 de enero de 1942, y él hubiera sido director del Teatro Nacional durante la friolera de al menos dieciséis años. Pero estas alegrías de la imaginación se las iba a prohibir Max Aub durante casi los mismos años. En cualquier caso, recordemos que el propio Max Aub confesó que, a partir de 1939, la frustración del dramaturgo que siempre quiso ser abrió las puertas al campo al novelista de los *Campos* y «campitos», nombre irónico con el que se refirió a sus relatos: primero al novelista del «realismo testimonial» de *El laberinto mágico* y,

años después, al novelista que, cumplido su compromiso moral de testimoniar a su manera polifónica y dialógica la experiencia vivida, se permitió ya la libertad de escribir lo que imaginaba.

Ahora bien, apresurémonos a aclarar que el «realismo testimonial» de Max Aub no implica en absoluto el autobiografismo. Por el contrario, su técnica narrativa se funda en la polifonía y el dialogismo, tan característicos de toda su obra literaria y expresión muy reveladora, a mi modo de ver, de su particular imaginación escénica. Así, para evitar el peligro del autobiografismo aduce el escritor, con coherencia y rigor, un hecho contundente: si el 18 de julio de 1936 estaba realmente en Madrid, en la ficción novelesca de *Campo cerrado* decidió relatar los sucesos del 18 de julio en Barcelona. Por otra parte, sus profundas convicciones en defensa de la polifonía y el dialogismo se evidencian al crear una amplia galería de personajes que, a través de la técnica perspectivística y del diálogo, reflejan la pluralidad de sus puntos de vista y revelan al lector la complejidad de la realidad, de las situaciones y actitudes.

«Realismo testimonial» maxaubiano que, como toda creación literaria, es por tanto «mentira» artística, aunque, eso sí, muchas veces «mentira de verdades» históricas. De esta forma, en 1943 publicará en México su novela *Campo cerrado*, escrita en París durante el año 1939 e inicio de la serie narrativa de *El laberinto mágico*, en donde destacan personajes tan apasionantes como el comunista Vicente Dalmases y Asunción Meliá —que acabará siendo la pasión «mágica» de su creador—; Rafael López Serrador y el falangista Luis Salomar; el católico de izquierdas Paulino Cuartero y su mujer, Pilar Núñez; el socialista Vicente Farnals y el doctor Riquelme; el comunista Gaspar Requena y el abogado radical-socialista Jorge Mustieles; el joven intelectual Paco Ferrís y el falangista Claudio Luna; Julián Templado y el periodista norteamericano Willy Hope; la espía Lola Cifuentes y el delator López Mardones; el gobernador republicano Julio Guillén y el archivero Leandro Zamora; Juan Fajardo y Rosario Zamora. Una galería de personajes que, sobre el laberinto histórico español, vive y muere a lo largo de esta saga narrativa que, tras *Campo cerrado*, se irá completando sucesivamente con *Campo de sangre* (1945), narración de hechos históricos que, a partir de la madrugada del 31 de diciembre de 1937, tienen como escenarios a Barcelona y Teruel; *Campo abierto* (1951), relato de hechos históricos sucedidos en 1936 y situados en Valencia, Burgos y Madrid; *Campo del Moro* (1963), los últimos días del Madrid republicano, con el enfrentamiento entre los fie-

les al presidente Juan Negrín y los partidarios del golpe militar del coronel Casado; *Campo francés* (1965), guión cinematográfico al que el escritor dio estructura dramática en *Morir por cerrar los ojos* (1944) y que refleja la primera experiencia concentracionaria en 1939 de tantos republicanos españoles; y, por último, *Campo de los almendros* (1968), relato que sigue cronológicamente a *Campo del Moro* y que se localiza en Valencia y el puerto de Alicante en los últimos días de la guerra para regresar al final circularmente al pueblo castellanense de Viver de las Aguas, inicio de *Campo cerrado*. Seis Campos novelescos y treinta y nueve «campitos» narrativos, reunidos póstumamente con el título de *Enero sin nombre. Los relatos completos del Laberinto Mágico* (1994), que componen un valioso testimonio literario, polifónico y dialógico, sobre la experiencia colectiva de la Segunda República y del pueblo español en aquellas circunstancias excepcionales de nuestra guerra civil.

Tal y como afirma el propio escritor en «Una carta» a Roy Temple House, fechada en México el 24 de enero de 1949 y reproducida en su libro de ensayos *Hablo como hombre* (1967), el «realismo testimonial» maxaubiano pretende ante todo «reflejar la época». Y, en ese sentido, Max Aub confiesa sentirse vinculado, más que a una generación estrictamente española, a una internacional literaria en la que, en esa misma carta de 1949, mencionaba a escritores como Ernest Hemingway, André Malraux, Ilya Ehrenburg, Arthur Koestler, William Faulkner o Eugene O'Neill. En rigor, Max Aub manifestó una preocupación permanente por caracterizar a su generación literaria y, por ejemplo, en una anotación de sus *Diarios* correspondiente al 26 de julio de 1967 afirmó sentirse cronológicamente situado entre André Malraux (1901) y Albert Camus (1913). Por otra parte, durante su estancia en Cuba y a invitación de Nicolás Guillén, el escritor eligió como tema de su conferencia en la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba precisamente el tema «De mi generación». Y en el «guión para la charla» que pronunció aquel 13 de febrero de 1969 y que publicó en su dietario *Enero en Cuba* (1969), además de confesar sus afinidades e influencias (Unamuno, Larra, Góngora, Lope, Quevedo, Galdós, Marx, Freud, Proust, Balzac, Kafka, Tolstoi, Dostoievski, Faulkner, Hemingway, Martin du Gard, Eliot), reflexionó sobre sus compañeros generacionales (desde José Bergamín y Ramón Gómez de la Serna hasta Miguel Hernández o Segundo Serrano Poncela) y sobre los maestros de la generación anterior (Valle-Inclán, Baroja, Azaña, Pérez de Ayala, Díez-Canedo) para concluir que la suya

era, sin duda, la generación de la guerra de España, es decir, la generación literaria de, por ejemplo, Rafael Alberti, Luis Cernuda, Juan Chabás, José Gaos, Jorge Guillén, Federico García Lorca, José Medina Echavarría, José Moreno Villa y Pedro Salinas.

Una generación literaria de la guerra de España que para Max Aub resulta perfectamente compatible con su vinculación a esa internacional literaria (Mann, Martin du Gard, Malraux, Hemingway, Faulkner, Carpentier, Borges y Pasternak), a una «gran línea de en medio», a escritores con los que «se puede escribir la historia de nuestro tiempo» y a los que, en una anotación de sus *Diarios* correspondiente al 28 de diciembre de 1969, califica como «los míos». Literatura, pues, que refleja «la historia de nuestro tiempo», época que para el escritor comprende, desde los años treinta y la lucha contra el fascismo internacional durante la guerra civil española, la segunda guerra mundial y los años de la llamada «guerra fría». Literatura de una época que, a su modo de ver, plantea «un falso dilema» histórico: la necesidad de optar forzosamente entre Estados Unidos y la Unión Soviética, entre capitalismo y comunismo, alternativa a la cual responde el escritor con un rotundo *No* (1952), título de una obra dramática de su Teatro Mayor. Porque, en un ensayo titulado precisamente «El falso dilema» (1949), Max Aub afirma su utopía personal, su convicción de que «es posible suponer un futuro mundo socialista, con economía socialista, que encuadre un Estado liberal donde la libertad no sea un eufemismo».

Pero la riqueza de la obra novelesca de Max Aub no se reduce únicamente a las ficciones del «realismo testimonial». *Las buenas intenciones* (1954), novela dedicada muy significativamente a Pérez Galdós, constituye un ejemplo de realismo «trascendente». Una novela protagonizada por Agustín Alfaro, un viajante de comercio anodino y vulgar que carece de ambición y cuyo apoliticismo no es óbice para que, víctima del laberinto español, muera asesinado en el puerto de Alicante durante los últimos días de marzo de 1939 como si fuera un personaje más de *Campo de los almendros*. Porque está claro que, a partir de *Las buenas intenciones*, el escritor se permite ya la libertad de «escribir lo que imagina». Y la imaginación literaria de Aub es desbordante, una auténtica caja de sorpresas novelescas, como la biografía fabulosa del pintor vanguardista *Jusep Torres Campalans* (1958), a quien el escritor dice haber conocido en 1955 en la ciudad de Tuxtla Gutiérrez, que vive con los indios chamulas en aquel Estado mexicano de Chiapas y que ha aprendido la lengua tzotzil. Un pin-

tor catalán que fue amigo de Picasso y de Juan Gris en el París del cubismo, estética que en *Poesía española contemporánea* (1969) define, por cierto, como «un nuevo afán descriptivo. El cubismo es a la pintura lo que la relatividad a la concepción del universo; representa la destrucción del punto de vista único». Una novela que se concibe a imagen y semejanza de las monografías de arte publicadas por la prestigiosa editorial Skira y en la que Aub nos proporciona todos los materiales que pueden conferirle verosimilitud al intento: biografía del artista, con ilustraciones fotográficas; cronología histórica entre 1886 y 1914 (anales); reproducción de algunos de sus cuadros; catálogo de sus obras; testimonios y juicios críticos sobre el pintor catalán; notas al final de cada capítulo de su presunta monografía de investigación; entrevistas (las conversaciones de San Cristóbal) y textos (cuaderno verde) del pintor. Inclusive Aub, para completar su genial «falsificación», llega —no olvidemos que es autor de su «Autorretrato del espejo» en *Cuentos ciertos* (1955) y de su «Autorretrato de memoria» en *Ciertos cuentos* (1955)— a pintar él mismos los cuadros y a exponerlos en una galería neoyorquina como obras del «fabuloso» Torres Campalans. Por otra parte, con el telón de fondo del Madrid de 1926, en plena dictadura de Primo de Rivera, Aub nos presenta en *La calle de Valverde* (1961), novela de técnica barrojana sobre la vida literaria de la capital, a una serie de personajes (el cajista Fidel Muñoz, su hija Margarita, el opositor Joaquín Dabella, el pintor Miralles, Manuel Cantueso y José Molina), aunque será el escritor Victoriano Terraza el que acabe por adquirir mayor protagonismo en aquel Madrid de las vanguardias artísticas que Aub acierta a reflejar con pulso vivo y vigoroso. Tras esta novela el escritor reanuda, en la línea de *Jusep Torres Campalans*, sus apasionantes ejercicios vanguardistas para ofrecernos *Juego de cartas* (1964), baraja de ciento cuatro cartas impresas en una caja de cartón que se presentan a dos caras: por una puede contemplarse un dibujo atribuido a *Jusep Torres Campalans* que representa un naípe de la baraja; por la otra puede leerse un texto epistolar que se refiere al difunto Máximo Ballesteros. Las cartas se barajan, cortan y reparten entre los jugadores según unas «reglas del juego» que concluyen con la indicación de que «gana el que adivine quién fue Máximo Ballesteros». Esta novela epistolar es, por tanto, no sólo un vanguardista ejercicio lúdico sino también un ejemplo de obra abierta, de inteligente ambigüedad desde su propio título. Por último, la edición completa de *Luis Álvarez Petreña* (1965, 1971), cuya primera edición se había publicado en 1934, nos enfrenta a la tragi-

comedia de un escritor mediocre, de un héroe modernista en la línea del Alberto Díaz de Guzmán de Pérez de Ayala o acaso también del posterior (1944) Hamlet García de Paulino Masip. Un personaje que, como Jusep Torres Campalans, acaba por huir de sí mismo, por asumir su fracaso amoroso y literario, por quemar sus manuscritos y arrojarse al mar de Mallorca. Sin embargo, en la edición barcelonesa de 1971 podemos constatar que Álvarez Petreña en realidad no se ahogó, ya que Max Aub pudo conversar con él en un hospital de Londres. Y no podemos dejar de mencionar, por último, su *Luis Buñuel: novela*, proyecto truncado por la muerte y perfecta coartada para justificarse a sí mismo su viaje a la España de la dictadura franquista en 1969 («He venido, pero no he vuelto»), tema principal de su magistral *La gallina ciega*. Un viaje con el pretexto de entrevistarse con los amigos y conocidos del cineasta aragonés, grabar las conversaciones y poder reunir así diversos materiales documentales en lo que quería que fuese, entre la historia y la ficción, la novela de su generación. Una novela que iba a prolongar la huella vanguardista de Jusep Torres Campalans y de Luis Álvarez Petreña, un proyecto narrativo del que, póstumamente, aparecieron en 1985 las *Conversaciones con Buñuel. Seguidas de 45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés*, con un prólogo de Federico Álvarez.

El paso del tiempo está evidenciando que Max Aub es, sin duda, uno de los grandes escritores de nuestro exilio republicano de 1939 y del siglo XX español. La publicación reciente de los dos primeros tomos de sus *Obras completas*, dirigidas por Joan Oleza i Simó, volúmenes dedicados a la poesía y a las dos primeras novelas de *El laberinto mágico* (*Campo cerrado* y *Campo abierto*), constituye un acontecimiento editorial de primer orden. En Segorbe, sede de la Fundación Max Aub, se conserva el Archivo-Biblioteca del escritor, que posibilita al investigador el conocimiento de materiales muy valiosos, en particular los manuscritos de sus obras y un extenso epistolario. Por otra parte, en este año 2003 se conmemora el centenario de su nacimiento y los diversos Congresos que se anuncian con tal motivo, tanto en España (Barcelona, Madrid, Valencia) como en Francia (París-Nanterre) y México, además de las numerosas ediciones y reediciones de sus obras, evidencian con claridad el creciente interés que, entre la inmensa minoría de lectores españoles, ha ido suscitando en los últimos años, por su vigencia y calidad, la vasta, valiosa y compleja obra literaria de Max Aub. □

Ediciones españolas y bibliografía crítica:

Aub, Max, *Geografía. Prehistoria*, 1928, edición crítica, prefacio y notas de Ignacio Soldevila Durante. Segorbe, Ayuntamiento de Segorbe, Biblioteca Max Aub-4, 1996.

—, *Fábula verde*, edición de Miguel Á. González Sanchis, Laura Gadea Pérez, Pau Expósito Andrés, María Ángeles Sales Navarro y Ángel Torres Martínez. Segorbe, Ayuntamiento de Segorbe, Biblioteca Max Aub-1, 1993.

—, *Yo vivo*, edición, introducción y notas de Pilar Moraleda. Segorbe, Ayuntamiento de Segorbe-Universidad de Córdoba, 1995.

—, *Campo cerrado. Campo abierto*, edición crítica, estudio introductorio y notas de Ignacio Soldevila Durante y José Antonio Pérez Bowie, tomo II de las *Obras completas* de Max Aub, dirigidas por Joan Oleza i Simó. Valencia, Biblioteca Valenciana-Institució Alfons el Magnànim, 2001.

—, *Campo de sangre*. Madrid, Alfaguara, 1978.

—, *Las buenas intenciones*. Madrid, Alianza, 1971.

—, *Jusep Torres Campalans*. Barcelona, Destino, 1999.

—, *La calle de Valverde*, edición de José Antonio Pérez Bowie. Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas-234, 1985.

—, *Campo del moro*. Madrid, Alfaguara, 1978.

—, *Campo francés*. Madrid, Alfaguara, 1979.

—, *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña*. Barcelona, Seix-Barral, 1971.

—, *Campo de los almendros*, edición, introducción y notas de Francisco Caudet. Madrid, Castalia, Clásicos Castalia-253, 2000.

—, *Conversaciones con Buñuel. Seguidas de 45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés*, prólogo de Federico Álvarez. Madrid, Aguilar, 1985.

—, *Discurso de la novela española contemporánea*. México, El Colegio de México, Centro de Estudios Sociales, Jornadas-50, 1945.

Fernández Martínez, Dolores, «La leyenda de Jusep Torres Campalans», en AA VV, *Max Aub y el laberinto español. Actas del Congreso Internacional (Valencia, 1993)*, edición al cuidado de Cecilio Alonso. Valencia, Ajuntament de València, 1996, tomo II, pp. 825-858.

Oleza i Simó, Joan, «Luis Álvarez Petreña o la tragicomedia del yo», en AA VV, ob. cit., tomo I, pp. 93-122.

Rodríguez, Juan, «El realismo trascendente de *Las buenas intenciones*», en AA VV, *Max Aub y el laberinto español*, ob. cit., tomo II, pp. 533-543.

Sobejano, Gonzalo, «La calle de Valverde en el linaje de las novelas de la vida literaria», en AA VV, *Max Aub y el laberinto español*, ob. cit., tomo II, pp. 514-532.

Soldevila Durante, Ignacio, *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969)*. Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica-189, 1973.

—, *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub*. Segorbe, Fundación Max Aub, 1999.

Tuñón de Lara, Manuel, «Prólogo» a *Novelas escogidas de Max Aub*. México, Aguilar, 1969, pp. 9-69.

—, *De Tuñón de Lara a Max Aub. Introducción al Laberinto mágico*, prólogo de Jorge Sanz Barajas. Segorbe, Fundación Max Aub, 2001.

Valcárcel, Carmen, «Los juegos y las cartas: aspectos lúdicos en la composición e interpretación de *Juego de cartas* de Max Aub», en AA VV, *Paisajes, juego y multilingüismo. Actas del X Simposio Internacional de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Santiago, Universidad de Santiago de Compostela, 1996, volumen II, pp. 269-288.

Director gerente de la Fundación desde 1974

Gran Cruz de Isabel la Católica a José Luis Yuste

La máxima condecoración que el Rey otorga en el ámbito cultural, la Gran Cruz de la Orden de Isabel la Católica, le fue impuesta por la ministra de Asuntos Exteriores, Ana Palacio, el pasado 3 de diciembre, a José Luis Yuste, director-gerente de la Fundación Juan March. La concesión se realizó mediante Real Decreto de 6 de septiembre a propuesta de la ministra de Asuntos Exteriores y previa deliberación del Consejo de ministros.

Ministra de Asuntos Exteriores

Labor importante

«Si hoy hiciéramos una lista del elenco de nuestros investigadores, de nuestros intelectuales, raro es el que en un momento u otro de su vida no ha tenido contacto con la Fundación Juan March y con su director; que no se haya beneficiado de una beca, de un proyecto de esta institución», afirmó **Ana Palacio**, ministra de Asuntos Exteriores tras la imposición de la Gran Cruz. José Luis Yuste ejemplifica el esfuerzo de «esa generación que puede salir al extranjero, contrastar y debatir ideas»; alguien que ha personificado «esa figura de jurista en la mejor tradición humanista, el jurista que ancla sus conocimientos en valores».

Al aludir a algunas de las realizaciones de la Fundación Juan March la ministra añadió: «La pedagogía musical que se ha hecho desde la Fundación es absolutamente extraordinaria. También soy de las que descubrieron, por ejemplo, a Francis Bacon en aquella memorable exposición a él dedicada, y eso era algo absolutamente excepcional entonces. Para mí el *Boletín Informativo* de la Fundación Juan March es algo que sigo cuando no puedo ir a las conferencias, y me leo sus reseñas: ésa es también una labor importante».



Secretario de Estado

Talento, visión y audacia

«Hoy, en José Luis Yuste, reconocemos y agradecemos al gestor brillante que en la Fundación Juan March ha sabido ejecutar la voluntad de unos mecenas generosos e ilustrados, haciendo que esta institución haya sido, durante mucho tiempo, no ya el principal sino

el único referente cultural en España en las artes plásticas, la música y el pensamiento» afirmó **Miguel Ángel Cortés**, Secretario de Estado de Cooperación, en las palabras de *laudatio* del condecorado. Al destacar el carácter de servidor público guiado por un sentido del deber y su trayectoria «como ejemplo de comportamiento cívico», calificó al director de la Fundación Juan March como una persona que «ha procurado siempre la concordia, el entendimiento y la convivencia con quienes piensan de modo diferente».

«Gracias a la Fundación Juan March, por no poner más que un ejemplo, los españoles hemos podido conocer la obra de Kokoschka, Motherwell o Lichtenstein, entre otros muchos.»

Al destacar la tarea cultural que desde hace casi medio siglo desarrolla

la Fundación Juan March, Miguel Ángel Cortés agregó: «En la Fundación Juan March se hacía y se sigue haciendo, pero entonces en exclusiva. Hacerlo requería talento, visión y audacia para asumir riesgos y superar dificultades».

Director gerente

Institución cultural estable

En sus palabras de agradecimiento, el director gerente de la Fundación Juan March subrayó que «el cambio de escenario cultural que se ha producido en España en el último cuarto de siglo es increíble para la gente de mi generación. Haber podido colaborar a que esto haya sucedido no deja de ser un motivo de satisfacción para quienquiera que haya participado en el proceso».

Tras situar la lengua y la cultura españolas como una parte sustancial de la civilización europea, **José Luis Yuste** se lamentó de que nuestra cultura contemporánea se haya resentido del aislamiento exterior de España: «Normalizar la vida cultural española era una misión inexcusable en 1975. Dos de los valores fundamentales de la Constitución, la libertad y la descentralización, fueron estímulos poderosos para ello. Era lógico que la renovación cultural se extendiera pronto por toda España, y que en cualquier parte de su territorio se hicieran visibles las demandas culturales de la población. En esos años recorrí el país entero como director de la Fundación Juan March y puedo dar fe de ello. El pueblo español es un pueblo creativo y vitalista que despliega con naturalidad capacidades espirituales y estéticas de alto valor. En los últimos decenios España ha alzado, incluso con ventaja, las barreras culturales que la separaban del exterior. No hay entre nosotros esa fatiga cultural que es visible en otros lugares de Europa».

«Un camino seguro para esa recupe-

ración es el cuidado de las instituciones culturales existentes y la creación de otras nuevas. A mi juicio, éste es un buen camino: contar con numerosas instituciones culturales estables. No importa tanto su tamaño cuanto la calidad de su trabajo y la competencia profesional de sus gestores. Para todos, el objetivo debe ser el mismo: enriquecer la vida colectiva, de un modo permanente y continuo, mediante el trabajo y el esfuerzo cotidiano. Instituciones públicas y privadas, al servicio de la creación cultural y de la ciencia, y de su difusión, son equipamientos necesarios para alejar de nosotros, definitivamente, casticismos y atrasos.»

«Quizá nunca nadie haya podido desarrollar una gestión cultural tan dilatada como la mía con tantos apoyos como los que yo he recibido en la Fundación Juan March, de su Presidente, de su Patronato, de su equipo directivo y de su personal; y de los profesionales de la cátedra, la investigación, la literatura y el arte a quienes hemos pedido consejo, ayuda y presencia pública.»

José Luis Yuste Grijalba (Logroño, 1936) fue profesor de Derecho Político en la Universidad Complutense. En 1960 ingresó en el Cuerpo de Letrados de las Cortes y en 1964 en el Cuerpo de Letrados del Consejo de Estado, del que es Letrado Mayor desde 1986. Es autor del libro Las cuentas pendientes de la política española (1986), entre otras publicaciones. Miembro de la Comisión permanente del Museo del Prado y, en la actualidad, del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, fue nombrado Director-gerente de la Fundación Juan March en 1974.

Se clausura el 19 de enero

Exposición «Turner y el mar. Acuarelas de la Tate»

Conferencias de Javier Arnaldo, Carmen Pena, Francisco Calvo Serraller y Begoña Torres

El 19 de enero se clausura en la Fundación Juan March la exposición «Turner y el mar. Acuarelas de la Tate», integrada por 70 obras —en su mayoría acuarelas, dos óleos y nueve grabados a partir de acuarelas— del pintor romántico inglés J. M. W. Turner (Londres, 1775- 1851). La muestra, que se exhibe desde el pasado 20 de septiembre, está estructurada en varias secciones temáticas, y ha sido organizada por la Tate y la Fundación Juan March. Las obras proceden en su mayoría del legado del propio Turner que conserva la Tate.

Como complemento de la exposición, la Fundación Juan March programó en su sede, los días 19, 21, 26 y 28 de noviembre pasado, un ciclo de conferencias sobre el mismo tema, que impartieron, respectivamente, Javier Arnaldo, catedrático de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense y conservador del Museo Thyssen-Bornemisza; Carmen Pena, catedrática de Historia del Arte de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense; Francisco Calvo Serraller, catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense, académico de Bellas Artes y crítico de arte de «El País»; y Begoña Torres, directora del Museo Romántico de Madrid.

A continuación ofrecemos un resumen de sus intervenciones.

Javier Arnaldo

Turner y Caspar David Friedrich

Dos de los máximos exponentes de la pintura de paisaje del primer Romanticismo, Friedrich y Turner, nacidos, respectivamente, en 1774 y 1775, consiguieron granjearse para el género del paisaje una función representativa comparable a la que hasta entonces había detentado la pintura de tema. Friedrich hizo de la pintura de paisaje algo equivalente a la pintura religiosa y Turner la privilegió como espacio de la pintura de historia. Los dos autores



denotan una voluntad de manumisión y transformación del género.

El proceso de reinterpretación del género del paisaje no es coincidente en Friedrich, Turner y su coetáneo Constable. A posteriori encontramos muchas afinidades entre sus obras, pero de hecho remiten a tradiciones parcialmente distintas y no tienen en común una misma poética, ni una operatividad semántica muy similar. Friedrich se substrahe realmente al influjo de la

escuela británica, cuyos máximos exponentes apenas conoció, aunque ya en 1814 un periodista anónimo del *Dresdner Anzeiger* pudiera considerar que sus románticos cuadros coincidían con «el modo de la pintura de paisaje que los británicos denominan hoy *monumental landscape*».

Turner y Friedrich, en concreto, no tomaron conocimiento recíproco de sus obras. Desde esta circunstancia, sin embargo, se hacen más llamativos sus parecidos que sus diferencias. Existen, de hecho, categorías estéticas, que tienen valor interpretativo en su época, que afectan a ambos. Conceptos tales como «romántico», «sentimental», «pintoresco» o «sublime», aunque no cuenten, ni mucho menos, con definiciones únicas, son importantes para la comprensión tanto de uno como de otro.

Pero la pregunta que nos queremos plantear es precisamente qué es lo que distingue los modos de operación semántica de la pintura de Friedrich de otras posibilidades del paisaje romántico. O, a la inversa, qué ocurre con las singularidades de Turner en relación al paisajismo de su época.

Friedrich y Turner son, en buena medida, los grandes paradigmas del Romanticismo en los que más se ha fijado el siglo XX. La proyección de la obra de John Constable sobre la pintura del siglo XIX fue colosal. En buena medida su pintura orientó el paisajismo naturalista francés (Rousseau, Díaz, Daubigny..., antes en el paisaje de De-

lacroix) e incluso los comienzos del impresionismo (Sisley), mientras que el influjo de Turner se hizo notar sobre todo en la estampa de libros de viajes (David Roberts, por poner un ejemplo) o en pintura de paisaje sumamente alambicada, como la de John Martin. Sin embargo, Robert Rosenblum señaló, en un libro de 1975 que tuvo notable éxito entre los historiadores, cómo Turner y Friedrich son referente fundamental para explicar la obra de autores centrales de la pintura del siglo XX, como Franz Marc, Munch, Feininger e incluso de autores del expresionismo abstracto norteamericano, como Rothko. Esta condición permite hablar de estos dos pintores como referentes primordiales de la modernidad. Pero, más que en sus parentescos, nos interesa abundar en sus diferencias.

En las impresiones de su viaje a Alemania, que publicó en 1834 Anna Jameson, una especie de homónima británica de Madame de Staël, escribió sobre Caspar David Friedrich lo siguiente: «Uno de los pintores más poéticos entre los paisajistas alemanes. Es un poco manierista en el plano del color, como Turner. Pero se sitúa en las antípodas de este último: es en las tinieblas donde se complace su genio, mientras que Turner se complace en la luz».

Este distingo no sólo es plausible, sino también acertado. La maestría de Turner para el tratamiento de atmósferas brumosas, tormentosas o turbulentas no es sino un componente primor-



dial de unos estímulos artísticos que se recrean en la inmensa vitalidad, en la fuerza deslumbrante de los celajes y del agua. En buena parte de su obra la naturaleza es espacio de dramas heroicos, en ella se vislumbran acontecimientos históricos remotos, tradiciones sagradas, vivencias míticas y literarias o eventos reales que abruman por su locución épica.

En muchos casos, por supuesto, se desprovee de asociaciones literarias, pero, lo haga o no, la naturaleza dramatizada de Turner es siempre plasmación plástica de una experiencia sensible, de la observación directa y arrobada de las acciones de la propia naturaleza. Su compromiso profundo con la recreación de sensaciones de color y de luz, incluso en los paisajes históricos, legitima el comentario que hace Ernst Gombrich sobre Turner cuando afirma en *Arte e ilusión*: «Este artista suprimió lo que sabía del mundo y se concentró únicamente en lo que veía».

Sobre el planteamiento del paisajismo de Friedrich no puede decirse lo mismo. En su obra al óleo refleja una conciencia muy pregnante e intelectualizada de la naturaleza. En sus cuadros, a diferencia de los de Turner y otros británicos, el componente de la satisfacción sensible se halla muy sofrenado. Los objetos de la naturaleza se tratan en su pintura por vía de la introspección, se convierten en sujetos de una vida interior. Anna Jameson, al decir que en la pintura de Friedrich habitaban las tinieblas, insinuó esa in-

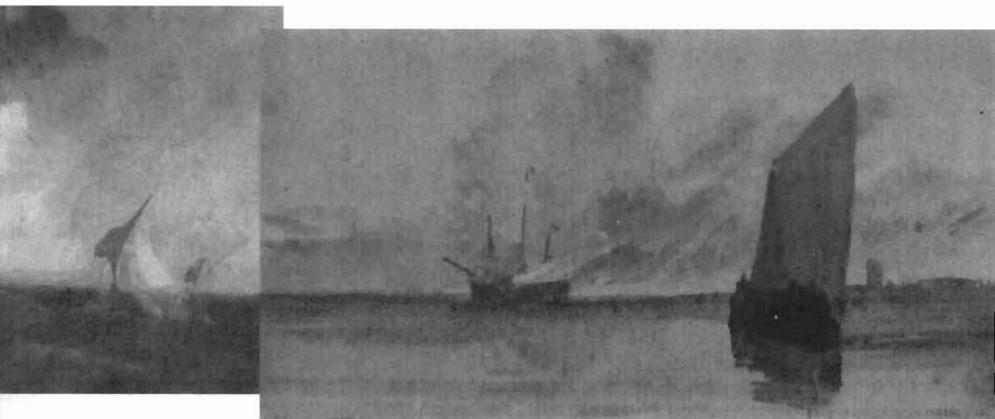
flexión introspectiva de la obra del artista alemán.

Recordemos también lo que afirmó el célebre místico alemán Jacob Böhme: «Nuestro interior trabaja constantemente por la Revelación». Y esa cita puede venir muy a propósito, si consideramos el contenido religioso pietista de los cuadros de Friedrich.

Debemos tomar muy en serio el aserto del propio Friedrich cuando decía: «El pintor debe pintar lo que ve en sí». Con un giro lingüístico distinto decía esto mismo en 1822 un periodista del *Artistisches Notizenblatt* sobre la intención de los cuadros de Friedrich: «Despiertan en la contemplación más el ánimo que el sentido del color».

El acallamiento o estancamiento del factor sensible a favor de experiencias anímicas puras es una circunstancia elemental en el conjunto de la obra pictórica de Friedrich. Un ejemplo excelente lo encontramos en la pareja de lienzos que presentó en 1810 a la Exposición de la Academia de Berlín: *El monje junto al mar* y *La abadía en el robleal*.

A diferencia de las realizaciones de Turner, en la obra pintada de Friedrich prima la idea sobre la atracción manifiesta hacia la dinámica de lo sensible. Sus paisajes se construyen para la idea, y ésta logra paralizar toda gratificación sensible, de modo que las impresiones de los fenómenos que aparecen en el paisaje, lejos de poder ser recreadas por el espectador, son necesariamente trascendidas.



Carmen Pena

Teoría y práctica del color

La fuerza de atracción del Romántico Turner para un espectador contemporáneo reside esencialmente en su modernidad. La modernidad de Turner corresponde, sin embargo, a su época, y no es lo que representa sino cómo lo representa donde reside su *look* de adelantado: ese cómo lo representa es de una modernidad que atañe al uso del color, así como a su tratamiento de la técnica de la acuarela para estudios, bocetos inacabados u obras terminadas en esa técnica: ambos se hacen más libres, personales y radicalmente pioneros de lo mental y lo abstracto sobre todo en la pintura del mar, en ese lugar sublime por su amplitud inabarcable que hace referencia al vacío y a la representación de lo etéreo e ingrávido, así como al desbordado movimiento vertiginoso y amenazador, que se representa en los torbellinos de aire y agua.

Por estos motivos la exposición «Turner y el mar» resulta enormemente adecuada para hablar sobre la singularidad y novedad de la teoría y práctica del color en Turner, apoyándose en las características de la misma, donde se muestran sobre todo acuarelas con el motivo del mar, para estudiar los efectos pictóricos desde el estudio y experimentación del color y la luz, a la sombra de las teorías pictóricas, estéticas y científicas coetáneas, interpretadas con extraordinaria originalidad por el pintor. En esta exposición se muestran por primera vez un cincuenta por ciento de acuarelas nunca expuestas, lo cual es un privilegio.

A lo largo de los primeros años de trabajo Turner realiza sus primeros «estudios de la realidad» centrandose toda su formación en su preparación específica como paisajista. Cuando comenzó a



pintar, uno de los conceptos estéticos con los que más se identificaban los paisajistas era el de lo pictórico, un concepto que venía del s. XVI y que se había reforzado a lo largo del s. XVII, pero que los pintores del s. XVIII y especialmente los ingleses tratarían de una forma nueva:

la cualidad de lo *pictórico* se hallaba en aquellos lugares agradables a la vista, en los cuales la *variety* era su más preciada característica, refiriéndose con ella a la variedad infinita de formas y combinaciones en la naturaleza. En esa «variedad» que buscaban recorriendo la campiña y los paisajes ingleses, el color se convirtió en un elemento central junto con la luz para representar los cambiantes aspectos de la naturaleza. En esa identificación con lo *pictórico* se revalorizaría de una forma importante la acuarela: ésta lograba mejor que otras técnicas dar fe de las propias emociones visuales; poseía cualidades de inmediatez, casualidad y repentización; otra de sus cualidades, que fue determinante en el color de Turner y en la pintura posterior, es que no hay que preparar el soporte; y el papel, bien transparente las capas de pintura irradiando luz blanca, bien en ciertos fragmentos el propio blanco del papel sin pintar actúa de forma activa.

A partir de 1793 entra en contacto con el círculo del Dr. Monro, estudiando aplicaciones de lo *pictórico*, comenzando a estudiar la pintura de lo *sublime*, por ejemplo, en la pintura de Loutherbouurg. Allí también estudia las manchas de Cozens y copia las colecciones de maestros antiguos del doctor, que Thomas Girtin dibujaba y él coloreaba.

Determinar la cualidades de lo *sublime* es fundamental para entender a Turner: sin duda lo contradictorio es lo

que lo define: es decir la atracción simultánea al rechazo ante el objeto definido como tal. Turner había leído *Los placeres de la imaginación* (1712) de Joseph Addison, el primer teórico en exponer los efectos psicológicos de lo sublime. El texto y su contenido se divulgó y sistematizó por medio del tratado de *Lo bello y lo sublime* de Edmund Burke. Uno de los parajes que había llevado a la concreción de esta cualidad fueron los Alpes, descritos también en un libro de viajes por Addison —*Remarks an Several Parts of Italy*—, donde Turner y otros muchos pintores irían a sufrir y gozar de la grandeza de la naturaleza y del horror del abismo, del vacío, pintando desde tal perspectiva, por ejemplo, *El puente del Diablo* en El Paso de San Gotardo.

En lo *sublime*, la ausencia, el vacío, es tan o más atractivo que la contundencia material; de aquí que Turner hiciera de los espectáculos vaporosos del mar, sus horizontes y sus reflejos etéreos objeto de sublimidad plástica. Los escenarios amplios, abiertos y lejanos como los del mar y océanos, inabarcables, pueden también producir una sensación de infinito sublime, de inquietante placer.

En un determinado momento de su obra, más o menos a comienzos del siglo XIX, deja de reproducir los lugares elegidos normativa y sistemáticamente por los teóricos para encontrar las cualidades de lo sublime en una elaboración cromática mental de la sensación, traducida a efectos plásticos. Esto se produjo al tomar clara conciencia de que en realidad lo *sublime*, habiendo tenido su origen en la literatura, la poesía y la retórica, tenía que encontrar su moderna redefinición plástica en las equivalencias pictóricas de ese campo, abriéndose a nuevos panoramas de lo *sublime* y a nuevas representaciones del mismo.



Entre el estudio dibujado o a la acuarela que Turner tomaba de la realidad y la realización del óleo medía mucho tiempo, de manera que este espacio de tiempo entre ambos separaba la visión directa de la visión representada: la imagen surgía de la impresión visual y era después reconstruida por la memoria: según Ruskin, era un proceso de la mente mediante el cual los cimientos de la memoria se mezclaban en nuevas formas, consistiendo la reproducción «no en una voluntaria producción de imágenes nuevas, sino en un recuerdo involuntario en un momento adecuado de algo que se ha visto».

Es lógico que en todas esas búsquedas de expresar tan particularmente la impresión, mediante la luz, el color y la reproducción de la profundidad del espacio, se interesase no sólo por las teorías pictóricas, técnicas o estéticas, sino que lo hiciera desde el conocimiento de las teorías científicas, físicas, ópticas y cromáticas del color, partiendo de Moses Harris hasta Goethe y de sus círculos de colores «complementarios», que lograban una luz nueva y otra clase de color, donde el negro, por ejemplo, tenía una actividad que ya nada tenía que ver con la ausencia de luz.

Para terminar, lo esencial de la pintura del maestro sería, según Laurence Gowing, que «aisló el efec-

to pictórico... tuvo éxito en aislar la cualidad intrínseca de la pintura y en revelar que podía ser autónoma: una función aparte en el proceso de la imaginación».

Francisco Calvo Serraller

El mar

El mar es un tema muy genérico, pero me parece oportuno no sólo porque es uno de los temas fundamentales en la obra de Turner, sino porque yo creo que conviene hacer un poco de memoria histórica respecto a lo que supuso el mar en el arte —creando un subgénero del paisaje, la marina—, que es un episodio realmente corto, tan corto como la relación de los occidentales respecto al mar; hoy, cuando de repente nos encontramos con que es difícil hallar un lugar para ver el mar, quizás pensemos que toda esa especie de frenesí —la pasión por el mar— ha sido algo consustancial al hombre occidental, cuando no ha sido así. Esta especie de afición al mar es muy reciente. Todavía en 1862, un gran historiador francés, Jules Michelet, publicaba un libro, *El mar*, en el que se veía obligado a explicar por qué reivindicaba el mar, un poco para convencer a sus lectores de que el mar no era ese lugar terrible que la gente pensaba que era. Porque el uso del mar tradicionalmente había sido un uso marcado por la necesidad.

La gente se incursionaba en el mar estrictamente por necesidad: es el caso de los griegos, de los romanos, es el caso también de las pequeñas repúblicas comerciales como Venecia o Génova, es el caso también de los Países Bajos y lo es, desde luego, del Reino Unido, cuya fuerza consiste precisamente en esa gran fortaleza marina que le aísla, y que le permite desafiar imperios más formidables. Es el caso también, en cierta manera, de España, que vive su fortuna en función de dos mares: Ara-



gón, el mar Mediterráneo, y Castilla, el Atlántico. El mar es, pues, un lugar de aventura, pero del cual la gente recela, y el uso que hacemos actualmente nosotros del mar no tiene nada que ver con el uso que hacían nuestros bisabuelos. La playa —esa salida casi natural de nuestro ocio a la orilla del mar— es una creación de finales del siglo XIX y es estimulada por razones higiénicas y médicas.

Esto, desde el punto de vista artístico, tiene un reflejo claro. En arte, el mar es un escenario de lucha o de aventura, pero no de placer. En los cuadros de batallas, el mar es una especie de laguna, de reconstrucción imaginaria, que no tiene ninguna verosimilitud. Se trata de contar como si fuera una batalla terrestre. Aunque había alguna representación del mar en el arte griego, siempre era una representación muy sumaria, recelosa; el mar se convierte en una tierra, dándole episodios que están en torno a una ribera. No hay más que pensar en la gran epopeya marina que es la *Odisea*, de Homero.

Las marinas se desarrollan de una manera subsidiaria respecto al nacimiento del paisaje como género autónomo, que es algo que se produce a par-

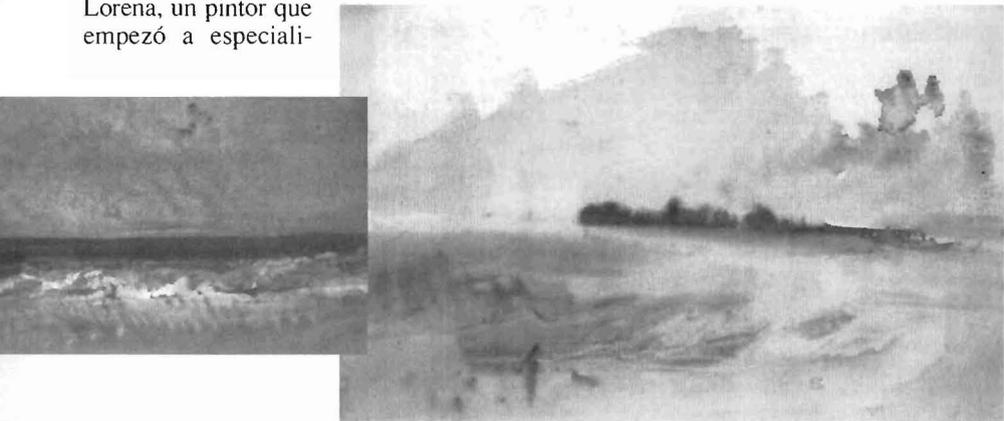


tir del siglo XVI. En un cuadro que está en el Museo del Prado y que es de ese gran paisajista flamenco que es Patinir, se nos recuerda que la visión tradicional del infierno era acuática, y no de fuego, es el paso de la laguna Estigia: el alma del difunto la llevaba el barquero Caronte. Hay otro cuadro muy célebre, también del XVI, de Peter Brueghel, «La caída de Ícaro», que no se puede explicar si no se tiene en cuenta que el pintor es consciente ya de cómo el mundo se ha ensanchado precisamente a través del mar, después del descubrimiento de América, y hace esta visión, en la que pretende abarcar todo el cosmos, y sobrepone desde la costa la imagen no sólo de la tierra y sus labores, sino que vemos un barco iniciando su travesía y luego un paisaje infinito, en el cual se pierde en el horizonte la visión del mundo marino. Esto hubiera sido insólito antes del descubrimiento de América. Es muy interesante este cuadro de Brueghel porque de forma premonitoria, con su genialidad, abre una perspectiva vertical, que nos concierne y que tiene que ver con lo que significa el mar en nuestro imaginario; y es que hay una doble perspectiva, una, el horizonte, y otra muy importante vertical: Ícaro sube con sus alas hasta el sol, se le queman y cae patéticamente. Lo que hace que hoy el mar tenga menos interés es que realmente la gran aventura hoy ya no es la marina, sino la espacial: el cielo es el gran océano.

Hay un pintor muy apreciado por los británicos —Constable, Turner, entre otros— que es Claudio Lorena, un pintor que empezó a especiali-

zarse —como hacían los pintores que no tenían una formación— en los géneros pequeños, como era el paisaje, y que creó imágenes formidables, con paisajes románticos ya en fecha tan temprana como hacia 1633. Lo importante de Lorena es lo que Eugenio d'Ors llamaba «el agujero de luz», es decir, la luz rasante, el crepúsculo, o el amanecer; cuando la luz se dramatiza, se hace patente. Ésta es una revolución extraordinaria, porque todo el arte moderno va a ser un problema de dramatización lumínica. Lorena lo sabe comprender, y comprende dos cosas: la importancia del crepúsculo y la idea de que el paisaje es fundamentalmente luz reflejada. Es en este sentido un precursor extraordinario. El otro episodio previo fundamental para explicar a Turner es el paisaje holandés de la segunda mitad del XVII, cuando lógicamente esa República que debe toda su existencia a conquistar el terreno al mar, y a vivir en función del mar, es naturalmente la primera que empieza a hacer marinas. Con estos antecedentes podemos entender mejor a Turner.

Turner era un amante del mar en una cultura que estaba volcada al mar y en un momento en el que esa cultura había marcado su imperio, aunque era hijo de un barbero, que hizo algunos viajes y no era ciertamente un esforzado marino. Pero tenía esa admiración por el mar que tiene la gente de tierra, bien por la idea de la magnificación del naufragio o bien —algo que no se dice mucho de Turner— por su intención de me-



ter historias en sus obras. Sólo al final de su vida se libera de ese intento de dar como un carácter literario a su pintura. Turner utiliza el agua como un espejo, como una prolongación, que luego utilizarían tanto los impresionistas, y ha adquirido también esa lección de la dramatización del cielo. Otro tema que a Turner le interesó mucho es la evolución de los barcos, un mundo marinero en constante cambio. Es un mundo un poco elegíaco. Frente a este mundo está el ejemplo de otro paisajista como Caspar David Friedrich (del que ya se ha hablado en este ciclo, pero no quisiera dejar de recordarle con su particular visión religiosa que tenía de la naturaleza).

El mundo del naufragio interesa mucho a todos los pintores de la época, no sólo a británicos y a alemanes, y hay buenos ejemplos en la pintura francesa (Géricault, Delacroix, etc.). A mediados del siglo XIX coinciden en la costa normanda Delacroix, Courbet y un adolescente Monet, que empieza a pintar y, de repente, su forma de enfrentarse al

tema del mar supone un sesgo revolucionario, porque todo ese afán de dramatizar desde el punto de vista épico, sublime, queda congelado en función de una visión puramente naturalista del mar. Los tres coinciden en este modo de pintar de forma natural el mar. Es una época ya en la que el mar es algo más frecuentado y la sensación de peligro se vivía con menos agobio. Y el salto definitivo lo da un pintor, maestro de Monet, Boudin, que no sólo reincide en esta línea de normalización y de auténtica fruición estética del paisaje marino, sin más connotaciones, sino que empieza a descubrirnos esa extraña cosa, que hubiera sorprendido a los anteriores, que era la gente en la playa, algo realmente insólito. Estamos ya a finales del siglo XIX, con unos burgueses endomingados tomando el aire en la playa. La playa ya va teniendo una existencia. Se convierte en un ambiente de ocio estival, de placer. Monet va ser el gran pintor del mar, el que radicaliza todos estos elementos y es autor de unas sorprendentes, formidables marinas.

Begoña Torres

Un romántico en la vanguardia de la sensibilidad

Basándonos en el título de esta comunicación, contemplamos la obra de William Turner a la luz de tres conceptos fundamentales: romanticismo, vanguardia y sensibilidad. Por lo que se refiere al primero de ellos, analizamos lo que significa el movimiento romántico y su estética. Éste abarca un conjunto de fenómenos muy diversos, que se desarrollan en un momento confuso y complejo, y para los que no es posible ofrecer una definición concisa, ya que su punto de referencia prioritario se en-



cuentra en materias en las que el aspecto subjetivo es fundamental. El romanticismo no puede reducirse a un canon formal, ya que no es tanto un estilo cuanto una manera de sentir y de entender toda la existencia, una nueva concepción del mundo.

A pesar de que, como se ha dicho, no es posible hablar en sentido estricto de un «estilo



romántico» y tampoco es posible catalogarlo mediante un mero inventario de características, su uso histórico no puede ponerse en duda.

El estudio del romanticismo actualmente se aborda —dada su heterogeneidad y diversa multiplicidad— no desde el punto de vista de escuelas o grupos sino, por el contrario, teniendo en cuenta los individuos o grupos de individuos. Coincide así con uno de los principios románticos que se basaba en la idea de que los artistas debían ser juzgados, no tanto por su estilo —orden estable de representación artística— como por su sensibilidad, impulsando las maneras individuales de los artistas originales, los pluralismos formales, los modos personales.

Siguiendo esta idea nos centramos en la figura de W. Turner como individuo particular, pero también teniendo en cuenta todos aquellos aspectos de la época que, indudablemente, influyeron en su personalidad y en su pintura. Desde los acontecimientos históricos (la Independencia Americana y el tema de la esclavitud, la Revolución industrial y, principalmente, la Revolución Francesa y todas sus consecuencias) que marcaron en Turner y en muchos de los románticos una nostalgia, una desilusión por la marcha de los acontecimientos contemporáneos y un sentido, en palabras de Baudelaire, de «irreparable pérdida»; pasando por sus relaciones con los descubrimientos científicos del momento (la óptica, la química, el electromagnetismo, etc.) y cómo contribuyeron a esa «nueva imagen de lo real» tan característica del pintor; hasta la ruptura de los géneros y la interrelación con

la poesía y la música que desembocará en la teoría del «arte por el arte» y el principio de lo «autodeterminado» y la demolición de las barreras entre el arte y la vida.

Porque lo que verdaderamente distingue a la mente romántica no es tanto el procedimiento en el proceso de creación, como una concepción del mundo nueva y revolucionaria. En este sentido, tradicionalmente muchos estudiosos han valorado a W. Turner únicamente como un innovador en materia pictórica, es decir, se ha subrayado en él la primera vertiente —el procedimiento en el proceso de creación— y se ha tenido menos en cuenta la significación de su pintura. Una mirada más atenta permite vislumbrar en el artista características de sensibilidad, visión imaginativa, intensidad ideológica que, junto a las ya ponderadas novedades técnicas, le convierten plenamente en un romántico.

Encontramos en Turner dos impulsos que, aparentemente, pueden parecer contradictorios: de un lado, elevar y hacer más compleja la significación de la pintura de paisaje; de otro, llegar a una nueva forma de pintar, en contra de las convenciones, que pueda transmitir la intensificada experiencia sensorial del flujo de la naturaleza. El mundo aparece como un continuo devenir, un interminable proceso de transformación. Todo ello tiene que ver con las teorías estéticas del romanticismo —«el eterno devenir» (Werden), la «progresión indefinida de lo moderno», la espiral, etc.— con las que, sin duda, Turner estaba co-



nectado. Por ello, y a la luz de algunas de las obras de la vasta producción del pintor, repasamos los «típicos» más característicos de la estética romántica: desde la teoría del genio, a la nueva visión del espíritu de la naturaleza, pasando por temas tan interesantes como la inspiración e imaginación frente a la imitación, la percepción como conocimiento, lo sublime y lo pintoresco, la concepción biocéntrica del mundo, la valoración del fragmento y el boceto, la autonomía del arte, sin olvidar el tema cósmico-onírico del inconsciente y lo visionario.

Por lo que se refiere al segundo concepto que hemos utilizado en el título de esta conferencia –vanguardia– su aplicación a un pintor romántico como Turner puede parecer, a primera vista, poco adecuado. Erróneamente se ha identificado el romanticismo como una simple «evocación del pasado», cuando lo cierto es que, tras la máscara de esta nostalgia arcaizante, podemos encontrar una profunda modernidad, una manera de sentir y aprehender la existencia, sin la cual sería imposible entender el mundo contemporáneo.

La palabra vanguardia procede de un término militar –parte de una fuerza armada que va delante del cuerpo principal– y tiene un significado de «avanzada». En el contexto artístico se ha aplicado a las llamadas «vanguardias históricas». Sin embargo algunas de sus características, como el impulso hacia lo nuevo, el deseo de ser «de su tiempo» y la voluntad de originalidad, figuran ya como uno de los rasgos fundamentales y también contradictorios de este multiforme movimiento que ha sido el romanticismo que, desde sus inicios, fue visto por los propios románticos como «revolucionario» y «radical», puesto que tenía como meta la aniquilación del estilo oficial y su sustitución por el arte moderno y romántico.

El concepto de originalidad se hace inseparable del mito del artista como ser incomprendido, solitario, difícil y combativo. Estas cualidades del artista –regocidas luego por todos los movimien-

tos modernos– eran también una garantía de la calidad de sus logros y posibilitaban su permanencia, convirtiéndole, de grado o por fuerza, en un miembro de la «vanguardia». La ideología –compartida por Turner– del artista autónomo, elegido, desemboca en un elitismo, en una aristocracia del genio, que será un ingrediente que ya no abandonará el arte de nuestros días.

En cuanto a la sensibilidad, empleamos el término, no en su sentido habitual («propensión a dejarse llevar por afectos de compasión, humanidad y ternura»); en este sentido sería muy débil la frontera que separa la sensibilidad de la sensiblería), sino en una acepción próxima a la que emplearon los primeros románticos, es decir, como «la facultad de sentir», de experimentar sensaciones. Para el propio Baudelaire, la esencia del romanticismo no estaba «ni en la elección de los temas ni en la verdad exacta, sino en la manera de sentir».

El intenso grado de sensibilidad con la que muchos románticos experimentaron lo que para ellos fueron ideas o estados del alma, estaba cimentado en una confianza casi ciega en el resurgimiento del Yo, en un individualismo y subjetivismo radical –en oposición de la escuela racionalista y empirista ilustrada– que confiere a la obra de arte la capacidad de sugerir una realidad más profunda e insondable, por detrás de aquello que percibimos habitualmente.

Ningún artista de la época fue más consciente de la historia y ninguno tampoco más ambicioso por dejar su marca original, su personal manera de ver el mundo. Su malhumorado comportamiento con el público y la crítica nos lleva a la cuestión de cómo los artistas románticos se veían a sí mismos.

Los contrastes y las fuerzas dinámicas de su arte expresan su forma de pintar, pero también son reflejo de su carácter y de su pensamiento. Fue un hombre solitario, pesimista, recluso, obsesionado con su trabajo, comprimiendo en sí mismo, más que cualquier otro artista de la época, el arrogante genio romántico. □

*Primer ciclo monográfico del año***«Quintetos de Mozart,
Mendelssohn y Brahms»****Tres conciertos del Cuarteto Rabel**

La Fundación Juan March organiza su primer ciclo monográfico de conciertos del año 2003, titulado «Quintetos de Mozart, Mendelssohn y Brahms», los miércoles 8, 15 y 22 de enero, a las 19,30 horas. Lo interpreta el Cuarteto Rabel (Juan Luis Gallego, violín; Antonio Cárdenas, violín; Cristina Pozas, viola; y Miguel Jiménez, violonchelo), e Iván Martín, viola; y se ofrece en directo por Radio Clásica, de Radio Nacional de España. El programa del ciclo es el siguiente:

— *Miércoles 8 de enero*

Quinteto en Do mayor, KV. 515, de Wolfgang Amadeus Mozart; y Quinteto nº 1 en Fa mayor, Op. 88, de Johannes Brahms.

— *Miércoles 15 de enero*

Quinteto en Sol menor KV 516, de W. A. Mozart; y Quinteto nº 2 en Si bemol mayor, Op. 87, de Felix Mendelssohn.

— *Miércoles 22 de enero*

Quinteto nº 1 en La mayor, Op. 18 de F. Mendelssohn; y Quinteto nº 2 en Sol mayor, Op. 111, de J. Brahms.

Los intérpretes

Juan Luis Gallego Cruz (Madrid, 1975) estudió en el Real Conservatorio Superior de Madrid y en la Musik Hochschule de Freiburg (Alemania); es solista de la Orquesta de Cámara Reina Sofía y miembro del Cuarteto Rabel.

Antonio Cárdenas Plaza (Madrid) colabora con el grupo Cámara XXI. Ha pertenecido a la Joven Orquesta Nacional de España, a la Joven Orquesta de Vitoria-Gasteiz en calidad de concertino, y a la Orquesta de Radio Televisión Española. En la actualidad pertenece a la Orquesta Na-

cional de España y a la Orquesta de Cámara Reina Sofía, y es miembro del Cuarteto Rabel.

Cristina Pozas Tarapiella (Valladolid, 1968) ha sido profesora de viola en el Conservatorio Profesional de Música de Cáceres. Actualmente es miembro de la Orquesta Nacional de España, de la Orquesta de Cámara Reina Sofía, de la Orquesta de Cadaqués y del Cuarteto Rabel, al que pertenece desde su fundación, en 1994.

Miguel Jiménez Peláez (Madrid, 1964) ha sido miembro de la Orquesta de Cámara Reina Sofía y del Grupo «Bretón». En la actualidad es violonchelo solista de la Orquesta Nacional de España y de la Orquesta de Cámara Reina Sofía, miembro del Grupo Invano y del Cuarteto Rabel. Colabora habitualmente con «Zarabanda» y es profesor en la escuela «Neomúsica».

Iván Martín ha sido violista principal de la Ópera Lírica de Nueva York y ha colaborado con la Orquesta de Radio Televisión Española. Actualmente es miembro de la Orquesta de la Comunidad de Madrid, así como coordinador asistente de la orquesta de cuerdas Ensamble America (Nueva York). □

Finalizó el ciclo con motivo de la exposición Turner

«El resurgir de la música inglesa»

El último ciclo de conciertos de los miércoles programado por la Fundación Juan March en el año 2002 finalizó el pasado 18 de diciembre.

Como se indicaba en el programa de mano, este breve ciclo musical fue realizado con motivo de la exposición del pintor inglés Turner. Continuación del ciclo «Britten: Música de cámara y canciones» que se celebró el pasado abril, éste se dedicó al despertar de la música inglesa tras los dos siglos de atonía que transcurren desde la muerte de Purcell (a quien la Fundación Juan March dedicó uno de sus ciclos en enero de 1995) a finales del siglo XVII hasta el último tercio del siglo XIX y los comienzos del XX.

«No hay en este ciclo música de la época de Turner, en esa época, cuando Inglaterra tuvo un crecimiento industrial y comercial sin precedentes y florecieron las ciencias y las letras, no hubo sin embargo un movimiento artístico similar: Constable y Turner son excepciones y, desgraciadamente, —apuntaba el programa— en música no las hubo. Inglaterra, con Londres a la cabeza, mantuvo una vida musical espléndida, semejante a la de las mejores capitales europeas, pero con músicos del continente. Algunos residieron allí largos años (Clementi, Cramer, Moscheles) y otros viajaron a Inglaterra con frecuencia (Spohr, Mendelssohn, Berlioz, Liszt... y prácticamente todos los grandes intérpretes). Los compositores ingleses quedaron literalmente aplastados por los gustos “continentales” del público.»

«Precedidos por los esfuerzos de Hubert Parry (1848-1918) y de Charles Stanford (1852-1929), los seis compositores que integran este ciclo (por orden cronológico de nacimiento, Elgar, Delius, Coleridge-Taylor, Ireland, Bridge —el maestro de Britten— y Bax) dieron pasos firmes y seguros para consolidar una voz musical propia en el concierto de las naciones del siglo XX: la que habían tenido las islas, y bien esplendorosa, desde el otoño de la Edad Media hasta el Barroco, con ese estallido maravilloso de la época isabelina, la de Shakespeare.»

El crítico musical Luis Suñén, autor de las notas al programa y de la introducción general, comentaba:

Luis Suñén

Un país con música

Poco a poco la música británica se deja oír en nuestras salas de conciertos, trata de abandonar, también aquí, esa condición de ilustre desconocida que le ha acompañado durante demasiado tiempo fuera de las Islas que la vieron nacer. El presente ciclo se centra en la producción camerísti-

ca e instrumental de algunos de los nombres mayores que ocuparon los mejores puestos antes de la llegada a la vida pública de Benjamin Britten, el compositor que verdaderamente marca la entrada de la música inglesa en eso que llamamos modernidad.

La historia de la música inglesa se

reducía a nada desde la muerte de Haendel. No ha sido el Reino Unido un país sin música sino un país sin suficiente creación musical en relación con otras artes o ciencias. Haendel —un inmigrante— reunirá en sí mismo el momento álgido y el final.

El Reino Unido sale de su aislamiento musical casi al mismo tiempo que se desarrollan los últimos años del victorianismo. Hay una pintura victoriana, a veces no muy afortunada —a Turner, que nunca fue un victoriano, aunque muriera durante el reinado de la augusta soberana, se le entendería de verdad más tarde—, como hay una arquitectura victoriana. Hasta hay una decoración victoriana. Hay una maravillosa literatura en la época victoriana y los descubrimientos científicos y hasta geográficos florecen también durante ella. Pero no la música.

Si los siglos XVI a XVIII —éste con sólo una gran figura: Haendel— representan un florecimiento extraordinario de la música inglesa, la segunda mitad del XVIII y casi todo el XIX aparecen como un paisaje árido y con pocos rastros de vegetación. Habrá que esperar a la llegada de Charles Villiers Stanford y Hubert Parry para que surja la conciencia no ya de recuperar el pasado, sino de construir el presente antes de pensar en el futuro.

Edward Elgar será quien se inserte con mayor empuje en la inicial renovación. Quizá el compositor que mejor revela la situación de despegue definitivo del momento renovador sea Ralph Vaughan Williams. A su nombre hay que sumar el de Granville Bantock y Samuel Coleridge-Taylor.

Siguiendo nuestro recorrido, nos encontramos con Peter Warlock y Frank Bridge, seguramente la figura más necesitada de recuperación de toda la música británica, Arnold Bax, John Ireland, Delius, uno de los compositores más considerados en Inglaterra, Gustav Holst, Havergal Brian, John Foulds y Lord Berners.

La figura de William Walton emergerá por encima de la mayoría de sus contemporáneos. Arthur Bliss llegará a ser maestro de música de la reina Isabel II. Más recogidos en su tendencia a una música más introspectiva hallaremos a Gerard Finzi y a Herbert Howells. Edmund Rubbra fue uno de los grandes sinfonistas británicos. Constant Lambert dejará una de las obras que más claramente pondrán un itinerario para lo nuevo: *The Rio Grande*.

Benjamin Frankel soltará en sus sinfonías las amarras de la tradición para acercarse respetuosamente a la atonalidad, como le sucederá a Elisabeth Luytens. Elisabeth Maconchy seguirá el mismo camino. Tras ella, y nacidas después de Britten, Thea Musgrave, Nicola LeFanu —hija de Maconchy—, Judith Weir, Sally Beamish y Rebecca Saunders serán nombres a considerar a la hora de valorar la definitiva homologación británica a la música de nuestro tiempo.

El compositor más cercano en este repaso a Benjamin Britten ha de ser, necesariamente, Michael Tippett, ocho años mayor que aquél pero cuya producción comienza a desarrollarse casi al mismo tiempo. Los nuevos tiempos serán ejemplificados mejor que nadie por Roberto Gerhard, el músico español que se exiliaría al Reino Unido. Con Gerhard —discípulo de Schönberg— alcanzará la música inglesa su punto más alto en su relación con las nuevas formas continentales.

Por último, el crítico Luis Suñén recomendaba escuchar estas obras «con la mente abierta a un mundo también abierto como nunca. Los ejemplos de estos autores pertenecen a obras que difícilmente se ofrecen entre nosotros». Después «todos sabremos más de la música del Reino Unido y, sobre todo, seremos más capaces de demostrarnos a nosotros mismos que en música, como en tantas otras cosas, pocos placeres pueden igualarse al del descubrimiento». □

«Conciertos de Mediodía»

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

LUNES, 13

RECITAL DE PIANO A CUATRO MANOS

por **Carmen y Alicia Santos Requena**, con obras de E. Grieg, M. Moszkowsky, C. Debussy y G. Fauré.

Carmen (1971) y Alicia Santos (1974) estudiaron en el Conservatorio Superior de Música de Madrid, su ciudad natal. Forman un dúo de piano a cuatro manos y compaginan la actividad concertística con la pianística.

LUNES, 20

RECITAL DE PIANO

por **Vladislav Bronevetzky**, con obras de W. A. Mozart, F.

Schubert, F. Chopin y F. Liszt.

Vladislav Bronevetzky, nacido en Vladivostok (Rusia), inició sus estudios en la Escuela Especial Central de Música de Moscú y los continuó en el Conservatorio Tchaikovsky de Moscú. Ha compaginado sus conciertos y recitales con la docencia en Moscú. Actualmente es profesor de piano de la Escuela Superior de Música de Cataluña.

LUNES, 27

RECITAL DE CANTO Y PIANO

por **Juan Luque Carmona** (tenor) y **Rafael Quero** (piano), con obras de R. Schumann y Joaquín Turina.

Juan Luque Carmona estudió canto en el Conservatorio Superior de Música de Córdoba y amplió sus estudios, con una beca de la Fundación Juan March, en el Centro di Perfezionamento per Giovani Artisti Lirici del Teatro Alla Scala de Milán. Es ganador del Concurso Internacional de Canto «Francisco Viñas» (Barcelona) y del Concurso Internacional «Toti dal Monte» en Treviso (Italia). Rafael Quero obtuvo a los 23 años una cátedra en el Conservatorio de Córdoba, del que ha sido director.

«Aula de Reestrenos» con Ricardo Descalzo, el 29 de enero

El miércoles 29 de enero, a las 19,30 horas y retransmitido en directo por Radio Clásica, de Radio Nacional de España, se celebra en la Fundación Juan March una nueva «Aula de Reestrenos», la número 46, organizada por la Biblioteca de Música Española Contemporánea, y en la que el pianista **Ricardo Descalzo** interpretará: 24 Interludios (estreno de la versión completa), de Jesús Rueda; Castilla II (estreno), de

José Zárate; Tres fragmentos imaginarios, de Gonzalo de Olavide; Cadenza, de Mauricio Sotelo; y Preludio IV, de Jesús Torres. Ricardo Descalzo estudió en el Conservatorio Superior de Alicante y en el Conservatorio Sweelinck de Amsterdam. En 1994 obtuvo el Premio Extraordinario Fin de Carrera en el de Sevilla. Actualmente es profesor de piano en el Conservatorio Superior de Murcia. □

«Conciertos del Sábado» en enero

Ciclo «Tríos españoles»

«Tríos españoles» es el título del primer ciclo de «Conciertos del Sábado» que programa la Fundación Juan March en 2003. Se celebra los días 4, 11, 18 y 25 de enero y lo interpreta el **Trío Mompou**, integrado por **Joan Lluís Jordá**, violín; **Dimitar Furnadjiev**, violonchelo; y **Luciano González Sarmiento**, piano.

Los «Conciertos del Sábado» de la Fundación Juan March se celebran a las doce de la mañana y son de entrada libre. Consisten en recitales de cámara o instrumento solista que, sin el carácter monográfico riguroso que poseen los habituales ciclos de tarde de los miércoles, acogen programas muy eclécticos, aunque con un argumento común. Además, la Fundación Juan March organiza en su sede, en Madrid, los citados ciclos de los miércoles; los «Conciertos de Mediodía», los lunes por la mañana; y los «Recitales para Jóvenes» de martes, jueves y viernes, destinados a estudiantes de colegios e institutos. El programa del ciclo «Tríos españoles» es el siguiente:

— *Sábado 4 de enero*

Trío (1983), de Ángel Barja; Trío de la Luz (2001), de Zulema de la Cruz; y Trío en Si bemol mayor (1898), de Joaquín Malats.

— *Sábado 11 de enero*

Trío prehispánico, de Simón Tapia Colman; Líneas (1998), de Carmelo A. Bernaola; y Trío Op. 50 (1894), de Enrique Granados.

— *Sábado 18 de enero*

Nocturno-trío, de Felipe Pedrell; Trío

en Re mayor, de Roberto Gerhard; y Trío nº 2 (2001), de Carlos Cruz de Castro.

— *Sábado 25 de enero*

Tri-84 (1984), de Ricardo Miralles; Trío en Si bemol (1948), de Juan Hidalgo; y Trío en Mi (1927), de Joachim Serra.

El **Trío Mompou** se fundó en Madrid el año 1982 y se dedica fundamentalmente a la investigación e interpretación de la música española para piano, violín y violonchelo. **Luciano González Sarmiento** es también profesor titular del LNEF (Universidad Politécnica de Madrid). **Joan Lluís Jordá** es solista de la Orquesta Sinfónica de la RTVE. Fue Profesor Especial del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y actualmente se ocupa del Área de Violín en la Escuela Municipal de Música Antón García Abril de Torreloz (Madrid).

Dimitar Furnadjiev es miembro de la Orquesta Nacional de España desde 1987, profesor del Conservatorio Padre Soler en El Escorial y ofrece cursos de perfeccionamiento en varios Conservatorios Superiores de España.



Manuel Seco

«El laberinto de las palabras: introducción a los diccionarios» (I)

Del 24 de septiembre al 17 de octubre, Manuel Seco, miembro de la Real Academia Española y autor del *Diccionario del español actual*, impartió en la Fundación Juan March un «Aula abierta» sobre «El laberinto de las palabras: introducción a los diccionarios», con la participación de Olimpia Andrés, colaboradora de Manuel Seco en el citado *Diccionario*. Se ofrece un extracto auténtico de las cuatro primeras conferencias. En un próximo *Boletín Informativo* se incluirá el de las cuatro restantes.

Redes para atrapar el universo

La primera reflexión que conocemos sobre las palabras nos llega de Platón (siglo IV a.C.), quien en su diálogo *Cratilo* debate la cuestión de si hay una afinidad natural entre la forma de las palabras y sus significados, o si, por el contrario, la relación entre unas y otras es arbitraria, como resultado de un acuerdo entre los individuos. La tesis naturalista, la idea de una relación natural entre los nombres y las cosas nombradas, se mantuvo después con fuerza a través de los siglos.

De los griegos antiguos, en conexión con esta hipótesis, los pensadores occidentales heredarían la preocupación por la etimología, ya que, según uno de los interlocutores del diálogo platónico, «se puede decir absolutamente que, cuando se saben los nombres, se saben también las cosas». La voz *etimología*, que para nosotros es 'origen de la palabra', significaba en griego 'sentido verdadero de la palabra'. Una dirección importante de la lexicografía primitiva es la etimológica, empeñada en descubrir, a partir de su forma, el significado profundo de cada voz. Sin embargo, los balbuceos de la lexicografía, las formas más elementales del diccionario, están en las *glosas*, cuyo origen se sitúa en el siglo

V a. C., y que son breves explicaciones puestas en lengua corriente a las palabras difíciles de los textos poéticos. Más adelante las glosas elucidan voces no literarias: dialectalismos y tecnicismos. Diversas series de glosas se reunían en listas —*glosarios*— de moderada extensión. El género glosario se continuó en la lengua latina, y durante la Edad Media proliferaron en Europa, muchas veces copiados y recopiados, las glosas y los glosarios, como herramientas para interpretar el latín, en unos tiempos en que ésta era la única lengua de los libros y por tanto el único vehículo de cultura; y de manera más apremiante cuanto mayor se iba haciendo la grieta entre el idioma de la religión y del saber y la lengua de la vida cotidiana. El *diccionario*, como forma desarrollada del glosario, y ya con la ayuda generalizada del orden alfabético, nacerá en estos siglos para explicar en un latín más simple las palabras difíciles de los textos religiosos y filosóficos.

En el mundo clásico, al lado del interés por comprender la vinculación entre el lenguaje y la realidad, surgió igualmente el interés por comprender la realidad misma, la realidad global, el universo en su totalidad. El deseo de explicar el mundo da lugar a un género de obras, la *enciclopedia*, que nace y crece



Manuel Seco fue, de 1981 a 1993, director del *Seminario de Lexicografía* de la Real Academia Española, donde se compilaba el *Diccionario histórico de la lengua española*. Autor del *Diccionario del español actual*, publicado en 1999, con la colaboración de Olimpia Andrés y Gabino Ramos, obtuvo por este libro el Premio de Cultura de la Comunidad de Madrid. Otras obras suyas son *Estudios de lexicografía española* (2ª ed. aumentada, 2002), *Diccionario de dudas y dificultades de la lengua española* y *Gramática esencial del español*. Desde 1979 es miembro de la Real Academia Española y en 2002 ha sido elegido primer presidente de la Asociación Española de Lexicografía. Ha sido miembro de la Comisión Asesora de la Fundación Juan March.

con vida propia, pero que al paso de los siglos se empareja y combina con el diccionario hasta llegar en muchas ocasiones a fundirse con él. El nombre de «enciclopedia», *enkyklios paidéia*, ‘instrucción circular’, sugiere con bastante claridad el plan de encerrar la totalidad del saber dentro de un sistema unitario. Plinio el Viejo, en el siglo I d.C., es el autor de la mayor obra enciclopédica del mundo romano, la llamada *Historia natural* (es decir, ‘descripción de la naturaleza’), minuciosa síntesis orgánica de los conocimientos de su tiempo.

La baja latinidad, y prácticamente toda la Edad Media, es tiempo de enci-

clopedias, con frecuencia compendios o refundiciones de otra u otras anteriores, o bien acumulaciones, en nueva compilación, de materiales precedentes. La originalidad no era el fuerte de sus autores. Pero esto era perfectamente normal: en la Edad Media la originalidad no sólo no merecía especial aprecio, sino que en las enciclopedias su ausencia era una exigencia del género.

El más importante enciclopedista de la Edad Media es Isidoro de Sevilla (s. VII), cuya obra, significativamente titulada *Etymologiae* u *Origines*, explica todo el universo, desde Dios hasta los objetos materiales, organizándolo en grupos temáticos, dentro de los cuales cada materia se desmenuza en su nomenclatura propia. Cada objeto se explica a partir de su nombre. El interés mayor de esta obra está en la rigurosa interdependencia que establece entre cosas y palabras. Isidoro lleva a sus últimas consecuencias el punto de vista lingüístico que ya estaba presente, aunque no de manera central, en sus precursores, como Varrón y Plinio: el de la etimología, que desempeñaba un papel orientador. En la palabra estaba la verdad —*verbum a veritate dictum*—, y la técnica etimológica no era otra que la adivinación de la verdad supuestamente disimulada dentro de la propia forma de la palabra.

No es inadecuado englobar ambos géneros, diccionario y enciclopedia, bajo el nombre unitario de lexicografía, generalmente reservado para el primero. En el uso popular es habitual confundirlos bajo una misma denominación de *diccionario*; confusión favorecida por la existencia de dos tipos híbridos, el diccionario enciclopédico (bautizado a menudo unas veces como «diccionario» y otras como «enciclopedia») y el diccionario especializado.

Hay coincidencias generales entre el diccionario y la enciclopedia: en sus manifestaciones más usuales utilizan los dos la palabra como vía de acceso a la información que ofrecen al lector. Normalmente es en ambas el orden alfabético el medio por el que se accede a

las palabras que a su vez dan acceso a la información. Y otra coincidencia, más de fondo que de forma, es la intertextualidad.

En este último aspecto, todas las enciclopedias antiguas y la mayoría de las modernas están compuestas de manera acrítica sobre materiales anteriores, poniendo, como única aportación propia, la síntesis y la organización de los materiales. Naturalmente, no han faltado en este género obras de originalidad acusada en los contenidos, como la *Enciclopedia* por excelencia, la de Diderot, que en buena parte presentaba aportaciones personales de los colaboradores y que sobre todo era vehículo de una ideología. En cuanto a los diccionarios, también hay que hablar de intertextualidad, aunque no exactamente en el mismo sentido, sino en el eufemístico, hoy bastante vivo, de copia o plagio. En la etapa arcaica del género, la de los glosarios, era frecuente que uno nuevo se nutriese sin complejos de los materiales reunidos por otro u otros anteriores. A estos efectos, la etapa arcaica aún no ha caducado: la intertextualidad en su faceta más desahogada es una de las notas más habituales en el género diccionario.

Trayectoria de la lexicografía

Las glosas y los glosarios, formas embrionarias del diccionario, tuvieron amplio desarrollo en la Edad Media. En nuestra Península son relativamente numerosas las glosas conservadas. Muchas explican en latín palabras de textos latinos, pero otras dan la equivalencia mezcladamente en latín o en lengua romance, o exclusivamente en romance. Estas glosas que dan testimonio de la lengua hablada por todos en la vida diaria son las que más interesan para nuestra historia. Entre ellas destacan las famosas *Glosas emilianenses* y *silenses* (siglo XI), aunque tienen más importancia para la historia de nuestra lexicografía los glosarios latino-romances de los siglos XIII al XV.

El verdadero comienzo de nuestra

lexicografía no está, como muchos creen, en el *Universal vocabulario* de Alfonso de Palencia (1490), que no es sino un diccionario enciclopédico latino acompañado de su versión castellana (nada que ver, pues, con un diccionario bilingüe); sino en el *Lexicon* latino-español (1492) y el *Vocabulario* hispano-latino (1495) de Antonio de Nebrija, obras que sorprenden por el rigor del método y por la novedosa objetividad científica. Ambas fueron «mina inagotable para los lexicógrafos de todos los países» (Annamaria Gallina). El *Vocabulario*, el primer léxico bilingüe cuya lengua de partida es una lengua viva, fue además una autoridad y una fuente dentro de la lexicografía de nuestra propia lengua.

Sebastián de Covarrubias es, con su *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), el autor del primer diccionario monolingüe, no sólo de nuestra lengua, sino de las lenguas vivas europeas, adelantándose en un año al *Vocabulario* de la Accademia della Crusca. Aunque el *Tesoro* encarna, con esta primacía, un hito en nuestra historia lingüística, supone, sin embargo, un paso atrás frente a la rigurosa metodología modelada por Nebrija. La genialidad de «inventar» el primer diccionario del español queda oscurecida por ideas arcaizantes, como la de que en las etimologías se guarda el verdadero significado de las palabras, o la de que el hebreo es la madre de todas las lenguas.

La lexicografía española entra en su mayoría de edad en el siglo XVIII con el *Diccionario* (1726-39) de la Real Academia Española, llamado «de Autoridades». No dejó de inspirarse esta obra en modelos extranjeros, pero aportó como ingrediente original el reconocimiento de las variedades dialectales y de los niveles populares del idioma, con lo que su metodología fue la más avanzada de aquel siglo. De una abreviación de este diccionario singular procede la larga tradición, nacida en 1780, del *Diccionario* común o usual de la Academia, que en su última edición llega al año 2001.

La incorporación abundante de tecnicismos se inaugura en el *Diccionario castellano de ciencias y artes* (1786-93) de Esteban de Terreros. Así como el *Diccionario* común de la Academia fue el modelo y la fuente inmediata de todos los diccionarios comerciales de lengua aparecidos en el siglo XIX, el de Terreros fue el primer inspirador —no el único— de la parte tecnológica de los enciclopédicos que empezaron a surgir a mediados del mismo siglo. De los diccionarios de lengua, el más importante es el del excelente gramático Vicente Salvá (1846), que rectificó, mejoró y enriqueció notablemente el texto académico. Entre los enciclopédicos, los pioneros son el *Diccionario nacional* (1846-47), de Ramón Joaquín Domínguez, y el de los editores Gaspar y Roig (1853-55), dirigido por Eduardo Chao. La culminación de este género en el siglo XIX es el *Diccionario enciclopédico hispano-americano* de la editorial Montaner y Simón, obra de gran aliento, en 23 volúmenes (1887-98), seguidos de varios apéndices hasta 1910. A pesar de su alta calidad, esta obra será eclipsada, en el siglo XX, por la colosal *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana* —la famosa «Enciclopedia Espasa»—, de 70 volúmenes (1908-30), continuados por más de 40 de suplementos y apéndices.

El siglo XX se abre con el *Diccionario* de Aniceto de Pagés (1902 y sigs.), que aparentemente revive la tradición abandonada del *Diccionario de autoridades*; pero en él, las «autoridades» funcionan al revés, como meras ilustraciones añadidas al léxico previamente tomado de la Academia. Tiene más importancia por su presencia relevante en el siglo la renovada línea de los diccionarios manuales inaugurada por el *Pequeño Larousse ilustrado* (1912), de Miguel de Toro y Gisbert, cuyo modelo era el francés *Petit Larousse illustré*, de Claude Augé. Obra de rasgos muy modernos, obtuvo buena acogida popular y continúa viva en una larga serie de ediciones que entran ya en el siglo XXI. Su éxito provocó la imitación académica

en el *Diccionario manual e ilustrado de la lengua española* (1927), igualmente bien recibido, ágil complemento del *Diccionario* grande y que vivió hasta 1989. A este subgénero lexicográfico pueden adscribirse también otras obras recientes, como *Clave*, dirigida por Concepción Maldonado (1996).

En formatos análogos a los manuales, el siglo XX ha conocido el nacimiento y desarrollo de los diccionarios destinados a la enseñanza, desde los escolares en distintos niveles hasta los llamados de aprendizaje, cuyos destinatarios son los estudiantes extranjeros de español.

Los principales diccionarios de gran formato, sin romper totalmente su filiación respecto a la Academia, representan en este siglo, en distintas direcciones, intentos renovadores dentro de la lexicografía española. *Vox, diccionario general ilustrado de la lengua española*, «revisado» o dirigido por Samuel Gili Gaya (1945; eds. posteriores, 1953 y 1973), se distingue por la selección del léxico con un criterio sincrónico, por la ordenación sistemática de las acepciones, por la forma de la definición y por la orientación sobre la norma. Tras la muerte de Gili Gaya, el *Vox* fue revisado y ampliado bajo la dirección de Manuel Alvar Ezquerro (1987).

Un paso más en la dirección innovadora lo dan Julio Casares, con el *Diccionario ideológico de la lengua española* (1942; 2ª ed., 1959), y María Moliner, con el *Diccionario de uso del español* (1966-67; 2ª ed., 1998). La originalidad de ambos está en la meta que se proponen y en el camino que siguen para alcanzarla. Frente a los diccionarios tradicionales, que se limitan a «descodificar» o «descifrar» las palabras, estos autores se proponen crear diccionarios «codificadores» o «cifradores»: permiten al lector seleccionar el concepto que desea expresar, para ofrecerle la palabra o las palabras que le servirán para expresarlo, y como eje de su abanico de conceptos presentan el catálogo alfabético de las palabras con sus definiciones precisas. En este último aspecto, los dos

diccionarios vienen a coincidir con los convencionales. Pero también aquí son innovadores: ambos sintetizan, modernizan y enriquecen con acierto la nomenclatura y las acepciones con respecto a las de la Academia.

La aportación más importante —desgraciadamente truncada— del siglo XX a la lexicografía española fue el *Diccionario histórico* que la Academia empezó a publicar en 1960 y suspendió en 1996. Fundado por Julio Casares, dirigido la mayor parte del tiempo por Rafael Lapesa y redactado por un equipo —el Seminario de Lexicografía— especialmente creado para el proyecto, su meta era la compilación de un inventario léxico total de nuestro idioma, el único entre las grandes lenguas occidentales que aún carecía de él. El método, absolutamente nuevo en el español, era rigurosamente descriptivo, basado en una documentación del uso real (exhibida en cada una de las entradas) que abarcaba toda la extensión cronológica y geográfica de la lengua.

Los rasgos metodológicos básicos del *Diccionario histórico*: el método descriptivo, la exigencia rigurosa de documentación para todos los usos registrados y la presencia de citas reales en todas las entradas, son las principales características de la obra con que se cierra lexicográficamente el siglo, el *Diccionario del español actual* (1999), de Manuel Seco, Olimpia Andrés y Gabino Ramos, aunque hay diferencias sustanciales en la perspectiva sincrónica, la limitación del ámbito geográfico y la especial atención a la vertiente sintáctica del léxico.

Las metas y los caminos

En la sociedad de todo el mundo llamado civilizado se da un culto casi religioso al diccionario. En nuestro país, la idea del diccionario supremo se encarna generalmente en el *Diccionario* de la Academia Española. El alto prestigio ganado por el primero que realizó la Corporación, el «de Autoridades», fue

heredado por su versión reducida que la Academia ha venido publicando desde 1780 y que hoy se suele conocer simplemente como «el *Diccionario* de la Academia». Para el hablante medio, y sobre todo para el popular, la autoridad máxima en el léxico corresponde a esa obra; es decir, cree que la información que le ofrece sobre el sentido o el uso de las palabras es prácticamente infalible.

Pero el concepto de «autoridad» es discutible. En realidad, hay que distinguir entre diccionarios «normativos» y «descriptivos». Estos últimos son los que se proponen simplemente presentar tales cuales son los usos léxicos; los primeros, en cambio, son los que indican cuáles son los usos «buenos» y cuáles los «malos». Pero no es conveniente llamarlos normativos, sino «prescriptivos». Porque norma, en lingüística, es «el conjunto de las preferencias vigentes en una comunidad hablante entre las posibilidades que el sistema lingüístico tiene a disposición de ella». Y de acuerdo con esto, como dice Eugenio Coseriu, la norma es el «cómo se dice» y no el «cómo se debe decir». El «cómo se dice» es exactamente el objeto de un diccionario descriptivo, frente al «cómo se debe decir», que es el objeto del prescriptivo. El descriptivo «expone» un tipo de norma —las preferencias vigentes en la comunidad—; el prescriptivo «impone» otro tipo de norma —los principios que determinan cómo debe usarse el idioma—.

Según Henri Béjoint, la prescriptividad y la descriptividad se basan en dos normas diferentes: cualitativa y cuantitativa. La norma cualitativa, la de los prescriptivos, es la determinada por el uso de los «mejores» usuarios del idioma, considerando como tales los escritores y profesores ilustres, cuya selección la decide el criterio subjetivo del diccionarista. La dificultad capital de este método, dice Béjoint, está en «determinar quién está capacitado para decir qué». En cuanto a la norma cuantitativa, la de los descriptivos, está basada en la observación del uso lingüístico de la generalidad de los usuarios dentro de

la comunidad: cualquier norma es válida siempre que sea usada por un determinado número mínimo de hablantes y un determinado número de veces. Advierte Béjoint que aquí la dificultad está en establecer esos mínimos de manera que reflejen en forma fiable la realidad del uso.

Aunque esa cuantificación no es fácil de conseguir, sí se puede realizar, partiendo de los datos objetivos de una documentación del uso real, una lexicografía descriptiva que sea un estadio básico para intentar el logro de resultados más completos. Toda la producción lexicográfica de carácter descriptivo (*Diccionario de autoridades*, *Diccionario histórico*, *Diccionario del español actual*) se ha basado en la creación de corpus documentales —que fueron inevitablemente manuales antes del invento de los electrónicos—. La creación, en los últimos años, de corpus léxicos informáticos facilitará enormemente el progreso en la dirección descriptiva.

Hasta hace pocos años, los diccionarios nuevos publicados en España se han elaborado sin utilización de corpus léxicos —fueran manuales o informatizados—. La base de su inventario era el de la Academia, generalmente unido a otros repertorios importantes; y de la selección de entradas y acepciones de unos y otros salía el nuevo producto, el cual se enriquecía o actualizaba con materiales esporádicos del uso reciente.

Pero la lexicografía moderna de calidad no se concibe si no está basada en una documentación objetiva obtenida directamente del uso real. Ya en el siglo XIX, no en un diccionario general, sino en uno especial de sintaxis: el *Diccionario de construcción y régimen* (1886-93), Rufino José Cuervo había creado y utilizado una base documental de citas de uso tomadas de la literatura española de los siglos XIII a XIX para componer su minucioso análisis de las construcciones sintácticas de nuestro idioma.

Por otra parte, desde 1960 el *Diccionario histórico* de la Academia se venía publicando a partir de un corpus léxico manual, selectivo, de unos 12 millones

de registros referidos a toda la historia del idioma y a todas las tierras que lo hablan. Este corpus, a pesar de su limitación cuantitativa, ha sido suficiente para la documentación extensa de todas las detalladas monografías léxicas contenidas en las 2.900 páginas de texto que llegaron a publicarse. También el corpus léxico del *Diccionario del español actual*, iniciado en 1970, cuando el progreso de la informática apenas ofrecía ventajas a la lexicografía, se realizó exclusivamente por procedimiento manual, como el del *Diccionario histórico*.

La era electrónica comenzó para la Academia en 1993, poniendo en marcha la formación de dos corpus, uno sincrónico, Corpus de Referencia del Español Actual (CREA), y otro diacrónico, Corpus Diacrónico del Español (CORDE), que entre los dos ya reúnen cerca de 300 millones de registros, aunque todavía no están en sazón para ser utilizados de manera sistemática en las empresas lexicográficas de la Institución. Dos léxicos comerciales ya se han publicado en 2001 utilizando —según sus editores— sendos corpus informatizados. Pero, como los corpus han sido para la elaboración de las obras sólo «una ayuda» (según confiesa uno de los autores) unida a otros materiales de procedencia y cuantía no especificadas, es de validez discutible la afirmación de que estos diccionarios estén «basados» en corpus electrónicos.

El diccionario que en este momento está más cerca de ser de verdad el primero en España compuesto íntegramente sobre un corpus informatizado, proyectado *ad hoc*, es el *Diccionari del català contemporani* que desde 1984, bajo la dirección de Joaquim Rafel, prepara el Institut d'Estudis Catalans. El corpus, ya concluido, se ha elaborado según una metodología muy cuidada, con la mira puesta en una imagen fiable y representativa de la lengua moderna, y está constituido por unos 51 millones de registros que abarcan un período de unos 150 años (c. 1833-1988). Actualmente se trabaja ya en la redacción del proyectado diccionario. □

*Conferencias de Francisco Rodríguez Adrados,
desde el 14 de enero*

«Los grandes creadores de la Literatura griega clásica»

Del 14 de enero al 6 de febrero, el helenista y académico Francisco Rodríguez Adrados, catedrático emérito de Filología Griega de la Universidad Complutense, imparte en la Fundación Juan March un «Aula Abierta» sobre «Los grandes creadores de la Literatura griega clásica». Una de las ocho conferencias, la del 16 de enero, correrá a cargo de Helena Rodríguez Somolinos, profesora de la Universidad Nacional de Educación a Distancia.

La Literatura griega clásica, de Homero a Tucídides, cuenta con un importante número de creadores que han revolucionado la Literatura y el Pensamiento del hombre y continúan, hoy, siendo esenciales para comprender el mundo y comprendernos a nosotros. Presentan a nuestra vista todos los momentos cruciales y los valores de la vida humana, desde el valor al amor, el deporte, la ciencia, el pensamiento trágico y la especulación política a la historia crítica.

Unos cuantos nombres señeros han sido elegidos para presentar el valor decisivo de las aportaciones de este momento de la cultura griega: Homero, Safo, Heráclito, Píndaro, Sócrates, Esquilo, Platón y Tucídides. Y ello en algunas de sus obras decisivas y en el contexto de toda la Literatura griega y del pensamiento humano en general. Y ello tras la lectura y comentario, en sesiones preparatorias, de pasajes fundamentales de sus obras.

El programa de las ocho conferencias públicas es el siguiente:

Martes 14 de enero: «La épica griega: Homero y su *Odisea*».

Jueves 16 de enero: «La lírica erótica: Safo» (por Helena Rodríguez Somolinos).

Martes 21 de enero: «El pensamiento arcaico».

Jueves 23 de enero: «Los Juegos y su poeta: Píndaro».

Martes 28 de enero: «Sócrates».

Jueves 30 de enero: «La tragedia: el *Agamenón* de Esquilo».

Martes 4 de febrero: «Platón: *La República*».

Jueves 6 de febrero: «La Historia: Tucídides».

Francisco Rodríguez Adrados (Salamanca, 1922) es catedrático emérito de Filología Clásica de la Universidad Complutense de Madrid. Fundador y codirector del gran *Diccionario Griego-Español*, que edita el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, del que se han publicado ya seis volúmenes, dirige la Colección Alma Mater de Autores Griegos y Latinos, así como diversas revistas de filología y estudios clásicos. Miembro de número de la Real Academia Española desde 1990, ha sido galardonado con numerosos premios, entre ellos el «Aristóteles» de la Fundación Onassis, en representación del *Diccionario Griego-Español*, en 1988, y la gran Cruz de la Orden de Alfonso X el Sabio, en 1997. Autor de más de treinta libros sobre Literatura y Filología griega antigua, Lingüística Indoeuropea y Lingüística General; así como traducciones del griego y del sánscrito. □

Revista de libros de la Fundación

«SABER/Leer»: número 161

Artículos de Francisco J. Ynduráin, Román Gubern, Carlos García Gual, Antonio García Berrio, Antonio Córdoba y Luis Goytisolo

En el número 161, correspondiente al mes de enero, de «SABER/Leer», revista crítica de libros de la Fundación Juan March, colaboran el catedrático de Física Teórica **Francisco J. Ynduráin**; el catedrático de Comunicación Audiovisual **Román Gubern**; el catedrático de Filología Griega **Carlos García Gual**; el catedrático de Teoría de la Literatura **Antonio García Berrio**; el catedrático de Matemáticas **Antonio Córdoba**; y el escritor **Luis Goytisolo**.

Francisco J. Ynduráin se ocupa de un ensayo de Jeremy Bernstein sobre el grupo de científicos alemanes conocido como «el club del uranio», que no logró darle una bomba atómica a Hitler. En su opinión, el fracaso del programa nuclear alemán es uno de los episodios más fascinantes de la II Guerra Mundial.

El libro de Javier Coma, que comenta **Román Gubern**, cartografía con meticulosidad y detalle la historia oficial y subterránea de la actitud de la industria cinematográfica de Hollywood ante la guerra civil española.

Carlos García Gual escribe acerca de una voluminosa obra colectiva sobre las representaciones imaginarias de España y de los españoles existentes en la literatura francesa, desde la Edad Media a nuestros días.

Antonio García Berrio saluda la traducción de un ensayo de Harold Bloom sobre Shakespeare, en el que se destaca la supremacía inigualable de la revolución literaria shakespeariana.

A **Antonio Córdoba** la vieja controversia entre las dos culturas, la científica y la humanística, sobre la que reflexiona, no le aparta del tema fundamental del libro de Simon Singh sobre los



códigos secretos que comenta: la aportación de los matemáticos al lenguaje cifrado utilizado por los gobiernos a lo largo de la historia.

Luis Goytisolo se ocupa del ensayo del diplomático Carlos Fernández-Shaw sobre los quinientos años de las relaciones entre España y Australia.

Fuencisla del Amo, Victoria Martos, Alfonso Ruano, Stella Wittenberg y G. Merino ilustran el número.

Subscripción

«SABER/Leer» se envía a quien la solicite, previa subscripción 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.



Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones

CENTRE FOR INTERNATIONAL MEETINGS ON BIOLOGY 2003 MEETINGS SCHEDULE

<u>Dates</u>	<u>Meeting Subject</u>	<u>Organizers</u>
27-29 January	Membranes, Trafficking and Signalling during Animal Development	K. Simons , Max-Planck-Institut für Molekulare Zellbiologie und Genetik, Dresden. M. Zerangue , Max-Planck-Institut für Molekulare Zellbiologie und Genetik, Dresden. M. González-Gaitán , Max-Planck-Institut für Molekulare Zellbiologie und Genetik, Dresden.
10-12 February	Synaptic Dysfunction and Schizophrenia	P. Levitt , Vanderbilt University, Nashville. D.A. Lewis , University of Pittsburgh Medical School, Pittsburgh. J. DeFelipe , Instituto Cajal, Madrid.
24-26 February	Plasticity in Plant Morphogenesis	G. Coupland , Max-Planck-Institut für Züchtungsforchung, Köln. C. Fankhauser , Université de Genève, Genève. M. A. Blázquez , Instituto de Biología Molecular y Celular de Plantas, Valencia.
24-26 March	Wnt Genes and Wnt Signaling	R. Nusse , Howard Hughes Medical Institute, Stanford. J.F. de Celis , Centro de Biología Molecular "Severo Ochoa", Madrid. J.C. Izpisua Belmonte , The Salk Institute for Biological Studies, La Jolla.
* 7-9 April	Molecular and Genetic Basis of Autoimmune Diseases: SLE and RA	A. Coutinho , Instituto Gulbenkian de Ciência, Oeiras. W. Haas , Instituto Gulbenkian de Ciência, Oeiras. C. Martínez-A. , Centro Nacional de Biotecnología, Madrid.
12-14 May	The Dynamics of Morphogenesis: Regulation of Cell and Tissue Movements in Development	C. Stern , University College London. M.A. Nieto , Instituto Cajal, Madrid.
9-11 June	Developmental Mechanisms in Vertebrate Organogenesis	G. Oliver , St. Jude Children's Research Hospital, Memphis. M. Torres , Centro Nacional de Biotecnología, Madrid.
23-25 June	Neuronal Degeneration and Novel Therapeutic Approaches in Parkinson's Disease	C.W. Olanow , Mount Sinai School of Medicine, New York. J.A. Obeso , Universidad de Navarra, Pamplona. R. Moratalla , Instituto Cajal, Madrid.
6-8 October	Dendritic Cells: Biology and Therapeutic Applications	R.M. Steinman , Rockefeller University, New York. I. Melero , Universidad de Navarra, Pamplona. A.L. Corbi , Centro de Investigaciones Biológicas, Madrid.
20-22 October	Finding the Way Out: Protein Traffic in Bacteria	A.P. Pugsley , Institut Pasteur, Paris. V. de Lorenzo , Centro Nacional de Biotecnología, Madrid.
3-5 November	The Calcium/Calineurin/NFAT Pathway: Regulation and Function	E.N. Olson , University of Texas Southwestern Medical Center, Dallas. J.M. Redondo , Centro de Biología Molecular "Severo Ochoa", Madrid.
17-19 November	Telomeres and Telomerase: Therapeutic Targets for Cancer and Aging	S. Neidle , Institute of Cancer Research, London. J.W. Shay , University of Texas Southwestern Medical Center, Dallas. M.A. Blasco , Centro Nacional de Biotecnología, Madrid.

* This meeting will take place at the Gulbenkian Foundation, Lisbon. All others will be organized at the Juan March Institute, Madrid.

Detailed information of every meeting will be published and will be available in our website with sufficient anticipation.

Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, Castelló, 77, Madrid 28006 (Spain). Fax: 34-91 576 34 20. World Wide Web: <http://www.march.es/biology>

Reuniones Internacionales sobre Biología

«Control de la señal de transducción NF- κ B durante la inflamación y la inmunidad innata»

Entre el 7 y el 9 de octubre del pasado año se celebró en el Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, el *workshop* titulado *Control of NF- κ B Signal Transduction in Inflammation and Innate Immunity*, organizado por los doctores Michael Karin, Inder M. Verma (EE UU) y Jorge Moscat (España). Hubo 21 ponentes invitados y 32 participantes. Los ponentes fueron los siguientes:

– Israel: **Yinon Ben-Neriah**, The Hebrew University, Jerusalén; y **David Wallach**, The Weizmann Institute of Science, Rehovot.

– Estados Unidos: **Bruce Beutler**, The Scripps Research Institute, La Jolla; **Vishva M. Dixit**, Genentech, San Francisco; **Tomas Ganz**, Universidad de California, Los Ángeles; **Gourisankar Ghosh**, Universidad de California, San Diego; **Michael Karin**, Universidad de California, La Jolla; **Frank Mercurio**, Celgene Signal, San Diego; **Ulrich Siebenlist**, NIH, Bethesda; **Shao-Cong Sun**, Universidad de Pennsylvania, Hershey; y **Inder M. Verma**, The Salk Institute, La Jolla.

– España: **Manuel Fresno** y **Jorge**

Moscat, Centro de Biología Molecular Severo Ochoa, Madrid.

– Bélgica: **Guy Haegeman**, Universidad de Gante.

– Francia: **Jules A. Hoffmann**, CNRS, Estrasburgo; y **Alain Israël**, Institut Pasteur, París.

– Suecia: **Dan Hultmark**, Universidad de Umeå.

– Canadá: **Tak W. Mak**, Universidad de Toronto.

– Suiza: **Gioacchino Natoli**, Institute for Research in Biomedicine, Bellinzona.

– Irlanda: **Luke O' Neill**, Trinity College Dublin, Dublín.

– Alemania: **Claus Scheidereit**, Max-Delbrück-Center for Molecular Medicine, Berlín.

El factor NF- κ B fue descubierto mientras se investigaban los requerimientos que presentan los linfocitos B para la transcripción de la cadena ligera (κ) de las inmunoglobulinas. Pronto se vio que dicho factor estaba relacionado con una familia de proteínas de *Drosophila* (Rel) implicadas en la respuesta inmune y el desarrollo embrionario temprano. Numerosos estudios,

tanto en mamíferos como en insectos, han puesto de manifiesto que esta ruta de transducción de señales juega un papel clave en la defensa del organismo frente a patógenos, aparte de mediar en numerosos procesos biológicos. Esto resulta particularmente importante durante la inflamación y en respuestas del sistema inmunológico innato. Estos factores de transcripción están consti-

tuidos por subunidades homo o hetero diméricas pertenecientes a una familia de proteínas que guardan estrecha relación estructural, y se denominan Rel/NF- κ B. Todas ellas poseen un Dominio de Homología Rel (RHD) que incluye regiones particulares de unión a ADN y de dimerización, así como regiones de señalización nuclear (NLS). Todas estas características estructurales permiten que las proteínas NF- κ B activadas viajen al núcleo celular donde son capaces de reconocer a los promotores de genes específicos y de estimular o reprimir la actividad de dichos genes. Este efecto modulador de la expresión génica es el que explica últimamente los efectos biológicos observados.

Una de las características más singulares de esta ruta estriba en que las proteínas NF- κ B se encuentran normalmente «secuestradas» en el citoplasma de la célula (donde naturalmente no pueden ejercer ningún efecto directo sobre la expresión génica) debido a la unión no covalente con proteínas inhibitorias, denominadas I κ Bs. Se han identificado varias de estas proteínas y

todas ellas contienen repeticiones de una secuencia de 30-33 aminoácidos, denominadas repeticiones de ankirina, las cuales son necesarias para la asociación de I κ B con los dímeros de NF- κ B. Hasta hace poco se pensaba que las repeticiones de ankirina enmascaraban a las secuencias de localización nuclear, impidiendo así la traslocación de NF- κ B al núcleo celular, pero recientes experimentos sugieren que sólo se enmascara uno de los NLS. La activación de esta ruta se produce mediante fosforilación específica de las proteínas inhibitorias y su subsiguiente degradación. El mecanismo exacto implica el marcaje de I κ B con ubiquitina y la proteólisis tiene lugar en el proteosoma, un orgánulo especializado en la destrucción rápida de proteínas citoplásmicas. Este proceso de señalización vía SCF β -trcp ubiquitina-ligasa es objeto de numerosos estudios. La estimulación y activación de la ruta depende por lo tanto de otra ruta reguladora muy compleja, cuyos elementos fundamentales son las kinasas IKK1 e IKK2, pero que comprende también proteasas y otros inhibidores y coactivadores.

«Modificación y empleo de virus de ARN como bio-vectores seguros»

Entre el 21 y el 23 de octubre tuvo lugar el *workshop* titulado *Engineering RNA Virus Genomes as Biosafe Vectors*, organizado por los doctores Charles M. Rice (EE UU) y Luis Enjuanes (España). Hubo 21 ponentes invitados y 30 participantes. Los ponentes fueron los siguientes:

– Estados Unidos: **Paul Ahlquist**, Universidad de Wisconsin, Madison; **Raúl Andino**, Universidad de California, San Francisco; **Andrew Ball**, Universidad de Alabama, Birmingham; **Peter L. Collins**, NIH, Bethesda; **Farshad Guirakhoo**, Acambis, Cambridge; **Robert A. Lamb**, Northwester Univer-

sity, Evanston; **Brian W. J. Mahy**, National Center for Infectious Diseases, Atlanta; **Peter Palese**, Mount Sinai School of Medicine, Nueva York; **Charles M. Rice**, The Rockefeller University, Nueva York; y **Gail W. Wertz**, Universidad de Alabama, Birmingham.

– Holanda: **Ben Berkhout**, Univer-

sidad de Amsterdam; y **Eric J. Snijder**, Universidad de Leiden.

– Alemania: **K. Klaus Conzelmann**, Max von Pettenkofer Institut, Múnich; **Axel Rethwilm**, Technische Universität Dresden; y **Heinz-Jürgen Thiel**, Justus-Liebig-Universität Gießen.

– España: **Esteban Domingo**, Cen-

tro de Biología Molecular «Severo Ochoa», Madrid; y **Luis Enjuanes**, Centro Nacional de Biotecnología, Madrid.

– Suiza: **Daniel Kolakofsky** y **Didier Trono**, Universidad de Ginebra.

– Gran Bretaña: **Richard E. Randall**, University of St. Andrews; y **Bert Rima**, Universidad de Belfast.

Los virus son patógenos capaces de replicarse únicamente en el interior de las células, utilizando la maquinaria enzimática del huésped. Las partículas virales (viriones) están constituidas por una envuelta exterior (nucleocápsida) formada por uno o pocos tipos de proteínas diferentes; en el interior de esta cápsida albergan un genoma de ADN o ARN. Dentro del grupo de los virus de ARN se distinguen las clases reovirus, polio y simbdis virus, virus de estomatitis vesicular, virus de la gripe y retrovirus. En términos generales, los virus de ARN constituyen un grupo heterogéneo, en cuanto a los mecanismos de replicación y a la presencia o no de un genoma segmentado. Son responsables de numerosas enfermedades de importancia, tales como el sarampión, la polio, la gripe, la rabia o el sida. Una de las características más relevantes de estos virus es su capacidad de evolucionar rápidamente, consecuencia de la menor fidelidad de las polimerasas de ARN. El interés por el estudio de estos virus va más allá del hecho evidente de que causen enfermedades. Numerosas herramientas y descubrimientos sobre la Biología Molecular de las células han sido consecuencia de estos estudios. No menos importantes son las aplicaciones potenciales que ofrece este campo en Biomedicina. Este *workshop* se ha centrado justamente en este aspecto, por lo que ha permitido revisar los numerosos sistemas virales en los que se está produciendo una activa investigación en este sentido. Debe mencionarse que los virus de ARN presentan, en principio, la ventaja de su poco probable integración en el genoma de la célula, lo que

los hace más atractivos por motivos de bioseguridad. Una excepción importante a esta regla la constituyen los retrovirus, pero esto también puede ser ventajoso en otras aplicaciones. De un modo muy general puede decirse que se está trabajando sobre dos grandes grupos de aplicaciones. El primero, constituido por las técnicas de «terapia génica» y el segundo, por desarrollo de vacunas mediante virus atenuados o recombinantes. La terapia génica es un método novedoso de tratamiento clínico que se basa en modificar la expresión de determinados genes dentro de ciertos tipos celulares del organismo. Se trata de una técnica todavía en su infancia, aunque sus grandes posibilidades terapéuticas han atraído mucho interés. Uno de los principales problemas técnicos a resolver es precisamente el de llegar a las células diana y afectar solamente a éstas. Las técnicas más prometedoras se basan en la construcción de vectores virales, esto es, en la modificación de un virus para que introduzca el gen deseado en las células diana, aprovechando la capacidad de estos organismos para invadir tipos celulares de forma específica. Naturalmente, este desarrollo requiere eliminar la capacidad citotóxica del virus y limitar la respuesta inflamatoria e inmunológica. El otro tipo de aplicación mencionado es la producción de virus atenuados que puedan emplearse como vacunas vivas, que presentan ventajas como estimular tanto la inmunidad humoral como la no humoral, y ofrecer protección a largo plazo. Para ello es esencial un buen conocimiento de la Biología Molecular del virus en cuestión. □

Seminarios del Centro de Estudios Avanzados

Entre los seminarios celebrados en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, figuran los de Maurizio Viroli, profesor de Ciencia Política en la Universidad de Princeton (Estados Unidos), sobre «Republican Liberty and Social Emancipation» (14-III-2002) y «The Language of Republican Patriotism» (15-III-2002).

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

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

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

Maurizio Viroli

Libertad republicana y emancipación social

En su primer seminario, titulado «Libertad republicana y emancipación social», el profesor Viroli analizó los conceptos de «republicanismo» o «tradicón republicana» y su relación con las idea de libertad, entendida como emancipación social. Esta reflexión la enmarcó dentro de una de las líneas de estudio en el pensamiento político que podríamos denominar analítica, y que se ocupa de clarificar el significado de los conceptos más importantes para la teoría política, cada uno dentro de su tradición correspondiente.

Así, en el caso de la libertad, el profesor sostuvo que es inseparable de la tradición republicana, que tiene



su origen en pensadores como Rousseau, y que se basa a su vez en dos ideas principales, la búsqueda del «bien común» y el «rule of law». El significado del segundo es el más claro, ya que se trata de conseguir que nadie quede situado por encima de la ley y pueda alterarla a su voluntad. La definición del «bien común» resulta más problemática, ya que ha recibido diferentes tratamientos desde su primera formulación en la filosofía griega. En cualquier caso, el bien común fue definido por el autor como la emancipación de los individuos, y ésta sólo puede lograrse a través del conflicto social, difícilmente a través del consenso moral.

Se trata de emanciparse de la dominación de cualquier tipo, y se hablaría de dominación cuando alguien vive en un estado de miedo constante. Este concepto queda aclarado a través de un ejemplo de dominación, y es el caso de un esclavo. Este esclavo puede tener un amo ausente o permisivo, que le permite actuar según su voluntad, pero esto no le convierte en un sujeto emancipado, ni le libra del miedo, ya que por su condición de esclavo siempre estará sujeto a la voluntad arbitraria de su amo, y nada impide que éste decida ejercer sus derechos sobre el esclavo. Así, aunque parece feliz, el esclavo vive en una situación en la que la opresión siempre es posible. Este ejemplo sirve también para diferenciar la emancipación y el concepto de libertad negativa, entendida como ausencia de impedimentos para hacer algo. El esclavo es temporalmente libre en sentido negativo, ya que su amo no interfiere en sus acciones, pero no está libre de la dominación.

Todo esto hay que trasladarlo al campo de la política, en el que se mueve la tradición republicana, que ya desde sus inicios sostiene que la emancipación de la dominación externa sólo puede lograrse a través de las leyes. Es decir, sólo serán libres los sujetos autónomos, que son aquellos que han participado en la elaboración de las leyes a las que se someten. Así un ciudadano no puede estar sometido a la arbitrariedad de nadie, porque la ley siempre estará por encima de todos, siendo ella misma aprobada por todos. Recordando a Maquiavelo, «ningún hombre puede ser libre si hay un sólo hombre al que temen los magistrados».

El ponente afirmó que una caracterización como ésta hace imposible entender el bien común como algo trascendente o que está por encima de los individuos; pero tampoco es un valor intersubjetivo decidido por consenso. Por lo tanto, el fin de la comunidad política, o de la república, no es

un valor trascendente sino la emancipación social aunque ésta se logre a través del conflicto.

Por último se planteó la importancia de una reflexión sobre la libertad como ausencia de dominación en las sociedades industriales, en las que parece que nadie está sujeto a arbitrariedades como los esclavos. Sin embargo, para Viroli es imposible lograr una libertad plena de toda dominación en ninguna sociedad; la idea republicana es un tipo ideal pero irrealizable.

El lenguaje del patriotismo republicano

En su segundo seminario, Maurizio Viroli expuso una serie de reflexiones sobre el concepto clásico de *patriotismo* en la tradición republicana, indagando en los diversos significados e implicaciones que a lo largo del tiempo y dentro de esta tradición ha ido englobando dicho concepto. En primer lugar subrayó que, como todo lenguaje político, el discurso republicano de la patria es tan sólo un instrumento para hacerse entender, en primer término, y a través de ello, sobre todo, para apoyar y justificar aquello que se desea *hacer*, a la vez que criticar aquello a lo que se intenta resistir. Como ilustración expuso el uso e introducción del concepto de *patrie* en la Enciclopedia francesa, con su apelación a un *état libre* sólo realizable a través de la república, en franco desafío a la monarquía. Viroli relacionó el concepto de patriotismo con otros equivalentes o similares dentro de la misma tradición, como virtud cívica o amor al país (*love of country*), haciendo hincapié sobre la naturaleza racional y particularista de todos ellos. La noción básica que hay detrás del concepto de patriotismo sería la igualdad (*l'amour de l'égalité*, citando a Montesquieu), en el sentido de compartir lo bueno y lo malo, los amigos y los enemigos, pero sobre to-

do la responsabilidad cívica, que toma dos formas principales: servir a la patria y respetar las instituciones públicas, lo que conduciría a un *empowering effect* estrechamente vinculado con el concepto de *fortitudo caritatis*. Sus dos principales manifestaciones se dan en los gobernantes, comprometidos moralmente a tomar decisiones difíciles pero necesarias, y en la resistencia y capacidad de sacrificio, que Viroli acercó a la idea del mártir que perdura en la memoria a través de los símbolos, que, a su vez, mantienen vivo el sentido de comunidad.

Rousseau introduce la noción no sólo de una administración compartida (*self-government*), sino también de justicia (*good government*), enfatizando el papel del Estado en su analogía con la presencia de una madre protectora, en cuyas relaciones con los ciudadanos descansa, por tanto, el concepto mismo de «patria». Es en el siglo XIX cuando se incluyen también las raíces y condiciones sociales como necesarias para la existencia de la patria, trascendiendo aun más la dimensión territorial. Estas raíces y condiciones sociales son aquellas que permiten y fomentan la auto-estima de los ciudadanos protegiendo no sólo sus derechos civiles y políticos sino también sociales (tales como la educación, un trabajo digno, etc.).

En este punto especialmente se produce el conflicto entre las nociones de amor al país y amor a la humanidad, en las que Viroli no profundizó más allá de su señalización y de la solución generalmente adoptada en la tradición republicana, es decir, la afirmación de que la mejor manera de servir a la humanidad es servir al propio país, haciendo de ese modo efectivas las obligaciones morales implícitas. Dedicó mayor atención, por el contrario, al contraste entre este discurso patriótico y el discurso decimonónico de los nacionalismos. Mientras el primero, nacido frente a imperios y monarquías en apoyo del prin-

cipio igualitario republicano, apela a principios políticos, más allá del particularismo de su carácter histórico (por su vinculación a símbolos, imágenes, personas e instituciones concretas), el segundo, nacido precisamente como reacción a la hegemonía del primero, antepone los sentimientos de identidad, creados por naturaleza, alimentados y sostenidos por el lenguaje o la cultura y que dan forma a la nación, a cualquier forma política (como tal histórica o coyuntural) que los pueda contener.

Por último realizó una doble reflexión sobre la relevancia y vigencia actual del concepto de patriotismo: por un lado, frente a las tendencias globalizadoras, de homogenización cultural básicamente, Viroli apuntó al contra-efecto de la intensificación (o renovación) de la búsqueda de la singularidad. Por otro lado, frente al escepticismo en cuanto a la existencia o potencialidad de un hipotético «pueblo europeo» en la Unión Europea Viroli se volvió hacia la idea de «patriotismo constitucional» de Jürgen Habermas, que descansa en la lealtad a la universalidad de los principios de la democracia, nacida de la percepción de protección frente a la injusticia o la inseguridad. Con ello volvía al conflicto entre el concepto de patriotismo y de amor a la humanidad, haciendo hincapié en la necesaria relación entre estos compromisos y unas instituciones y objetos concretos en que depositarlos.

Maurizio Viroli es profesor de Ciencia Política en la Universidad de Princeton. Sus áreas de investigación y docencia se centran en torno a la teoría política, filosofía política e historia del pensamiento político. Columnista en el diario «La Stampa», de Turín, es miembro del Consejo Asesor del Center for Human Values, de la Universidad de Princeton, desde julio de 2000, presidente de la Associazione Mazziniana Italiana.

Enero

4, SÁBADO

- 12,00** **CONCIERTOS DEL SÁBADO**
CICLO «TRÍOS ESPAÑOLES» (I)
 Intérpretes: **Trío Mompou** (Joan Lluís Jordá, violín; **Dimitar Furnadjiev**, violonchelo; y **Luciano González Sarmiento**, piano)
 Programa: Trío (1983), de A. Barja; Trío de la Luz (2001), de Z. de la Cruz; y Trío en si bemol mayor (1898), de J. Malats

8, MIÉRCOLES

- 19,30** **CICLO «QUINTETOS DE MOZART, MENDELSSOHN Y BRAHMS» (I)**
 Intérpretes: **Cuarteto Rabel** (Juan Luis Gallego, violín; Antonio Cárdenas, violín; **Cristina Pozas**, viola y **Miguel Jiménez**, violonchelo) e **Iván Martín** (viola)
 Programa: Quinteto en Do mayor KV 515, de W.A. Mozart; y Quinteto nº 1 en Fa mayor, Op. 88, de J. Brahms
 (Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

11, SÁBADO

- 12,00** **CONCIERTOS DEL SÁBADO**
CICLO «TRÍOS ESPAÑOLES» (II)
 Intérpretes: **Trío Mompou** (Joan Lluís Jordá, violín; **Dimitar Furnadjiev**,

violonchelo; y **Luciano González Sarmiento**, piano)
 Programa: Trío prehispanico, de S. Tapia Colman; Líneas (1998), de C. A. Bernaola; y Trío Op. 50 (1894), de E. Granados

13, LUNES

- 12,00** **CONCIERTOS DE MEDIODÍA**
Música de piano a cuatro manos, por **Carmen Santos Requena** y **Alicia Santos Requena**
 Obras de E. Grieg, M. Moszkowsky, C. Debussy y G. Fauré

14, MARTES

- 11,30** **RECITALES PARA JÓVENES**
Piano, por **Alfonso Pecina**
 Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**
 Obras de J. Brahms, F. Chopin, I. Albéniz, A. Ginastera y Chick Corea (Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud)
- 19,30** **AULA ABIERTA**
«Los grandes creadores de la Literatura griega clásica» (I)
Francisco Rodríguez Adrados: «La épica griega: Homero y su *Odisea*»

15, MIÉRCOLES

- 19,30** **CICLO «QUINTETOS DE MOZART, MENDELSSOHN**

Y BRAHMS» (II)

Intérpretes: Cuarteto Rabel
(**Juan Luis Gallego**, violín;
Antonio Cárdenas, violín;
Cristina Pozas, viola; y
Miguel Jiménez,
violonchelo) e **Iván Martín**
(viola)

Programa: Quinteto en Sol
menor KV 516, de W. A.
Mozart; y Quinteto nº 2 en
Si bemol mayor, Op. 87, de
F. Mendelssohn
(Transmitido en directo por
Radio Clásica, de RNE)

de alumnos de colegios e
institutos, previa solicitud)

16, JUEVES**11,30 RECITALES PARA
JÓVENES**

Violonchelo y piano, por
Rafael Ramos (violonchelo)
y **Miguel Ángel Ortega**
Chavaldas (piano)

Comentarios: **Jesús Rueda**
Obras de L.v. Beethoven,
S. Rachmaninov,
C. Debussy y G. Cassadó
(Sólo pueden asistir grupos
de alumnos de colegios e
institutos, previa solicitud)

19,30 AULA ABIERTA
«Los grandes creadores de
la Literatura griega clásica»
(II)

Helena Rodríguez
Somolinos: «La lírica
erótica: Safo»

17, VIERNES**11,30 RECITALES PARA
JÓVENES**

Violín y piano, por
Mariana Todorova (violín)
e **Irini Gaitani** (piano)
Comentarios: **Tomás Marco**
Obras de J. S. Bach,
L.v. Beethoven, F. Schubert,
C. Franck, C. Debussy,
B. Bartók, y M. de Falla
(Sólo pueden asistir grupos

18, SABADO**12,00 CONCIERTOS DEL
SÁBADO**

**CICLO «TRÍOS
ESPAÑOLES» (III)**

Intérpretes: Trío Mompou
Programa: Nocturno-trío, de
F. Pedrell; Trío en Re
mayor, de R. Gerhard; y Trío
nº 2 (2001), de C. Cruz de
Castro

20, LUNES**12,00 CONCIERTOS DE
MEDIODÍA**

Piano, por **Vladislav**
Bronevetsky
Obras de W. A. Mozart,
F. Schubert, F. Chopin
y F. Liszt

21, MARTES**11,30 RECITALES PARA
JÓVENES****EXPOSICIÓN «TURNER Y EL
MAR. ACUARELAS DE LA
TATE», EN MADRID**

Hasta el 19 de enero está abierta
en Madrid, en la sede de la Funda-
ción Juan March, la exposición
«Turner y el mar. Acuarelas de la
Tate», que ofrece un total de 70
obras —en su mayor parte acuare-
las— del artista inglés **J. M. W. Tur-
ner** (Londres, 1775-1851). Ha sido
organizada por la Tate y la Funda-
ción Juan March.

*Horario de visita: de lunes a sá-
bado, 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; y viernes, 17,30-20.*

Piano, por Alfonso Peciña
Comentarios: Carlos Cruz
de Castro

(Programa y condiciones de
asistencia como el día 14)

- 19,30 **AULA ABIERTA**
«Los grandes creadores de
la Literatura griega
clásica» (III)
Francisco Rodríguez
Adrados: «El pensamiento
arcaico: Heráclito»

22, MIÉRCOLES

- 19,30 **CICLO «QUINTETOS DE
MOZART,
MENDELSSOHN
Y BRAHMS» (y III)**
Intérpretes: **Cuarteto Rabel**
(Juan Luis Gallego, violín;
Antonio Cárdenas, violín;
Cristina Pozas, viola; y
Miguel Jiménez,
violonchelo) e Iván Martín
(viola)
Programa: Quinteto nº 1
en La mayor, Op. 18, de
F. Mendelssohn; y Quinteto
nº 2 en Sol mayor, Op. 111,
de J. Brahms
(Transmitido en directo por
Radio Clásica, de RNE)

23, JUEVES

- 11,30 **RECITALES PARA
JÓVENES**
Violonchelo y piano, por
Rafael Ramos (violonchelo)
y Miguel Ángel Ortega
Chavaldas (piano)
Comentarios: Jesús Rueda
(Programa y condiciones de
asistencia como el día 16)
- 19,30 **AULA ABIERTA**
«Los grandes creadores de
la Literatura griega
clásica» (IV)
Francisco Rodríguez
Adrados: «Los Juegos y su

poeta: Píndaro»

24, VIERNES

- 11,30 **RECITALES PARA
JÓVENES**
Violín y piano, por Mariana
Todorova (violín) e Irini
Gaitani (piano)
Comentarios: Tomás Marco
(Programa y condiciones de
asistencia como el día 17)

25, SÁBADO

- 12,00 **CONCIERTOS DEL
SÁBADO**
**CICLO «TRÍOS
ESPAÑOLES» (y IV)**
Intérpretes: **Trío Mompou**
Programa: Tri-84 (1984),
de R. Miralles; Trío en si
bemo (1948), de J. Hidalgo;
y Trío en Mi (1927),
de J. Serra

27, LUNES

- 12,00 **CONCIERTOS DE
MEDIODÍA**
Canto y piano,
por Juan Luque Carmona
(tenor)
y Rafael Quero (piano)
Obras de Robert Schumann
y Joaquín Turina

28, MARTES

- 11,30 **RECITALES PARA
JÓVENES**
Piano, por Alfonso Peciña
Comentarios: Carlos Cruz
de Castro
(Programa y condiciones de
asistencia como el día 14)
- 19,30 **AULA ABIERTA**
«Los grandes creadores de
la Literatura griega
clásica» (V)
Francisco Rodríguez
Adrados: «Sócrates»

29, MIÉRCOLES

- 19,30 BIBLIOTECA DE MÚSICA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA AULA DE (RE)ESTRENOS (46)**
 Intérprete: **Ricardo Descalzo** (piano)
 Programa: 24 Interludios (estreno de la versión completa), de J. Rueda; Castilla II (estreno), de J. Zárate; Tres fragmentos imaginarios, de G. de Olavide; Cadenza, de M. Sotelo; y Preludio IV, de J. Torres
 (Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE).

30, JUEVES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**
 Violonchelo y piano, por

Rafael Ramos (violonchelo) y **Miguel Ángel Ortega Chavalas** (piano)
 Comentarios: **Jesús Rueda**
 (Programa y condiciones de asistencia como el día 16)

- 19,30 AULA ABIERTA**
 «Los grandes creadores de la Literatura griega clásica» (VI)
Francisco Rodríguez Adrados: «La tragedia: el *Agamenón* de Esquilo»

31, VIERNES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**
 Violín y piano, por **Mariana Todorova** (violín) e **Iriní Gaitani** (piano)
 Comentarios: **Tomás Marco**
 (Programa y condiciones de asistencia como el día 17)

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.

- **Exposición «Saura: Damas» (Obra sobre papel)**

En enero sigue abierta, en las salas para exposiciones temporales, «Saura. Damas» (Obra sobre papel), con una selección de 53 obras realizadas entre 1949 y 1997 por **Antonio Saura** (Huesca, 1930- Cuenca, 1997). Las obras proceden de la Sucesión Antonio Saura y de una colección particular. Hasta el 2 de febrero de 2003.

- **Colección permanente del Museo**

Pinturas y esculturas de autores españoles contemporáneos, pertenecientes a la colección de la Fundación Juan March, componen la exposición permanente que se ofrece en el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, de cuya gestión es responsable la citada Fundación Juan March.

Información: Fundación Juan March

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