148

Mayo 1985

Sumario

ENSAYO 3

La cultura en el Principado de Asturias, por Emilio Alarcos Llorach 3

NOTICIAS DE LA FUNDACION 15

Arte 15

La Exposición «Vanguardia Rusa (1910-1930)», abierta en la Fundación hasta el 20 de mayo 15
— La muestra se presenta en Barcelona el día 28 15
— Diccionario de los artistas 16
La Exposición de Zóbel, en Zaragoza 23
— El Ministro de Cultura asistió a la presentación de la muestra en Valencia 23

Música 24

Ciclo de Quintetos de Mozart 24
— Actuarán el Quinteto Español, el Cuarteto Hispánico Numen y los solistas Emilio Mateu, Patricio Díaz, Luis Morató y Máximo Muñoz 24
IV Tribuna de Jóvenes Compositores 25
— El 8 de mayo, el Grupo Koan estrena en la Fundación las cinco obras seleccionadas. 25
Ciclo «El Violoncello español en el siglo XX» 27
— José Luis Temes: «Es escaso el repertorio violoncellístico español» 27
«Conciertos de Mediodía» en mayo 29
— Música de cámara y piano 29

Cursos universitarios 30

Andrés Amorós: «Las búsquedas de Julio Cortázar» 30
Pedro Cerezo Galán: «La dialéctica de libertad y cultura» 35

Ciclo «DNA y expresión genética» 42
— Conferencias de los doctores Piet Borst y Yuri Ovchinnikov, el 6 y el 13 de mayo 42

Programa «Cultural Albacete»: Exposición de 50 grabados de Antoni Tàpies, en la Asunción. Ciclo de conciertos sobre Haendel, en el tercer centenario de su nacimiento. Luis Rosales intervino en el «Ciclo de Literatura Española Actual». Horacio Sáenz Guerrero habló sobre «La Prensa» en «El estado de la cuestión» 43
Teatro: «¡Sálvese quien pueda!», de Ray Cooney, por la Compañía de Pedro Osinaga 44

Calendario de actividades en mayo 45

LA CULTURA EN EL PRINCIPADO DE ASTURIAS

Por Emilio Alarcos Llorach

Catedrático de Gramática Histórica de la Lengua Española de la Universidad de Oviedo desde 1951. Académico de la Real Academia Española. Autor de numerosos trabajos y libros, entre ellos, Gramática estructural *y* El español, lengua milenaria. *Fue miembro de la Comisión Asesora de la Fundación Juan March en 1977-78.*

Trazar un esquema del panorama cultural en Asturias obliga previamente a delimitar lo que se entiende por cultura. Sin acometer análisis prolijos de la sustancia conceptual cobijada por ese término, nos contentaremos con llamar cultura a todo lo que el hombre ha añadido (o quitado) a la naturaleza, gracias, precisamente, a las posibilidades que, al nacer humano, ha recibido para actuar sobre ella.

El hombre es individuo particular, pero, a la vez, es un átomo íntimamente unido al tejido de una determinada sociedad. Lo que

---

* BAJO la rúbrica de «Ensayo», el Boletín Informativo de la Fundación Juan March publica cada mes la colaboración original y exclusiva de un especialista sobre un aspecto de un tema general. Anteriormente fueron objeto de estos ensayos temas relativos a la Ciencia, el Lenguaje, el Arte, la Historia, la Prensa, la Biología, la Psicología, la Energía, Europa y la Literatura. El tema desarrollado actualmente es «Cultura en las autonomías».

En números anteriores se han publicado *La cultura de Andalucía,* por Antonio Domínguez Ortiz, académico de la Historia y catedrático jubilado de instituto; *Panorama cultural de Castilla-La Mancha,* por Juan Bravo Castillo, profesor de Filología Inglesa en la Escuela Universitaria del Profesorado de E.G.B., de Albacete; *La cultura murciana en la España de las Autonomías,* por María Teresa Pérez Picazo, catedrática de Historia en Murcia; *La cultura riojana: pasado, presente y futuro,* por Manuel de las Rivas, profesor de Enseñanza Media y crítico literario; *La cultura en Aragón,* por José Carlos Mainer, catedrático de Literatura Española de la Universidad de Zaragoza; *Las Islas Canarias: una litigiosa identidad cultural,* por Domingo Pérez Minik, escritor y crítico literario; *Conflicto y actualidad de la cultura valenciana,* por Ricardo Bellveser, crítico literario; y *Panorámica de la cultura gallega,* por Domingo García-Sabell, Presidente de la Real Academia Gallega.

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

haga personalmente (consecuencia de las oscuras predisposiciones de sus genes), está por fuerza sometido a las tendencias vigentes en el medio social en que se mueve. Habría, por tanto, que determinar hasta qué punto la cultura desarrollada en el Principado de Asturias se singulariza respecto de la que caracteriza a áreas más amplias.

Hay también que precaverse contra la frecuente tentación de identificar la cultura, creada y manifestada por grupos más o menos densos de individuos relevantes, con el nivel cultural medio de los anónimos «muchos». Sobre éstos sigue pesando la cultura tradicional sedimentada desde el remoto y misterioso pasado (comportamientos, creencias y supersticiones; artefactos utilitarios o decorativos; canciones, consejas y acertijos, y, sobre todo, la lengua, vehículo y principio ordenador de todo lo demás). Hoy se mezclan con esa tradición —y conviene distinguirlos— los reflejos superficiales, más bien turbios e inconsistentes, con que la moda voluble, en cada momento, barniza culturalmente a las masas silenciosas y grises (aunque, a veces, alguien las «ilumine» y se pongan a gritar).

Por último, cabría preguntarse: ¿es cultura sólo la humanística, plasmada en las artes y en las letras, o también lo es la científica, que, desgajada de la otra, va prevaleciendo en los tiempos actuales? Si estimamos bien cultural todo lo inventado (es decir, encontrado) por el hombre, merced a su inteligencia y su tesón, no quedan de ningún modo excluidos los que ha descubierto la ciencia. Los saberes culturales, sean humanísticos o científicos, se difunden sólo cuando influyen en el desarrollo y el goce racional, estético y ético de los hombres. Pero la propagación y utilización de los productos científicos es una mera técnica que no afecta en absoluto al interior del hombre, y no debe confundirse con la cultura. Cuando usamos el teléfono, una cámara fotográfica, un ordenador o cualquier otro artilugio más «sofisticado», lo hacemos maquinalmente (esto es, como una máquina), ignorando sus fundamentos y sin plantearnos ni por asomo la maravilla de su existencia, y no por ello somos más cultos. En cambio, para adentrarse en la contemplación de una obra pictórica, en la lectura de una creación literaria o en la audición de una composición musical, es precisa una actividad consciente, que no conduce a resul-

tado práctico alguno y que pretende sólo la pura delectación y el enriquecimiento intelectual. No rechazamos la necesidad de aprender técnicas para mejorar nuestra vida en estos tiempos nuevos de la llamada «postmodernidad» (o, mejor, «prefuturidad»), en los cuales se relegan como cachivaches inútiles los saberes humanísticos; pero para el armónico desarrollo del hombre creemos imprescindibles las viejas disciplinas, si no queremos convertirnos en inconscientes y programados robots.

La situación presente en Asturias no permite hablar de una cultura asturiana que difiera de la que existe en otras áreas de España, ni tampoco de la que caracteriza al mundo occidental. En este aspecto, a lo sumo, se observarán variaciones cuantitativas respecto a la densidad o la difusión de la cultura. En unas zonas los cultos abundan más que en otras; pero los componentes culturales son en esencia los mismos. En Asturias, como en otras partes, sólo resultan divergentes hechos derivados de su tradición histórica (lengua, costumbres, creencias, etc.), los cuales, cada vez más, van diluyéndose bajo los aludes incontenibles y niveladores de los modos de vida universales.

CULTURA EN ASTURIAS

Por ello, hablamos de cultura en Asturias y no de cultura asturiana. El intento de elaborar artificialmente un constructo de rasgos culturales que hagan destacar distintivamente a una región (en nuestro caso, a Asturias) frente a las demás entidades humanas de la nación, a base de exacerbar, exagerar y distorsionar algunos particularismos y de amputar, ocultar o rechazar otros componentes que, vengan de donde sea, son aquí, desde hace siglos, tan espontáneos y naturales como en otras áreas del país, es pretensión vana de ilusos que sólo conduce al empobrecimiento aislacionista, a un voluntario ascetismo autárquico sin compensación de ninguna especie. Restaurar el hipotético pasado de una utópica edad dorada, eliminando lo que en el presente no concuerda con él (aunque, a la vez, empleando los medios que éste ofrece), es operación de dudosos resultados y no exenta de peligros. Si es loable el patriotismo espacial, el amor a la tierra en que se vive, hay también otro modo de patriotismo consistente en

aceptar el tiempo que nos ha tocado vivir, sin cerrarse, en nombre de la fidelidad al pasado, a las novedades culturales que van apareciendo.

El Principado de Asturias coincide con la provincia de Oviedo establecida en 1833. Su territorio, aunque unificado desde la Edad Media, nunca ha sido homogéneo, en virtud de su compleja orografía. Ya consta en los tiempos históricos más antiguos su diversidad humana, apreciable todavía en aspectos concretos como la lengua y las tradiciones populares. No obstante, sus moradores hacen gala de un cierto sentimiento diferencial de «asturianía» frente a sus vecinos: ni en el extremo occidental se quiere ser gallego (aunque ésta sea la lengua allí hablada), ni en el confín de levante se identifican con Cantabria (a pesar de sus íntimos contactos), ni nadie aceptará ser confundido con un leonés (sin perjuicio de las patentes similitudes con la otra vertiente de la cordillera). Esta «asturianía» se basa en emociones sociocéntricas tradicionales, que pueden resumirse en la presunción de creerse el cogollo y origen de la nación española y en la vanagloria de ciertas actitudes de «grandeza» que se cultivan, de algunas modalidades gastronómicas y de la virilidad y hondura del canto regional (aspectos todos que pueden declararse «folclóricos»). Pero la «asturianía», idea recibida con fe de carbonero en unos, es más bien en otros «pose» literaria, nada cerril y siempre abierta a todo lo exterior. Los asturianos preclaros, como se dijo de «Clarín», son «provincianos universales».

A la llegada de los romanos, Asturias se repartía (simplificando) entre tres etnias diferentes: los galaicos (que más acá del Eo penetraban hasta el Navia), los ástures (extendidos hasta el Sella) y los cántabros (que se desbordaban más allá del Deva). Tras la derrota de ástures y cántabros, la administración de Roma, respetuosa, en general, ante los particularismos, adscribió esas gentes a tres *conventus* jurídicos, llamados lucense, asturicense y cluniense por el nombre de sus respectivas capitales (Lucus, hoy Lugo; Asturica, hoy Astorga, y Clunia, hoy Coruña del Conde en Burgos). La situación geográfica de estas capitales ya muestra bien a las claras la marginalidad que seguirá afectando al territorio hoy asturiano. Esta remota distribución parece perdurar en los rasgos lingüísticos del romance autóctono: a la margen izquierda del

Navia se dice *terra* y *corpo*, mientras a su derecha aparecen ya *tierra* y *cuerpo;* al occidente del Sella existen *farina* y *felecho,* y a su oriente tenemos *harina* y *helecho,* distinciones que se prolongaban hacia el sur, en la provincia de León.

Incluida Asturias, como todo el noroeste peninsular, en la provincia romana de Gallaecia, formó parte del reino suevo hasta que el visigodo Leovigildo, en el año 585, lo absorbió. Pero la rápida irrupción de los musulmanes al principio del siglo VIII dejó casi aisladas las zonas norteñas, poco rentables para los nuevos invasores. Estos territorios, no muy intensamente romanizados y apenas cristianizados, se fueron organizando penosamente, gracias al reflujo de hispanogodos, en una pequeña entidad política. Defendida en parte por la pobreza en recursos naturales, y en parte por las dificultades de la orografía (y de ahí el escaso interés de los musulmanes en asentarse ni distraer efectivos en ella), Asturias se fue configurando como reino pretendidamente sucesor del poder visigodo, y aunando (hasta cierto punto bastante quebradizo), bajo una misma fe y unos mismos propósitos, a las poblaciones de la cornisa cantábrica. Las migraciones acaecidas (la mentada de hispanogodos y luego los aportes de gentes mozárabes y francas) no debieron de modificar sustancialmente la situación primitiva, sino más bien lograron consolidar la romanización y la cristianización.

AVATARES HISTORICOS

Pronto, los avatares históricos produjeron el aislamiento de Asturias, que aún hoy es región poco transitada de los demás españoles (está «en fin de trayecto»). La cordillera cantábrica, con sus obstáculos para la comunicación, ha contribuido poderosamente a la escisión de la antigua unidad romana, de modo que su porción norteña quedó desgajada de las tierras meseteñas. Un lento y continuo escape de población hacia las zonas centrales del país comenzó cuando los reyes asturianos (los hijos de Alfonso III), en 914, ascendieron a la meseta y asentaron su base de operaciones en León. A partir de entonces, Asturias se vio reducida a sus propios recursos y se convirtió en abigarrado mosaico de localismos, poco propicios al auge cultural, dominados por intereses

señoriales y eclesiásticos, en luchas intestinas o contra los representantes del lejano poder real. Los asturianos que, acuciados por apetencias materiales o espirituales más consistentes, pretendían huir del marasmo abúlico impuesto por las nieblas, las lluvias, la penuria y el arrinconamiento geográfico, imitaron el ejemplo de los reyes. La incipiente cultura impulsada por éstos y la Iglesia (casi siempre producto de gentes advenedizas) y que ha dejado muestras señeras (como los monumentos prerrománicos) no llegó a difundirse. Por ello, Asturias, durante siglos, antes de la Ilustración, parece un desierto cultural. Los asturianos relevantes o inquietos emigraban a las zonas activas del país. Aquí quedaban los más, bajo doble rutina: la de la vida rural de la subsistencia y la de la estática trascendencia eclesiástica. Cuanto se había hecho y se hacía (erudición mítico-histórica, arquitectura, artes plásticas, música) procedía de la Iglesia y en su mayor parte no era propiamente obra de asturianos. Ni siquiera figuras nacidas en Asturias, como el dramaturgo Bances Candamo o el pintor Carreño Miranda, reflejan en su labor nada que pueda considerarse propio de esta región. Hubo, sí, eruditos, como Tirso de Avilés o el Padre Carvallo, y clérigos ilustres; pero su influjo cultural fue escaso. Rasgo evidente de esa indigencia es el hecho de que no hubiera imprenta estable hasta tiempos muy tardíos y de que sus ediciones se redujesen a opúsculos religiosos y administrativos poco trascendentes. La misma Universidad de Oviedo, fundada por el inquieto y ambicioso inquisidor Valdés Salas, no comenzó sus actividades hasta 1608 y, por la limitación de sus intereses teológicos y jurídicos, no pudo convertirse en foco de irradiación cultural fuera de los medios eclesiásticos. Los clérigos y los juristas ya no tuvieron necesidad de desplazarse a Salamanca u otras universidades del reino; pero, satisfechos con la resignada admiración del ignorante entorno, no dejaron de ser muy limitados cotos cerrados.

Cuando, en el siglo XVIII, se instaura en España, tras cruda guerra, la dinastía de los Borbones, parece que renovadores aires europeos empiezan a orear el empantanado y fétido ambiente de los últimos Austrias. Aunque persisten el intocable influjo de la Iglesia y el freno retrógrado y temible de la Inquisición, el cultivo del espíritu comienza en parte a secularizarse, nuevos intereses se

despiertan en la sociedad, los cultos propugnan la conveniencia de extender a más gentes los bienes de la cultura, hasta entonces patrimonio de muy pocos. Los ilustrados y las Sociedades Económicas de Amigos del País tratan de desarrollar la industria, la agricultura, el comercio, y de desterrar supersticiones y rutinas. Sin embargo, tan plausibles propósitos no llegaron a realizarse totalmente, en parte porque aquellos hombres beneméritos (pero más bien conservadores y pusilánimes) se arredraron ante las violencias de la Revolución francesa y, atemorizados, fueron incapaces de sacudirse de encima el peso inexorable de una tradición y unos comportamientos vitales que en el fondo seguían acatando reverencialmente. No han de engañarnos la brillantez y la valía de una pléyade de hombres preclaros. La masa amorfa y pasiva del pueblo continuó empecinada en creencias más o menos inútiles, ciega a la razón práctica y dispuesta como siempre a aceptar y obedecer las voces de cualquier iluminado charlatán (que nunca ha faltado).

Con la Ilustración florecen en Asturias dos grandes personalidades: Feijóo y Jovellanos. Gracias a su encarnizada e infatigable labor, el mortecino rescoldo cultural de la región se aviva poco a poco y los asturianos comienzan a teñir con sus tonos propios la corriente general de la cultura española. En la escena nacional, descuellan importantes figuras: Campomanes, Campillo, Toreno, Argüelles, Martínez Marina, Canga Argüelles, Flórez Estrada, Riego, etc. Los propósitos del Real Instituto Asturiano, fundado en Gijón por Jovellanos en 1794, eran teóricamente extraordinarios y válidos para el futuro. Con objeto de adiestrar técnicos competentes para la minería y pilotos hábiles para la náutica, Jovellanos establece un plan de estudios equilibrado y preciso, en el cual a las disciplinas científicas (Ciencias Naturales y Exactas) se agregaban otras humanísticas y prácticas (Dibujo, Lengua francesa e inglesa, y Gramática y Literatura españolas). Pero las intenciones iniciales del Instituto no se mantuvieron mucho tiempo después de la muerte de su creador. Tras varias transformaciones y eclipses, a fines del siglo XIX, quedó convertido en instituto de segunda enseñanza, que del espíritu fundacional sólo conserva el apellido.

ESPLENDOR UNIVERSITARIO

La Universidad, a pesar de los esfuerzos enciclopédicos del padre Feijóo, tampoco consiguió salir de la estricta rodera de lo teológico y lo jurídico. Tuvieron que pasar muchos años para que, replegada la teología al Seminario diocesano, se fuesen desarrollando, junto a las leyes y la filosofía, los saberes de las ciencias experimentales —en contra muchas veces de los poderes públicos—. Sólo en el último tercio del siglo XIX, una de esas concurrencias fortuitas de factores propicios, que se dan en raras ocasiones, colocó a la Universidad ovetense en el primer rango nacional. A ello contribuyó no sólo la presencia de Leopoldo Alas, arraigado en la ciudad desde 1883 hasta su muerte, con la resonancia evidente de su magisterio crítico sobre toda la intelectualidad española, sino también la reunión en el claustro de Oviedo de un grupo de catedráticos competentes y entusiastas, casi todos asturianos y muchos educados en las ideas regeneracionistas y morales de la Institución Libre de Enseñanza: Buylla, Sela, Posada, Altamira, Canella, Aramburu, Estrada, Díaz Ordóñez, Vallina, Rioja, Urios... Este grupo, que Joaquín Costa designó como «movimiento de Oviedo», no satisfecho con la simple y forzosamente minoritaria actividad pedagógica en las aulas, hizo posible, siguiendo ejemplos ingleses y franceses, el establecimiento de la «Extensión Universitaria», que desde 1898 quiso acercar la Universidad al pueblo para difundir, entre menestrales y obreros, conocimientos e ideas que completasen la incipiente formación intelectual en que quedaban estancados al terminar la primera enseñanza.

Simultáneamente, en la segunda mitad del siglo XIX, la explotación de las minas, la siderurgia y la industrialización habían producido una profunda revulsión en el rutinario vegetar de campesinos y artesanos. Con las técnicas y los capitales extranjeros llegan brisas modernas. Las masas populares comienzan a agitarse. Las nuevas doctrinas sociales se propagan. Periódicos y revistas —a menudo efímeros— contribuyen a despertar el interés del pueblo hacia otros bienes que los puramente materiales. Recordemos la labor cultural de muchas sociedades, como la del Ateneo Casino Obrero de Gijón, que promueve conferencias de

divulgación, manifestaciones musicales y artísticas, y que establece una biblioteca bien surtida, con su sección circulante, asiduamente utilizada. No olvidemos tampoco a los indianos enriquecidos: de vuelta a sus lugares de nacimiento, se costean sólidas mansiones y lujuriantes mausoleos (émulos recientes de Fernando de Valdés Salas); pero, añorantes de una cultura que no habían podido recibir cuando tuvieron que emigrar por ser excedentes de mano de obra, no descuidan su apoyo al bienestar del pueblo, financiando escuelas y otras instituciones. En esos años finiseculares y anteriores a la guerra europea, los modos de vida se modernizan con ritmo e intensidad superiores a los de otras regiones españolas, y se van desterrando muchas viejas tradiciones. Asturias es una de las provincias con menor analfabetismo de España. Escritores, pintores, políticos, científicos asturianos descuellan en la vida del país. Y así llegamos —a través de los bandazos sangrientos de todos conocidos— a la actualidad.

El patrimonio cultural depositado por los siglos en Asturias es rico y vario, a pesar de los destrozos de la incuria, de la violencia o de la rapiña. Cuevas y abrigos, testimonio de la prehistoria; yacimientos de etnias que por primera vez europeizaron la región, como los castros; restos de la romanización, en termas, mosaicos, lápidas; templos y construcciones del reino asturiano; monasterios e iglesias del románico y del gótico, alhajados con valiosas muestras de orfebrería, de escultura, de pintura; edificios de un renacentismo pronto barroquizado, y hasta ejemplos notables del modernismo se ofrecen hasta hoy a la curiosidad o al estudio. Más objetos artísticos y arqueológicos o de la cultura popular se conservan en Museos como el Arqueológico y el de Bellas Artes de Oviedo, la Casa Museo Jovellanos de Gijón, y en colecciones particulares, como las del Tabularium Artis Asturiensis, la Fundación Selgas, el Museo Evaristo Valle, etc. Los archivos de la Catedral, del monasterio de San Pelayo y otros custodian abundantes documentos históricos de varia especie. Bibliotecas públicas, como la Universitaria (y sus ramificaciones) y el Centro Coordinador, y otras privadas atesoran la riqueza bibliográfica. Sociedades filarmónicas, la Orquesta Sinfónica, agrupaciones corales difunden la música de todas las épocas y, gracias a la labor de musicólogos y compositores ilustres, mantienen el cancionero

popular tradicional. Proliferan también los conjuntos que propagan las últimas modas del canto. Acaso es este aspecto musical lo que florece con mayor vigor y arraigo, puesto que incluso es Oviedo una de las pocas ciudades del país que sostiene una temporada de ópera, que, si bien es a veces objeto de crítica por su pretendido carácter «elitista», goza de una firme y fiel tradición de aficionados. La actividad escénica ofrece agrupaciones teatrales de gran interés y el público sigue con adhesión las representaciones de compañías madrileñas que no son tan frecuentes como se desearía. Existen en diferentes poblaciones Ateneos, Casas de Cultura (como la de Avilés), Cine-clubs y otras sociedades, como «Tribuna Ciudadana», que organizan conferencias, debates, exposiciones y otros actos. Se convocan premios literarios de importancia, como el de Cuentos de la Sociedad de Festejos de San Pedro de La Felguera, o el «Tigre Juan» para novela corta de la citada «Tribuna Ciudadana». Numerosas salas de exposiciones secundan la labor de los museos y de instituciones como la Caja de Ahorros de Asturias para dar a conocer la obra de artistas asturianos y foráneos.

Varias editoriales (Ayalga, Cañada, Mases, etc.), son testimonio de la importancia del libro asturiano: la *Gran Enciclopedia Asturiana,* la *Historia de Asturias,,* la *Colección popular asturiana,* etcétera. También editan libros de varias materias algunas instituciones: la Consejería de Cultura del Principado, el Instituto B. de Quirós de Mieres, la Sociedad de Bibliófilos Asturianos, la Cámara de Comercio de Gijón, la Caja de Ahorros. En este dominio destacan el Instituto de Estudios Asturianos, fundado en 1946, y, como es lógico, la Universidad. Esta, que, tras el colapso de la revolución de 1934 y la guerra civil, estuvo a punto de desaparecer, fue paulatinamente saliendo de su marasmo. Se han desarrollado sus enseñanzas. Las tres reducidas y amortiguadas Facultades de los años cuarenta (Derecho, Ciencias Químicas y Filosofía y Letras), con parvo alumnado y escasos medios de trabajo, se han desarrollado hoy en un complejo de centros docentes y de investigación, con casi excesivos estudiantes. Se han creado nuevas Facultades y se han escindido otras: junto a Derecho nace la de Ciencias Económicas y Empresariales; son tres las Facultades científicas: Química, Biológicas y Geológicas; funcionan dos

Escuelas superiores de Ingenieros y la Facultad de Medicina; se han separado las Facultades de Filología, de Filosofía y Ciencias de la Educación, y de Geografía e Historia (con secciones aparte de Arte y de Musicología). Su labor se plasma en diferentes revistas y publicaciones, entre ellas, *Asturiensia Medievalia*, *Speleon*, *Breviora Geologica*, y, especialmente, *Archivum*, iniciada en 1951 y que, de ser boletín común a todas las disciplinas de letras, se ha concentrado en los trabajos propios de la Filología. También el Instituto de Estudios Asturianos publica un *Boletín*, consagrado a temas asturianos, y numerosos volúmenes monográficos. Hay otras revistas culturales, como *El basilisco*, y, sobre todo, la que patrocina la Caja de Ahorros de Asturias, *Los Cuadernos del Norte*, revista abierta a todos los vientos de la cultura, pensamiento, arte, literatura, cine, ciencia, etc., y que es, sin duda, en contenido y en presentación, una de las mejores revistas actuales del país.

EL «BABLE»

Hay, finalmente, un aspecto de la cultura asturiana que ha sido protagonista de polémicas más o menos enconadas: el particular idioma autóctono de la región, el dialecto latino que en ella nació, el llamado «bable». Cultivado hace tiempo por autores en general de intención festiva, y estudiado por lingüistas desde hace un siglo (sin contar los beneméritos proyectos de Jovellanos), es hoy objeto de la atención «recuperadora» de quienes pretenden elevarlo de su tradicional rusticidad a la categoría de lengua escrita de cultura, movidos sentimentalmente por la creencia de ver en él el símbolo inequívoco de la identidad autónoma de la región. En este esfuerzo ilusionado destaca la labor de la Academia de la Llingua asturiana, que publica un interesante boletín, mixto de investigación, erudición y creación, titulado *Lletres asturianes*, y una serie de libros poéticos, narrativos, etc.

Esta farragosa, aunque incompleta, nómina de hechos culturales del Principado puede producir la impresión de que el nivel cultural es muy alto. Pero (volviendo a lo dicho al principio), ¿hasta qué punto tal floración espesa y brillante impregna, desde el exiguo estrato de las minorías cultivadas, al pueblo llano, a la «inmensa mayoría»? No hemos de engañarnos. El ocio cultivado

no se extiende como mancha de aceite. El asturiano medio —como el ciudadano medio de otras áreas— no pasa, en general, de lucir una delgada laca superficial proveniente de los dispersos brochazos culturales que se imponen desordenadamente desde la propaganda de los medios de comunicación. Se leen bastantes periódicos, aunque las tiradas sean cortas: los diarios, en el mejor de los casos, no superan los cincuenta mil ejemplares, cifra escasa para una población de más del millón de habitantes. Pero esos datos encubren la realidad de que, con frecuencia, un solo ejemplar es leído por decenas de lectores: ¿cuántos manosean el diario que por lo común está a disposición de los clientes en bares, chigres y similares? Es cierto igualmente —y tampoco peculiar de Asturias— que las secciones preferidas de la mayoría son las deportivas y, en especial, las dedicadas al fútbol. Y nos preguntamos: ¿es cultura también el deporte, el espectáculo deportivo? Habrá que afirmarlo, cuando de los helénicos juegos olímpicos nacieron las odas de Píndaro, y cuando, tanto a escala nacional como autonómica, la administración engloba cultura y deporte en un mismo departamento.

Y para concluir, como muestra de que la cultura no ha llegado todavía a penetrar profundamente en la masa general, nos referiremos a los datos de una reciente estadística, establecida sobre una encuesta regional promovida por la Consejería de la Presidencia del Principado y realizada por la «Sociedad Asturiana de Estudios Económicos e Industriales» (SADEI). Inducidos los encuestados a que citasen nombres de escritores, artistas y monumentos asturianos, las cifras obtenidas son penosas: no conoce ningún monumento el 26,5 por 100, no puede señalar un solo artista el 47,5 por 100 y son incapaces de mencionar un solo escritor los componentes del 56,9 por 100. Muy otro resultado ofrecería la encuesta si en lugar de preguntar por artistas y escritores, se hubiesen inquirido nombres de cantantes, grupos musicales, futbolistas o deportistas en general. Claro es que esta estadística no diferiría mucho (y acaso sería menos brillante) si se hubiese aplicado la encuesta a otras autonomías del país (e incluso en otros «grandes» países: recuerdo que un estudiante de Texas, en 1961, me preguntaba que hacia qué parte de España caía Macedonia).

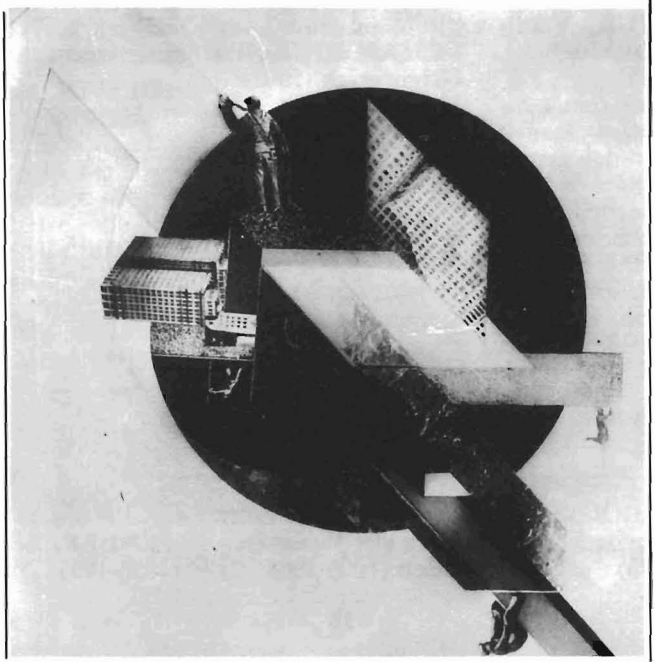
178 obras de 45 artistas

«VANGUARDIA RUSA (1910-1930) MUSEO Y COLECCION LUDWIG»

«Pro Eto», 1923, de Alexander Rodchenko.

■ La exposición se clausurará el día 20, en Madrid

Hasta el 20 de este mes podrá visitarse, en la Fundación Juan March, la exposición «Vanguardia Rusa (1910-1930). Museo y Colección Ludwig», que desde el pasado 10 de abril exhibe 178 obras pertenecientes a 45 artistas de la vanguardia rusa. A partir del 28 de mayo y hasta el 7 de julio estará abierta esta exposición en la Fundación Joan Miró, de Barcelona.
Esta muestra de arte ruso de vanguardia proviene de los fondos del Museo y Colección Ludwig, de la ciudad alemana de Colonia. Según el director del museo, Siegfried Gohr, no se había presentado hasta ahora, ni en el mismo Museo Ludwig, «una visión de conjunto tan completa y enriquecida con trabajos nuevos y de suma importancia».
Se incluye, a continuación, una brevísima nota biográfica de los 45 artistas rusos que exponen en esta muestra.



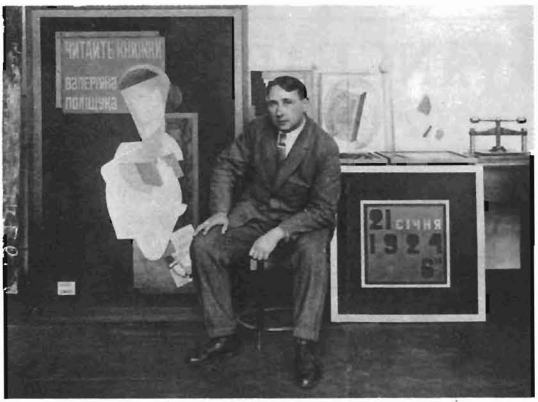
«Ciudad dinámica», 1919, de Gustav Klucis.

DICCIONARIO DE ARTISTAS DE LA VANGUARDIA RUSA

A

+ALTMAN, Natan Isaevitsch (1889-1970)

El cubismo, que conoció en su época de estudios en París (1910-1912), y el futurismo marcaron de forma decisiva su obra. Para Altman el lenguaje del arte fue el lenguaje de la Revolución.



Vassily Ermilov.

B

+BOGOMAZOV, Alexander (1880-1930)

Apenas es conocido fuera de Ucrania este artista que, a partir de la Revolución de octubre de 1917, participó activamente decorando plazas y realizando acciones de propaganda.

+BURLIUK, Vladimir Davidovitsch (1886-1917)

Miembro, como tantos otros vanguardistas rusos, del grupo «Karo-Bube», a Burliuk se le deben las estrechas relaciones pictóricas entre Munich y Moscú, en donde expusieron en 1912 un grupo de artistas alemanes.

CH

+CHARCHOUNE, Sergei Ivanovitsch (1888-1975)

Es el tipo clásico de artista ruso en el exilio. Pese a las muchas influencias recibidas no se acabó por identificar con ninguna tendencia en especial. En 1917 no se le permitió regresar a Rusia, estableciéndose definitivamente en París, en donde entró en contacto con los dadaístas y Picabia.

+CHASCHNIK, Ilia Grigorevich (1902-1929)

Uno de los más entusiastas partidarios del suprematismo. Para él, el suprematismo era la expresión nueva de una sociedad nueva, un lenguaje de alcance universal, que se articulaba desde la suma abstracción hasta los objetos del uso diario.

+CHVOSTOV-CHVOSTENKO, Alexander Veniaminovitsch (1895-1968)

A partir de la Revolución colaboró en muestras artísticas con fines de propaganda. A lo largo de la década de los veinte, desarrolló una intensa actividad como escenógrafo, trabajando, entre otras obras, en el «Misterio Bufo», de Maiakowski.

D

+DREVIN, Alexander (1889-1938)

Fuera del ámbito cultural soviético, Drevin apenas es conocido. Artista casi inclasificable, el destino de Drevin, como escribió un crítico, fue el de un artista que se anticipó a su época.

E

+ENDER, Xenia (1895-1955)

Vera Ermolaeva.

Más alejado del suprematismo que otros coetáneos suyos, Ender se centra, como creador, en las fuerzas elementales de la naturaleza, en las energías en ella latentes, en los colores y en las estructuras moleculares.

+ERMILOV, Vassily (1894-1968)

Dentro del arte ucraniano, especialmente importante a finales de los años veinte, destaca Ermilov como uno de los principales protagonistas del movimiento de vanguardia. Ilustrador y diseñador, crea, en el marco del constructivismo, un lenguaje estético de gran originalidad.

+ERMOLAEVA, Vera (1893-1938)

Ha tardado en ser reconocido el decisivo papel desempeñado por Ermolaeva en el arte ruso de vanguardia. Caída en desgracia al final de su vida, Ermolaeva destacó tanto en la pintura como en la ilustración de libros, así como en el diseño y la escenografía.

+EXTER, Alexandra (1882-1949)

Está considerada como uno de los máximos talentos de la vanguardia rusa. Relacionada con Picasso, Braque y los futuristas italianos, el de Exter es un estilo voluntarioso, difícil de clasificar y de identificar con ninguna teoría. La crítica pronto resaltó su amoroso, refinado y poético tratamiento del color.

Alexandra Exter.

F

+FILONOV, Pavel N. (1883-1941)

Tuvo la habilidad de crear un estilo propio, muy identificable: sus cuadros son laberintos fantasmagóricos, apareciendo en ellos figuras, rostros, flores, árboles, ciudades, amalgamándose todo ello con formas abstractas. En los años treinta se negó a aceptar el realismo socialista.

G

+GONTSCHAROVA, Natalia S. (1891-1962)

Compañera del también vanguardista ruso Larionov, Gontscharova impulsó acciones y creó obras que pueden considerarse como jalones importantes en aquella evolución artística. Se mostró siempre partidaria de un arte popular renova-

dor, no sólo en pintura, sino también en literatura y música.

+GURO, Elena (1877-1913)

Su nombre real era el de Eleonora Notenberg. Ilustradora, poeta, prosista, compositora, su temprana desaparición no le impidió dejar un buen número de proyectos e ideas artísticas, que su marido Matiuschin desarrolló. Sus ideas estéticas fueron consideradas el comienzo de un nuevo movimiento pictórico ruso.

J

+JUREVA, Natalia (¿...-...?)

No se sabe prácticamente nada de su biografía, salvo que participó en varias exposiciones colectivas.

K

+KAKABADZE, David (1889-1952)

En su etapa parisiense (1919-1927) se dejó influir por Picasso y Braque. Trabajó como escenógrafo y se interesó por el cine, buscando sus posibilidades expresivas.

+KANDINSKY, Vassily (1866-1944)

Uno de los grandes artistas de este siglo. Regresó a Rusia antes de la Revolución y durante seis años contribuyó de forma decisiva al desarrollo del arte soviético. Luego se nacionalizaría alemán y francés.

+KLIUN, Ivan V. (1870-1942)

Fue uno de los artistas de más edad de entre los de la vanguardia rusa. Comenzó con cuadros decorativos, en los que se advertía la huella del simbolismo, para pasar a un estilo cubo-futurista, mostrándose incondicional del suprematismo.

+KLUCIS, Gustav (1895-1944)

Como combatiente y como artista, fue entusiasta partidario de la Revolución. Para él, una sociedad nueva exigía de los artistas nuevas misiones. En 1937, viajó a París para colaborar en la instalación del Pabellón soviético de la Exposición Mundial. En 1938 fue detenido y murió en un campo de trabajo.

+KOGAN, Nina Ossipovna (1887-1942)

Tampoco se sabe demasiado sobre Kogan. Fue, de todos modos, una artista importante entre los de la época posterior a la Revolución, que consumó la transformación del suprematismo en el mundo ideal del constructivismo.

+KUDRIASCHEV, Ivan (1896-1972)

En su opinión, el arte debía reflejar los avances tecnológicos no sólo en forma de determinadas construcciones mecánicas, sino también como categoría abstracta científica.

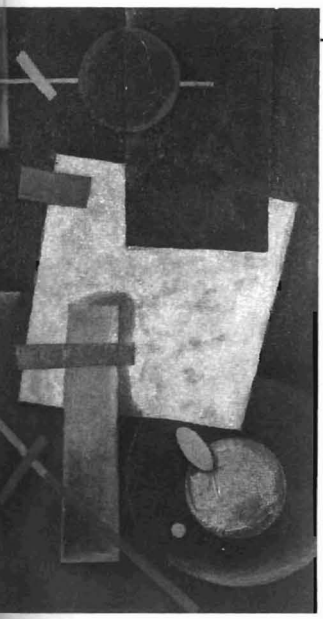
+KULAGINA, Valentina Nikiforovna (1902-....?)

Salvo que fue la mujer de Gustav Klucis y que participó con él en exposiciones de carteles y fotomontajes, se ignora lo fundamental sobre ella.

+KULBIN, Nikolai Ivanovitsch (1868-1917)

Como teórico y promotor, desempeñó un importante papel en la evolución del arte ruso pre-revolucionario. Médico y autodidacta, se preocupó también por la músi-

Natalia Gontscharova.



«Composición suprematista», 1916, de I. Kliun.

ca. Fue el introductor de Marinetti en Rusia.

L

+LAPSCHIN, Nikolai Fedorovitsch
(1883-1942)

Pintor de naturalezas muertas cubistas y retratos del mismo estilo, cultivador del abstracto en ocasiones, Lapschin proyectó, como otros artistas de la época, objetos de uso cotidiano. Trabajó para la Manufactura de Porcelanas de San Petersburgo.

+LARIONOV, Michail F.
(1881-1964)

Promotor y organizador de las más importantes exposiciones de la vanguardia rusa, estrechamente ligado al neo-primitivismo y al rayonismo (una síntesis del cubismo, futurismo y orfismo), la obra de Larionov es especialmente conocida en Occidente.

+LEBEDEV-SCHUISKII, Anatolii Adrianovitsch
(1896-....?)

A pesar de la escasez de datos —se ignora la fecha de su muerte, pero se sabe que hasta bien entrados los años sesenta siguió participando en exposiciones—, de Lebedev se recuerda su «cubismo lírico» y su relación con Robert Falk, deudor, a su vez, de Cézanne.

+LENTULOV, Aristarch Vassiljevitsch
(1882-1943)

Es uno de los principales protagonistas del grupo conocido como «Karo-Bube», de gran influencia en la vanguardia rusa. Presente en muchas actividades artísticas de los primeros años de la Revolución, fue un artista que arriesgó poco en los terrenos políticos e ideológico.

+LISSITZKY, El (Lazar M.)
(1890-1941)

Uno de los más notables vanguardistas rusos. Desde el punto de vista teórico y práctico, contribuyó decisivamente a la realización y difusión de las ideas

Ivan Kudriaschev.

Ivan Kliun.

Gustav Klucis.

constructivistas, gracias a la variedad de sus actividades en el campo de la pintura, arquitectura, tipografía y fotografía.

+LUTSCHISCHKIN, Sergei Alexejevitsch (1902-....?)

Pintor abstracto y «analítico», su obra es de carácter subjetivo-imaginativo, con elaboración de las tendencias surrealistas.

M

+MALEVICH, Kasimir (1878-1935)

En los años anteriores a la Revolución, se mantuvo cerca del futurismo —conoció a Marinetti en 1914, en el viaje que éste hizo a Rusia— y del suprematismo. Es autor de un importante escrito teórico: «Del cubismo y el futurismo al suprematismo, al nuevo realismo pictórico». En los últimos años de su vida, derivó hacia temas figurativos; retratos, dibujos, paisajes.

+MANSOUROV, Paul (1896-....)

Interviene en varias actividades artísticas en los primeros años de la Revolución. Obras suyas se muestran en las Exposiciones conmemorativas del primero y décimo aniversario de la Revolución. En 1928 se va de la Unión Soviética, estableciéndose definitivamente en Francia.

+MATIUSCHIN, Mikhail Vasilevitsch (1861-1934)

Músico, pintor, escritor, publicista, editor y maestro, en cada uno de estos campos destacó por su profesionalidad y especialización. Lo más importante, para él, era la Naturaleza, el desarrollo de sus formas y colores, las leyes de su crecimiento; captar y comprender la esencia del mundo orgánico.

P

+POPOVA, Liubov (1889-1924)

La obra de esta artista se ha «descubierto» en los últimos veinte años. Hoy se la considera un punto de culminación de la vanguardia hasta mediada la década de los veinte. Fue muy influida por el futurismo italiano.

+PRUSAKOV, Nikolai Petrovitsch (1900-1952)

Se le conoce, sobre todo, por el diseño de carteles y bocetos teatrales. Permaneció fiel a la causa del programa cultural postrevolucionario. Aspiraba a hacer del artista un elemento socialmente necesario de la vida moderna.

+PUNI, Ivan Albertovitsch (1894-1956)

Pertenece al grupo de vanguardistas que se exilió pronto. En 1920 se va a Berlín, tres años después se traslada a París, adoptando el nombre de Jean Pougny. En la capital francesa morirá. Trabaja con re-

Pavel Filonov, Mikhail Matiuschin, Kroutschenyk y Kasimir Malevich.

«Servicio de porcelana, 8 piezas», 1920-23, de Nikolai Lapschin.

El Lissitzky.

do elementos sencillos y objetos de fácil y casual localización.

R

+REDKO, Climent Nikolaievitsch
(1897-1956)

Influido, en los años veinte, por el suprematismo y por el proyeccionismo, se muestra partidario de un arte experimental al servicio de la técnica, de la producción y del pueblo. Tras unos años en París, regresa, a mediados de los años treinta, a Moscú, en donde, y a partir de entonces, se dedica a la pintura de paisaje.

+RODCHENKO, Alexander M.
(1891-1956)

Anunciador del final de la pintura de caballete, Rodchenko es una de las figuras capitales de la llamada «segunda fase» de la evolución de la vanguardia rusa, lo que se conoce como el constructivismo.

+ROZANOVA, Olga Vladimirova
(1886-1918)

Nombre importante de la nueva tipografía, que se desarrolló y progresó en Rusia, prescindiendo del libro de lujo e improvisando libros hechos de papeles pintados o de periódicos.

S

+SIENKIN, Sergei Javkovlevitsch
(1894-1963)

Diseñador de libros, cartelista, Sienkin destacó por sus proyectos de decorados y ornamentaciones para festejos revolucionarios de masas y desfiles y paradas de deportistas.

+STEPANOVA, Varvara F.
(1894-1958)

Trabajó en cola-

lieves, que colorea, en una especie de «collage», utilizan-

«Naturaleza muerta con bogavante», 1907, de Michail Larionov.

boración con su marido, A. Rodchenko, destacando ella en el campo de la pintura no figurativa. Se adhirió a las nuevas tendencias constructivistas, diseñando bocetos teatrales.

+SUETIN, Nikolai M. (1897-1954)

Estrecho colaborador de Malevich, Suetin se empeñó más que nadie en poner en práctica los principios del suprematismo. Autor de numerosos proyectos para los más diversos objetos de uso cotidiano, sobre todo piezas de porcelana.

«Paisaje con casa», 1912, de Iván Puni.

U

+UDALZOVA, Nadeshda Andreevna (1886-1961)

Compañera de Alexander Drevin, éste influyó para que derivara hacia una pintura de carácter naturalista. Con todo, la obra más importante de Udalzova es la primera, la de su período cubista. Polemista y publicista comprometida con sus actitudes, se conservan de esa época varios textos suyos en los que defiende con pasión el arte de vanguardia.

V

+VESNIN, Alexander Alexandrovitsch (1883-1959)

Muy próximo al círculo de Rodchenko, Exter, Stepanova y Popova, participó activamente en las polémicas y en la formulación del nuevo arte constructivista.

+VIALOV, Konstantin A. (1900-1976)

Alumno de Kandinsky, que le influyó en un primer momento, este miembro de la segunda generación de la vanguardia rusa, fue derivando del arte abstracto a una pintura figurativa más en la línea del realismo socialista.

+VOLKOV, Alexander Nikolaievitsch (1886-1957)

En una primera etapa, en los años iniciales de la Revolución, Volkov une la tradición de la pintura de iconos y del arte oriental con elementos del cubismo-suprematismo. ■

Alexander Vesnin.

Alexander Rodchenko.

Hasta el 18 de mayo

LA EXPOSICION ZOBEL, EN ZARAGOZA

■ El Ministro de Cultura asistió a su presentación en Valencia

Hasta el 18 de mayo la Exposición de 45 óleos del pintor español Fernando Zóbel permanecerá abierta en Zaragoza, en el Centro de Exposiciones y Congresos de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, donde se viene exhibiendo desde el pasado 16 de abril. Organizada con la colaboración de esta entidad, la muestra fue inaugurada con una conferencia del poeta y crítico de arte **José Hierro.**

Antes de mostrarse en Zaragoza, la exposición de Zóbel se exhibió en Valencia, en la sala de exposiciones del Ayuntamiento, desde el 1 de marzo hasta el 8 de abril. Al acto inaugural asistió el Ministro de Cultura, **Javier Solana**, el director gerente de la Fundación Juan March, **José Luis Yuste**, el alcalde de la ciudad, **Ricardo Pérez Casado,** y otras personalidades.

Desde su presentación en Madrid, en la sede de la Fundación Juan March, en septiembre del pasado año, la Exposición homenaje a Fernando Zóbel, formada por esta institución con fondos de la colección del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y de diversos coleccionistas particulares, ha sido mostrada, además de en Valencia, en Barcelona y en Albacete. En esta última capital se inscribía dentro de las actividades culturales del Programa «Cultural Albacete» y fue presentada con una intervención del vicepresidente del gobierno, **Alfonso Guerra.**

En la exposición, se incluyen óleos realizados por Zóbel desde 1951 hasta 1984, año de su muerte. Entre las obras figuran *Ornitóptero* (1962), diversos cuadros pertenecientes a la denominada época «culturalista» del pintor, como *Conversación con Saenredam, Diálogo con Degas,* así como *La Vista XXVI,* cuadro final de los estudios dedicados al tema que da título a esta serie, y que marca el inicio de la nueva etapa de la Serie Blanca. Esta última está representada con varias obras sobre el tema de las flautas y otros instrumentos musicales. Asimismo, figuran en la muestra seis obras realizadas por Zóbel durante el pasado año.

Desde el 22 de mayo, en la Fundación

CICLO DE QUINTETOS DE MOZART

Los Quintetos de cuerda de Mozart serán objeto de un ciclo de cuatro conciertos que se celebrarán en la Fundación Juan March del 22 de mayo al 12 de junio próximos, en sucesivos miércoles. Con este ciclo, que será ofrecido por el Quinteto Español y el Cuarteto Hispánico Numen, con Emilio Mateu y Patricio Díaz (violas), Luis Morató (trompa) y Máximo Muñoz (clarinete) como solistas, finalizarán los conciertos monográficos de la Fundación en el presente curso.

Los seis quintetos para cuarteto de cuerda y una segunda viola forman un pequeño corpus de singular significación en el arte de Mozart, sobre todo si se completan con los dos quintetos que suman al cuarteto de cuerda la trompa y el clarinete. Además, los quintetos permiten seguir paso a paso los últimos años de la actividad del músico austríaco (uno de ellos fue completado, poco antes de su muerte), con el punto de referencia de sus años en Salzburgo o sus primeros años vieneses.

Con este ciclo la Fundación Juan March prosigue el repaso sistemático, que inició hace algún tiempo, de la obra de cámara de Mozart; y, en concreto, es continuación del ciclo de Sonatas para piano-forte y del de las Sonatas para violín y piano celebrados en 1982 y 1984, respectivamente.

PROGRAMA*

Miércoles 22 de mayo

Quinteto Español y **Emilio Mateu** (viola).
Quinteto en Si bemol Mayor, K.174.
Quinteto en Sol Menor, K.516.

Miércoles 29 de mayo

Cuarteto Hispánico Numen y **Patricio Díaz** (viola).
Quinteto en Do Menor, K.406.
Quinteto en Mi bemol Mayor, K.614.

Miércoles 5 de junio

Quinteto Español, Emilio Mateu (viola) y **Luis Morató** (trompa).
Quinteto para trompa y cuerdas en Mi bemol Mayor, K.407.
Quinteto en Re Mayor, K.593.

Miércoles 12 de junio

Cuarteto Hispánico Numen.
Máximo Muñoz (clarinete).
Patricio Díaz (viola).
Quinteto para clarinete y cuerdas en La Mayor, K.581.
Quinteto en Do Mayor, K.515

* Todos los conciertos comienzan a las 19,30 horas. La entrada es libre, con asientos limitados.

IV TRIBUNA DE JOVENES COMPOSITORES

El 8 de mayo, concierto del Grupo Koan

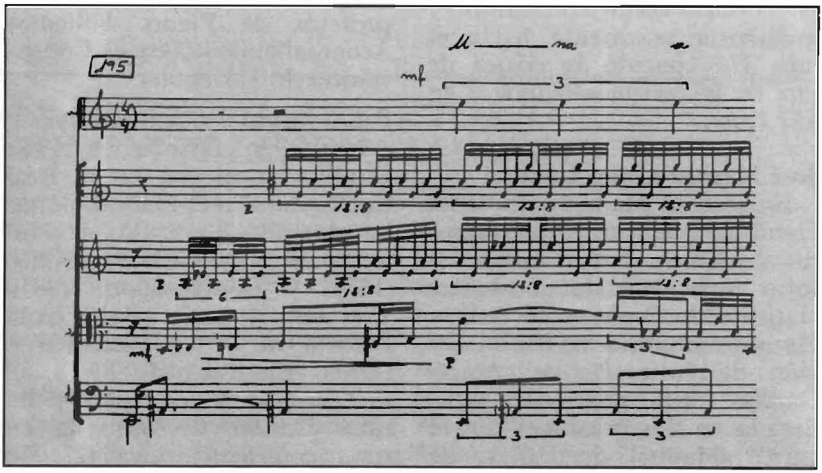
El 8 de mayo se estrenarán en la sede de la Fundación Juan March las cinco obras seleccionadas en la IV Tribuna de Jóvenes Compositores. Las obras y los autores escogidos han sido los siguientes: «Grito del silencio, Op. 16», de **Carlos Pablo Galán Bueno;** «Quinteto para una espera imposible», de **Francisco Javier López de Guereña García;** «Septeto», de **José Manuel López López;** «Impressions per a veu i quartet de cordes», de **Albert Llanas Rich;** y «Ashur», de **Pablo Miyar.**

El concierto lo realizará el **Grupo Koan**, que dirige **José Ramón Encinar,** actuando como solista la soprano **Pura María Martínez.** A esta cuarta convocatoria de la Fundación Juan March para compositores menores de 30 años se habían presentado 22 obras, dos de las cuales se desestimaron por no ajustarse a las bases. En esta ocasión, el Comité de Lectura ha estado integrado por **Miguel Angel Coria, Antón García Abril** y **Xavier Montsalvatge,** actuando como secretario **Antonio Gallego Gallego.**

La Fundación realizará una grabación el día del concierto, en cinta o casete, con la que se hará una edición no venal de cien ejemplares, de la que una copia se entregará a cada autor y el resto se distribuirá entre la crítica musical, medios de difusión e instituciones culturales.

Asimismo se procederá a reproducir en facsímil las partituras seleccionadas, haciéndose una edición, no venal también, de 300 ejemplares, de los cuales 50 se entregarán al compositor.

Las partituras escogidas, cuyos derechos de propiedad quedarán en poder de sus autores, podrán ser examinadas por el público que lo desee en el Centro de Documentación de la Música Española Contemporá-



nea, situado en la biblioteca de la Fundación.

A la Tribuna de Jóvenes Compositores puede presentarse cualquier autor que no haya cumplido los 30 años el 31 de diciembre del año anterior al del fallo, con una sola obra, no estrenada ni editada y que se atenga a una plantilla instrumental o vocal constituida, como máximo, por una voz, piano, dos violines, viola, violoncello, contrabajo, flauta, clarinete, óboe, fagot, trompa, percusión (un intérprete), magnetófono o sintetizador (un intérprete), y un instrumento o voz, a elegir por el compositor.

Los autores

Carlos Pablo Galán Bueno

Nació en Madrid en 1963. Estudios de fuga, piano, acompañamiento y violín en el Real Conservatorio de Madrid, donde obtiene el título de Profesor de Piano a los veinte años y el Premio Extraordinario Fin de Carrera en Historia de la Música y Armonía. Ha sido becado en la clase de composición de Carmelo Bernaola en Granada (1984) y en el seminario de Introducción a la Música de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander (1984).

Francisco Javier López de Guereña García

Nació en Bilbao en 1957. Es licenciado en Ciencias Biológicas por la Universidad de Navarra (1979) y de formación musical autodidacta. Su actividad en este campo como compositor y guitarrista se orienta hacia el jazz. Ha ejercido la crítica de jazz en la revista «*Ritmo*» y en «*El País*».

José Manuel López López

Nació en Madrid en 1956. Estudios de solfeo, piano, armonía y fuga en el Real Conservatorio de Madrid, donde obtiene el título de Profesor de Solfeo. Ha sido alumno en Composición de Julio Robles, Antón García Abril y Román Alís. Becado en dos ocasiones por el curso «Manuel de Falla», de Granada, en las disciplinas de Composición con Carmelo Bernaola y Música Electroacústica con Luis de Pablo. Alumno de Horacio Vaggione en el Seminario de Música Electroacústica del Conservatorio de Cuenca. Becario de la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero.

Albert Llanas Rich

Nació en Barcelona en 1957. Estudios musicales en el Conservatorio Superior Municipal de Barcelona, donde obtuvo los títulos de Profesor Superior de Solfeo, Profesor de Piano y Diploma elemental de Flauta travesera. Ha realizado varios cursillos sobre Música Electroacústica con Andrés Lewin-Richter, Didáctica del Solfeo con Narcís Bonet y Marie Annik e Introducción al Jazz con Celestí Vall. Tras enseñar en un colegio privado, en la actualidad es profesor de Piano, Solfeo y Acompañamiento en el Conservatorio de Tarragona.

Pablo Antonio Ordóñez Miyar

Nació en Oviedo en 1961. Estudios musicales en el Real Conservatorio de Madrid, donde ha obtenido los títulos de Profesor de Piano (1979), Solfeo (1980) y Composición (1983). Tres años de ballet clásico en la Escuela de Arte Dramático y Danza. Ha trabajado como actor de cine y televisión y ha sido director de orquesta en varias comedias musicales.

En dos conciertos

VIOLONCELLO ESPAÑOL EN EL SIGLO XX

■ Hubo tres estrenos absolutos

Los días 17 y 24 de abril tuvo lugar en la sede de la Fundación Juan March un ciclo de dos conciertos sobre «El violoncello español en el siglo XX», a cargo del violoncellista **Rafael Ramos** y el pianista **Pedro Espinosa.**

En este ciclo, en el que se ofrecieron tres estrenos absolutos, se hizo un repaso a las diversas corrientes de la música española de este siglo, desde los nacionalismos, pasando por los músicos de la República, hasta llegar a las generaciones actuales.

El programa de ambos días constó de obras de Turina, R. Halffter, Granados, Donostia, Barce, González Acilu, Cassadó, Guinovart, Marco, García Abril, Coria, Blanquer, Gerhard y Casals.

El interés de estos conciertos lo destacaba el músico **José Luis Temes,** en sus notas al programa de los mismos: «Ya sé que se ha dicho mil veces, pero hay que decirlo la mil una: la carencia de intérpretes de música de nuestro tiempo en instrumentos de cuerda ha sido y es una de las lagunas más evidentes en nuestro panorama interpretativo, no sólo de estos años recientes, sino de las últimas décadas».

De dichas notas al programa reproducimos a continuación un extracto.

José Luis Temes:

«ES ESCASO EL REPERTORIO VIOLONCELLISTICO ESPAÑOL»

Los comentarios a los programas de este ciclo deben necesariamente abrirse con una ojeada a lo que el violoncello (solo o con piano) ha supuesto en nuestro siglo, dentro del panorama compositivo español. Y es evidente que el comentario no da mucho de sí, por dos razones bien claras. La primera, de carácter general, afecta al panorama compositivo universal: el violoncello solo o acompañado a dúo no es instrumento que parezca haber interesado especialísimamente a los compositores de nuestro siglo, como lo hizo a los de los siglos XVII a XIX. Ninguno de los maestros de nuestro tiempo —Bartok, Stra-

winsky, Schoenberg, etc.— poseen obra importante para este instrumento, ni solo ni con piano. Hay, menos mal, la espléndida excepción de las «Tres piezas para violoncello y piano, op. 11», de Anton Webern, y alguna cosa más, pero muy poco.

La segunda razón, de carácter local, incide en lo ya apuntado arriba: la carencia de un importante repertorio violoncellístico español de nuestro siglo es indisociable de la ausencia de intérpretes que hayan impulsado la investigación y la nueva creación de repertorio para este instrumento. De ahí que el repertorio deba a veces nutrirse de obras no primerísimas dentro del catálogo de cada autor, o de transcripciones para este dispositivo instrumental. Y algo parecido podríamos decir si hablásemos, por ejemplo, del caso de la viola.

Valiosas excepciones

Todo lo dicho arriba, aún siendo bastante evidente, sería incompleto si no nos apresurásemos a resaltar con satisfacción que esta regla general ha tenido sus valiosísimas excepciones. Tanto es así que en franca paradoja con la referida ausencia de intérpretes y de escuela de nuestro tiempo, varios de los más destacados nombres de la gran historia de este instrumento han sido o son españoles.

En primer lugar, cómo no, hay que sacar a relucir la flamante figura de Pablo Casals (1876-1973), todo un mito ya en la historia de la música española, pero que nos obliga a hacer una consideración: la figura de Pablo Casals es esplendorosa como intérprete, opinable en cuanto a sus planteamientos estéticos, pero más que discutible en sus relaciones con la composición.

Menos esplendorosa como mito individual, pero quizá algo más conexionada con el mundo real de la composición de su tiempo es la personalidad del también catalán Gaspar Cassadó (1897-1966). Hay después, es evidente, una larga lista de violoncellistas notables que han escrito páginas muy brillantes en la música sinfónica y de cámara española de los últimos años. Pero, aún rindiendo el mejor recuerdo a su memoria y su trabajo, prácticamente ninguno aparece ligado a la nueva creación musical.

Modernamente empiezan a producirse excepciones; recordemos la importante labor de Pedro Corostola de acercamiento del violoncello actual a un sector del público más abierto; también en esa línea se sitúa nuestro flamante violoncellista Lluis Claret; de su misma generación, más o menos, es otra notable excepción: el canario Rafael Ramos.

Un vistazo al elenco de autores y obras de estos dos conciertos nos anuncia que el programa seleccionado es, salvo alguna omisión, bien completo. La generación «abuela» de la actual se halla bien representada. Espléndida la idea de incluir a Roberto Gerhard, uno de los nombres que es más urgente recuperar. De la llamada Generación del 51, dos claros representantes. Por último, Coria, Guinovart y Marco representan lo que este último denomina «los intergeneracionales».

Sólo, pues, una ausencia a lamentar: la de la generación actual más joven. Compensa en algo este olvido el que tres de las obras del programa se ofrecen en estreno absoluto: las de Miguel Angel Coria, García Abril y González Acilu. ■

«CONCIERTOS DE MEDIODIA» EN MAYO

Durante el mes de mayo, en lunes sucesivos, continuarán celebrándose en la sede de la Fundación Juan March los «Conciertos de Mediodía», que organiza esta institución desde hace ocho años. Estos conciertos de mañana se celebran a las doce, son de entrada libre y permiten salir o entrar a la sala en los intervalos entre las distintas piezas del programa.

Lunes 6

RECITAL DE PIANO, por **Alma Petchersky.**
Obras de Liszt, Scriabin y Prokofieff.

Nacida en Buenos Aires, esta intérprete realizó su formación musical con Roberto Camaño y perfeccionó sus conocimientos pianísticos con Bruno Seidlhofer, Magda Tagliaferro y María Curcio. Actualmente reside en Londres. Ha actuado en importantes centros de América.

Lunes 13

TRIO DE VIOLIN, OBOE Y PIANO, por **Juan Llinares, Francisco Salanova** y **Perfecto García Chornet.**
Obras de J. Homs, L. Janacek, R. Halffter, Haëndel y J. C. Bach.

El violinista Juan Llinares es Profesor del Conservatorio Superior de Valencia y miembro fundador del «Klavier Quartet» de Barcelona. Francisco Salanova y Perfecto García Chornet son profesores de óboe y piano en el mismo centro.

Lunes 20

DUO DE VIOLIN Y PIANO, por **Joaquín Palomares** y **Perfecto García Chornet.**
Obras de Brahms, Debussy y Joaquín Turina.

El violinista Joaquín Palomares, valenciano, es Concertino de la Orquesta del Conservatorio de su ciudad natal, y actualmente lo es de la Joven Orquesta Nacional de España. García Chornet es catedrático del citado Conservatorio de Valencia.

Lunes 27

RECITAL DE PIANO, por **Alberto Gómez.**
Obras de Mendelssohn, Franck, Debussy y R. Alís.

En 1972 formó dúo con el violoncellista Ricardo Vivó en actuaciones por toda España. Interesado por la música española contemporánea, ha estrenado obras de Román Alís, cuya producción ha grabado en disco. Actualmente es Profesor numerario de Piano en el Conservatorio de Madrid.

«LAS BUSQUEDAS DE JULIO CORTAZAR»

Andrés Amorós analiza la obra del escritor

«Julio Cortázar supo abrirnos caminos de fantasía, de juego, de humor permanente. Con él, muchos hemos intentado jugar a la 'rayuela', empujar con el pie esa piedrecita que puede llevarnos 'de la tierra al cielo'». Son palabras de Andrés Amorós, catedrático de Literatura de la Universidad Complutense, quien impartió el pasado febrero en la Fundación un ciclo de conferencias sobre «Las búsquedas de Julio Cortázar», coincidiendo con el primer aniversario de su muerte.

A lo largo de estas charlas, Andrés Amorós comentó los rasgos más salientes de la obra de Cortázar: la realidad fantástica, las novedades de su técnica narrativa, los juegos, el lenguaje, el tema de la búsqueda, como clave de su obra y otros rasgos que, en opinión de Amorós, convergen en «su deseo de cambiar la realidad, en la búsqueda de un hombre y un mundo nuevo en el que pueda darse la plena realización del individuo».

Ofrecemos un resumen del ciclo.

ANDRES AMOROS nació en Valencia en 1941. Crítico literario y teatral, es actualmente catedrático de Literatura Española de la Universidad Complutense. Premio Nacional de Crítica Literaria y de Ensayo y Premio Fastenrath de la Real Academia Española, ha publicado, entre otros títulos, «Introducción a la novela contemporánea», «La novela intelectual de Ramón Pérez de Ayala», «Análisis de cinco comedias (Teatro español de la postguerra)», «Introducción a la Literatura» «Diario cultural» y una edición crítica de *Rayuela*, de Julio Cortázar, editada el pasado año.

Desde cuatro puntos de vista, complementarios entre sí, puede enfocarse el universo narrativo de Julio Cortázar: la realidad fantástica o, más bien, la irrupción de lo fantástico en medio de la realidad cotidiana; el sentido lúdico, unido a la búsqueda de un hombre nuevo y un mundo nuevo; la crítica que hace Cortázar a la literatura y lenguaje tradicional; y el tema de la búsqueda —los perseguidores— como clave en su obra.

Julio Cortázar viene —no hay que olvidarlo— de la literatura argentina, con un bagaje de elevado nivel intelectual, sentido del humor y la gran importancia concedida al elemento fantástico. Ahora bien, Cortázar, a diferencia de otro gran escritor argentino, Borges, no parte de una idea abstracta que luego organiza en personajes o episodios. En su caso, lo fantástico no pretende ser el punto de

partida, ni algo sobrepuesto arbitrariamente, sino una realidad que irrumpe de modo absolutamente natural, irremediable, en la entraña de lo más cotidiano. La realidad no es un bloque sólido, sino algo lleno de agujeros, dirá Johnny Carter, en *El Perseguidor*. El misterio profundo puede surgir en cualquier momento, porque la realidad es absolutamente inquietante.

Se trata, pues, de aprender a cambiar nuestra visión de lo conocido y ver las cosas de otra manera. Y por ello, el discurso narrativo en Cortázar no sigue un único camino, sino que se abre, con frecuencia, en un abanico de posibilidades. El lector ha de colaborar y recrear la novela. El texto admite varias lecturas.

Una reflexión sobre el lenguaje

A Cortázar le preocupaba mucho la crisis del lenguaje, las palabras desgastadas, las *perras negras*. *Rayuela* incluye, además de muchas otras cosas, una teoría de la literatura, una reflexión sobre el lenguaje. La toma de conciencia de las limitaciones lingüísticas del escritor viene ya de la época de *Los premios*. «Yo ya no podía aceptar el diccionario, ni aceptar la gramática (...). El buen escritor es ese hombre que modifica parcialmente un lenguaje». Además, jugando con las palabras, se hacen malabarismos con las ideas, se suscitan asociaciones insólitas. «Toda *Rayuela* fue hecha a través del lenguaje», afirmó Cortázar; «empleamos un lenguaje completamente marginal en relación a cierto tipo de realidades más hondas, a las que quizá podríamos acceder si no nos dejáramos engañar por la facilidad con que el lenguaje todo lo explica o pretende explicarlo».

Es decir, Cortázar dice no al realismo de la novela decimonónica. Para él la novela no debe centrarse en el análisis psicológico de un personaje, ya que nuestra individualidad no se puede limitar tajantemente. Entre todos formamos, aún sin saberlo, una clave, una figura. Las cosas y las personas están formando dibujos, signos. Las cosas son signos enigmáticos que tenemos que descifrar. Por todo ello, su literatura está poblada de voces misteriosas, *silenciosas*, que nos hablan del secreto de la vida.

El tema de la búsqueda se manifiesta a través de una serie de metáforas: *llaves, ventanas* (del arte, de la belleza), que debe abrir el hombre encerrado en sí mismo; *espejos* (no los simétricos de Borges, sino algo más cercano); los *puentes*, etc., que nos llevan más allá, hacia la otra realidad.

La literatura de Cortázar trata, a través de todos los juegos con el lenguaje, de cambiar la realidad, de crear un nuevo hombre y un mundo nuevo en el que sea posible la realización plena del individuo. Estamos no ante un puro esteticismo, sino ante una nueva manera de ver el mundo: la búsqueda de la pureza perdida, del paraíso perdido.

La literatura contemporánea de vanguardia concede una notable importancia al juego, porque éste supone a la vez la nostalgia del tiempo perdido, la recuperación de la infancia —el artista es como un niño que redescubre el mundo—; abre caminos dentro de la realidad y aporta asociaciones misteriosas, el azar, lo imprevisto. En Cortázar el juego es algo absolutamente serio, algo que nos permite asomarnos a la otra reali-

dad, que es la que de verdad nos debe importar. «Tengo al juego por una actividad esencial del ser humano», afirmaba. «Confundir juego con frivolidad es una aberración. El juego se identifica con la vida entera cuando de verdad vivimos, nos salimos de los cauces marcados. El hombre se define no como animal racional, sino como animal que juega».

Los personajes de *Rayuela* se enredan en juegos interminables, y ello les permite asomarse a la otra realidad. La vida entera se identifica con el juego en *Rayuela*. Y esto también se extiende al oficio literario: «para mí escribir forma parte del mundo lúdico». Jugar, sobre todo, supone romper los barrotes y ejercitar la libertad.

Y el juego máximo en la obra de Cortázar es la Rayuela, figura básica. Este juego infantil va unido a su concepto de la filosofía oriental (mandala). Cortázar escoge, frente al camino racionalista de la civilización occidental, otro camino más intuitivo y menos racional. Frente al intelectual Oliveira, que siempre intenta razonar todo, la Maga comprende las cosas, es capaz de *tocar* la realidad, sin razonamientos. La rayuela es la representación gráfica del camino de perfección, de un proceso espiritual y, como todos los juegos, una ceremonia de remoto origen sagrado. Toda esta filosofía oriental se refleja en diversas figuras complementarias: el kibbutz del deseo, el mirar por un caleidoscopio, el tercer ojo, los juegos de los locos...

En fin, literatura

¿Qué es para Cortázar la literatura? ¿Qué literatura defiende? Hace una denuncia de las convenciones de la literatura habitual: la falsedad, el anquilosamiento, las fórmulas, los tópicos, la retórica. Se divierte riéndose de la «buena literatura», entendida en el sentido convencional de la palabra. Para Cortázar hay que limpiar y renovar constantemente el lenguaje, jugar con las palabras que constituyen todo un mundo de posibilidades éticas. A él le interesa no el lenguaje de tipo libresco, ni el lenguaje por sí mismo, sino aquel que abre ventanas a la realidad, escribir «lo menos literario posible».

En contra de toda construcción sistemática de caracteres y situaciones, él busca la incongruencia, el absurdo, los cabos sueltos, las alusiones, que han de ser completados por el lector activo o cómplice. Estética de la indeterminación, del misterio.

En *Rayuela* hay unos «capítulos prescindibles» (como los hay en novelas de Pérez de Ayala, en Jardiel Poncela, o en el *Tristram Shandy,* por ejemplo) que son precisamente los más imprescindibles para un lector que quiera captar el sentido profundo de la obra, no para el lector ingenuo al que sólo le interese saber qué pasa, cuál es el final en la historia. En ellos están las claves fundamentales de la novela. Ya desde su primera novela, *Los premios*, se burlaba Cortázar del lector pasivo y cómodo.

Y es que todo libro admite una pluralidad de lecturas. *Rayuela*, concretamente, ofrece la posibilidad de ser leída en un orden lineal, o bien, siguiendo el «tablero de dirección» que marca su autor. Propone, pues, desde la primera página, una pluralidad de lecturas.

Se ha hablado de la «novela total», la novela «summa», en la que el autor no se limita a contar una historia, sino que pretende crear un mundo, expre-

sar toda una experiencia vital. *El Quijote* sería, sin duda, el primer gran ejemplo de esta «novela total». Y en nuestro siglo hay ejemplos de esta idea de la novela en tal sentido. «Yo quisiera que *todo* entrara en mi novela», afirma André Gide. Y Virginia Woolf: «Hay que *meter todo* en la novela». En esta línea se inscribe *Rayuela*, que intenta ser una biblia en prosa, una *summa* de nuestro tiempo.

Resulta muy llamativo el comienzo de la novela: «¿Encontraría a la Maga?». Uno se pregunta quién habla, quién es la Maga, por qué y cómo la perdió? En la novela del siglo XIX era frecuente que desde el comienzo quedasen aclarados casi todos los puntos. En *Rayuela*, en cambio, la búsqueda y la estética del misterio que la subyace está presente desde el arranque mismo de la obra. Y al finalizar ésta, seguiremos sin saber quién era la Maga, a dónde ha ido. Siempre está presente ese ámbito de indeterminación y misterio. A Cortázar le gustaba mucho el relato-collage: versos, letras de canciones, cartas a los periódicos, documentos extravagantes... *Ultimo Round* y *La vuelta al día en 80 mundos* son libros collages, y el mismo procedimiento utiliza Cortázar en *Rayuela*. Funciona aquí el placer —descubierto por los movimientos de vanguardia— de las asociaciones imprevistas que, dentro de una novela, cobran además un nuevo sentido, se enlazan con otros elementos... Acumulando fragmentos, *Rayuela* cobra apariencia de mosaico, de crucigrama.

Otra técnica distanciadora e irónica que usa Cortázar es la ortografía equivocada (fonética); o el hacer y deshacer situaciones esperadas, romper la estructura de una frase, que queda colgando mediante la elipsis. De nuevo estamos aquí ante la búsqueda de la sugerencia, el dejar abierto un ámbito para que lo complete el lector.

En definitiva, la «buena literatura», para Cortázar, deberá romper los hábitos mentales del lector para permitir buscar la verdadera realidad, que está detrás. La literatura será para él «romper barreras». «Escribir, para mí, es hacer el esfuerzo de soñar y sucede que, a veces, escribiendo, una serie de ventanas se entreabren». Para Julio Cortázar la literatura tiene como función despertar al lector.

Los perseguidores, tema clave

La búsqueda, los perseguidores constituyen el tema clave en la obra de Julio Cortázar. No en vano el cuento titulado «El perseguidor» era el favorito de Cortázar. A partir de él, todos los protagonistas de sus historias serán perseguidores y, en gran medida, autobiográficos. El perseguidor es Johnny Carter, un músico de jazz drogado (inspirado en el gran Charlie Parker), poco consciente de sí mismo, pero que siempre anda buscando cosas. Visto desde fuera —el relato está en tercera persona, el narrador es un crítico— el personaje de Johnny gana en misterio y ambigüedad. Mientras tenemos, por un lado, el intelectual crítico, está, por otro, el artista que siente que todo está lleno de agujeros, que la realidad está erosionada, que le falta consistencia. Y él anda buscando otra realidad, más verdadera. Se está buscando a sí mismo y al prójimo, al «hombre nuevo».

El lector de *Rayuela* reconocerá en Horacio Oliveira a un hermano de Johnny. Aunque le detenga la policía —igual que a Johnny— Horacio no es un

perseguido sino un *perseguidor*, como todos los auténticos héroes de Cortázar. Y es que el gran tema de *Rayuela* es la búsqueda, con los demás ingredientes complementarios: humor, romanticismo, vitalismo, literatura y muchas otras cosas. La búsqueda está en el centro de toda la novela, multiplicada por medio de perspectivas, técnicas, figuras. La Maga dice que «Oliveira busca siempre un montón de cosas». Oliveira busca «un nuevo orden, la posibilidad de encontrar otra vida».

Concibe Cortázar toda su tarea creadora como una búsqueda: «mi problema sigue siendo —escribe en una carta a Roberto Fernández Retamar— (...) un problema metafísico, un desgarramiento continuo entre el monstruoso error de ser lo que somos como individuos y como pueblos en este siglo, y la entrevisión de un futuro en el que la sociedad humana culminaría por fin en ese arquetipo del que el socialismo da una visión práctica y la poesía una visión espiritual. Desde el momento en que tomé conciencia del hecho humano esencial, esa búsqueda representa mi compromiso y mi deber.»

Cortázar, un romántico

La búsqueda existencial se traduce en una serie de búsquedas técnicas concretas. Búsqueda de la infancia. La infancia aparece con frecuencia en las obras de Cortázar. Los niños son para un adulto-buscador como un espejo a través del cual reconstruir el tiempo perdido. Búsqueda también a través de la música, que para Cortázar es infinitamente mejor que las palabras; y, dentro de la música, su género preferido, el jazz. El jazz es fundamentalmente libertad para Cortázar, «un modesto ejercicio de liberación».

Búsqueda también a través del amor. Para Cortázar el amor significa inventar, buscar. No debe sorprender mi afirmación de que *Rayuela*, además de una biblia en prosa, una reflexión sobre la novela contemporánea y muchas otras cosas, es también una novela romántica, una historia de amor, unida a la búsqueda existencial. Eso sí: el romanticismo de *Rayuela* está totalmente desprovisto de hojarasca retórica y puesto al día. Novela romántica, novela de amor, novela sentimental, novela erótica. Habría que «reinventar el amor como la sola manera de entrar alguna vez en su kibbutz». Al besarse, alcanzan «la última casilla de la rayuela, el centro del mandala».

Creo que Cortázar es un romántico por esa insatisfacción ante la realidad presente, la nostalgia permanente del paraíso perdido, la rebeldía ante lo que nos rodea. *Rayuela*, además de reír, quizá nos hace «llorar de amor hasta llenar cuatro o cinco palanganas». El amor y la literatura son los dos únicos caminos. La novela afectó especialmente a los jóvenes y sigue afectándolos. Quizá sea más atractiva para los que no han adquirido todavía el hábito de transigir, renunciar, adaptarse. O para los que sienten la nostalgia de cuando tenían la sensibilidad aún no resecada por la experiencia de la vida.

Toda la obra de Cortázar es una búsqueda a través del juego, del sentido del humor, a través de la literatura y del amor, una búsqueda del *hombre nuevo*. Y nosotros nos vemos impulsados a dar el salto y buscamos esa casilla de la rayuela a través de la obra de Julio Cortázar. ■

«LA DIALECTICA DE LIBERTAD Y CULTURA»

■ Conferencias de Pedro Cerezo Galán

Sobre «La dialéctica de libertad y cultura» versó el curso universitario que del 19 al 28 del pasado febrero impartió en la Fundación Juan March Pedro Cerezo Galán, catedrático de Historia de la Filosofía de la Universidad de Granada. El profesor Cerezo analizó en cuatro conferencias la relación dialéctica entre libertad y cultura, considerada desde el doble plano de la filosofía y las ciencias sociales, como introducción a una lectura de los conflictos inherentes a nuestra sociedad industrial avanzada.

Ofrecemos a continuación un resumen del ciclo.

PEDRO CEREZO GALAN, cordobés, nació en 1935. Es catedrático de Historia de la Filosofía de la Universidad de Granada y anteriormente lo fue de la de Barcelona. Ha sido Decano de la Facultad de Filosofía y Letras de Granada y fue Secretario del Departamento de Filosofía de la Fundación Juan March de 1973 a 1976. Entre sus publicaciones figuran «Teoría y praxis en Hegel» (en «Estudios sobre Hegel», 1973); «Palabra en el tiempo. Poesía y filosofía en Antonio Machado» (1975) y «La Voluntad de Aventura» (1984).

Toda definición en concreto de la libertad exige referirse al régimen de instituciones culturales en que se encuentra operando. Este constituye su lugar específico de nacimiento. En cuanto conducta significativa por fines y valores, tiene que producirse, incluso cuando es subversiva, dentro de un marco institucional donde se contienen las pautas explícitas de comportamiento y el depósito de significación vigente en una sociedad determinada. No hay, pues, una libertad precultural o meta-cultural, salvo que se entienda por estos términos la exigencia ética por realizar la libertad más allá del horizonte de una determinada cultura, trascendiéndola así hacia un nivel más alto de organización social.

Siempre la libertad se inscribe *en* una cultura y se realiza *como* cultura, en la misma medida en que no es naturaleza. Tanto los análisis fenomenológicos como los socio/antropológicos coinciden en este punto. El comportamiento humano, a diferencia del animal, se caracteriza por la posibilidad de instituir un mundo objetivo, como su morada específica en la realidad. Como dice Merleau-Ponty, «no *tiene* significación, sino que *es* significación»; es decir, no se limita a organizar el espacio circundante sobre un montaje frío —impuesto por su sistema instintivo y el «a priori» sensorio/motriz de su especie—, sino que inviste de significación o de valor objetivo a los complejos estimulantes, al poder verlos tal como son en sí, esto es, más

allá del valor funcional que tengan para su organismo. Por eso la dialéctica específica del mundo humano no es la mera circularidad entre organismo y medio, tal como la vio Uexkull, sino la espiral de un progreso indefinido, según los productos objetivos de la cultura inciden sobre la misma actividad libre, que los ha originado, proporcionándole nuevas condiciones y posibilidades de ejercicio.

En convergencia con este planteamiento fenomenológico, se muestra el análisis socio/antropológico de Arnold Gehlen. El hombre es un «ser de carencias», pero por lo mismo, sólo es viable como un «ser activo», que ha transformado su inespecificidad orgánica en *chance* de libertad. Debido a su carácter incompleto, desde el punto de vista biológico, —hecho que ya había señalado Kant en su *Antropología*— el hombre se ve en la necesidad de inventar su vida. Su indeterminación biológica, la variabilidad y plasticidad de sus instintos y el mismo arcaísmo de sus órganos abren en él un «*hiato*», o suspensión de automatismos, que le permite el ensayo de conductas de rodeo y exploración. Este *hiato* funcional —en lo que radica Gehlen la noción de alma— le hace estar «abierto al mundo», mediante *actos de descarga* y desagüe de los complejos estimulantes en las redes del simbolismo, y *actos de conducción* de la vida, arbitrando sistemas de respuestas, inspiradas en el interés por la realidad. Ambas especies de actos constituyen la trama de la cultura. Las diversas necesidades del hombre, ya sean éstas instrumentales, simbólicas u organizativas, según la clasificación de Malinowsky, se han ido plasmando en funciones objetivas, que definen el perfil de cada cultura. Las instituciones no son más que las formas operativas en que se estabilizan y normalizan estas funciones. Este marco institucional forma el espacio específico de la actuación humana, siendo tanto el supuesto como el producto de la libertad.

También en la caracterización del espacio institucional hay una sorprendente convergencia entre la filosofía hegeliana del espíritu objetivo y la moderna teoría social. Hegel ya hizo notar el fenómeno de «extrañamiento» con que el espíritu subjetivo vive en el régimen de cultura. No reconoce en sus productos, de modo inmediato, la objetivación de su poder. Estas determinaciones le presentan «el aspecto de una apariencia exterior» y se le ofrecen en «la forma de la necesidad». Constituyen, pues, ante él y sobre él, a modo de un destino, que se le impone en virtud de una lógica inmanente. Y la moderna sociología ha reconocido en la institución este carácter de objetivación y cosificación de fines y motivos de conducta, que en otro tiempo fueron conscientes, y que luego se han solidificado en formas anónimas de actuación. Se trata, pues, de una intencionalidad cristalizada y pública, que forma parte de la herencia social, y en esta misma medida actúa sobre el individuo como la cosa más natural del mundo, de espaldas a su reflexión, al modo de una segunda naturaleza. Ha sido mérito de A. Gehlen mostrar cómo las instituciones operan en el hombre en cuanto sucedáneos del instinto, supliendo la función que éste tiene en la vida animal, en el sentido de una estabilización y normalización de la conducta. Sirven, por tanto, para descargar y conducir la vida humana. *Descarga* en cuanto exoneración de una

conciencia expresa y reflexiva acerca de los fines y sentido de la acción; y, a la vez, en cuanto garantía de una satisfacción duradera de la necesidad, aliviando así de la presión de la misma. Y *conducción de la vida,* porque suministran formas objetivas y públicas de desarrollo de determinadas tareas y dominación del reino de la necesidad.

En definitiva, en la institución la libertad toma cuerpo. Adquiere su figura social de existencia. Tiene el marco referencial último en que cobran sentido y valor sus acciones. Y, sin embargo, estas reglas objetivas definen un espacio equívoco, que a la vez que posibilita la libertad, condiciona de múltiples maneras su ejercicio y hasta compromete su autonomía.

El conflicto cultural

Esta ambivalencia es la base del conflicto cultural, o dicho en otros términos, la cara y la cruz de la libertad en el régimen institucional. De un lado, desde el punto de vista positivo, la libertad encuentra en las instituciones un depósito de significación y unos patrones de conducta, que la dispensan de la tarea de reinventar el mundo. Este ahorro de energías se orienta así hacia un nuevo orden de actuaciones, en función de nuevos problemas y necesidades, surgidos a partir del nivel primario de satisfacción. Por otra parte, al estabilizar la conducta, la institución permite un desarrollo de los propios sistemas operativos, una exploración de sus posibilidades, especialmente relevante, como ha hecho notar Gehlen, en los sistemas de creencia y valoración, que de no ser institucionalizados, no podrían haber mostrado toda su potencia significativa.

Vista, sin embargo, desde el lado negativo, toda institución implica constricción e inercia. Ya G. Simmel se refirió a este conflicto inmanente a la cultura, cuyos perfiles trazó sobre la base de presupuestos nietzscheanos. Hay, según él, una oposición real entre la vida creadora y la forma. La primera, en cuanto voluntad del artista, busca el ensayo permanente de sus posibilidades, el juego creador de la innovación y la destrucción. La segunda, en cambio, tiende a la fijación y cosificación de sus figuras de un modo inerte. Y, sin embargo, la vida sólo puede realizar su poder creativo mediante la forma, plasmando su poder en el mundo de la bella apariencia, que debe ser destruido y renovado cuando amenaza al ímpetu del creador. El conflicto creador vendría a ser así una expresión del conflicto trágico de Apolo y Dyonisos, tal como Nietzsche lo vislumbró en el *Origen de la Tragedia.* Este no es, con todo, el único perfil del conflicto. La antinomia se muestra también en otros planos. Así, por ejemplo, entre la tendencia a la socialización de la conducta —«la absorción por el yo social», que decía Ortega—, y la exigencia de la autoafirmación personal como individuo autónomo. O, en otro orden de cosas, entre la complejidad y tiranía de la norma y la búsqueda de originalidad. En todo caso, la esencia del conflicto define un típico fenómeno de alienación: las formas culturales se independizan de su origen en la necesidad y la creatividad humanas; adquieren autonomía funcional y acaban por imponerse a su propio creador. Se llega así a una inversión radical de la relación libertad/cultura.

Esta pierde su referencia original a la vida, y se hipostasia como otra vida superior que, al decir de Ortega, exige servicio y veneración. Se ha perdido, por así decirlo, el régimen de salud institucional.

La vivencia de este divorcio y antagonismo entre cultura y vida/libertad origina los distintos fenómenos con que caracterizamos la crisis cultural: ante todo, la desorientación vital por falta de referencias objetivas, o porque se ha perdido la fe en ellas. Pero en la medida en que no se cree ya en las instituciones, falta un horizonte estable de conducta. Utilizando la expresión orteguiana, el hombre no sabe a qué atenerse; a qué estrellas vivir. La inseguridad y la inquietud constituyen, pues, el talante específico de la crisis. Falto, por otra parte, de una base objetiva de existencia, el hombre se refugia en lo privado o busca formas de convivencia, exentas de vínculos objetivos. Al no contar con canales fluidos y eficaces de comunicación, suele tender a formas operativas por acción directa o refugiarse en arcaísmos. En definitiva, se produce una deformación afectiva o sentimental, según la expresión de Gehlen, análoga a la neurosis de un animal al que se hubiese debilitado su base instintiva. No es extraño suponer, en consecuencia, que toda crisis institucional libera una corriente de subjetividad —inquietud existencial, negatividad crítica y actitud de ensayo—, en definitiva, de libertad a la búsqueda de nueva institución.

El malestar de la sociedad industrial

Esta situación de subjetividad desorientada, en autoensayo permanente de sus posibilidades, la encontramos reflejada, al comienzo de la modernidad, en la obra de Montaigne. Y una situación semejante define la postmodernidad, es decir, el momento en que se pierde la convicción de fe en la racionalidad científico/técnica y se experimentan dramáticamente las antinomias que origina la civilización industrial.

El carácter definitorio de las instituciones occidentales es precisamente la *forma industrial*. Esta no consiste sólo en la producción masiva y automatizada, a través de las distintas instituciones, de bienes y servicios, sino en el poder de transformación radical de la realidad. A diferencia de la técnica clásica, la técnica moderna no cuenta con un orden objetivo de naturaleza en que inscribir sus acciones. Ella misma prescribe este orden y, por así decirlo, produce una legalidad, que es toda ella fruto de la convención. La realidad ha perdido, pues, todo valor objetivo intrínseco. Ha quedado reducida, tal como ha mostrado Heidegger, a mera disponibilidad (Bestand) y producto (Gegen-stand) de la constructividad del hombre, el nuevo sujeto demiúrgico, dotado por vez primera en su historia de un poder absoluto de dominación. La construcción artificial alcanza a todos los niveles y esferas de la realidad. Incluso al propio sujeto; de modo que lo decisivo de la técnica moderna es la capacidad de reproducción artificial y auto-objetivación de los poderes específicos del hombre, mediante la cibernética.

Contemplada desde los intereses de la libertad, la civilización técnica ofrece también una fisonomía ambivalente. Por una parte, nunca el hombre ha estado más en posesión de sus capacidades y ha extendido su

poder más ampliamente sobre la necesidad: el control de las fuerzas naturales y su manipulación al servicio de la utilidad humana; la erradicación, no sólo lógica sino efectivamente posible, de toda miseria; el dominio de los propios procesos orgánicos, la capacidad de remodelación del medio físico y social, etc., pueden hacernos creer que nuestra época es la realización de aquel *regnum hominis* que soñara Bacon al comienzo del mundo moderno. Incluso la extensión planetaria de la racionalidad tecnológica genera un tipo de comportamiento más sometido a cálculo y previsión; más unificado, por tanto, en sus reglas de procedimiento. Pero, de otra parte, el nuevo poder tecnológico, autonomizado en su lógica inmanente, que no es otra que la eficacia, supone el mayor desafío imaginable a la libertad, como capacidad de autodeterminación del sentido de la propia existencia. Por vez primera, el hombre no cuenta con un «plan global» (Jünger/Schelsky) para concebir el todo del proceso en desarrollo. Las mutaciones son tan veloces, y tan profundas las modificaciones de las circunstancias humanas, en virtud de la misma incidencia sobre la sociedad de los ingenios técnicos, que ya no es posible concebir un plan sistemático de ordenación del conjunto. Las mismas posibilidades técnico-científicas, puestas en juego, determinan así el curso ulterior del sistema, que es, por tanto, inabarcable.

Se ha generado, además, tal como ha hecho notar Gehlen, una experiencia de segunda mano, ante la imposibilidad práctica de adoptar una posición personal sobre el curso de los acontecimientos. La extensión e intensidad de los flujos de información, la complejidad de los procesos en juego de una trama casi inextricable, la interacción de los acontecimientos a escala planetaria, y la sobredeterminación de los hechos por el *plus* interpretativo de la noticia, proporcionan «un abstracto conjunto de informaciones leídas u oídas» (Gehlen), que sustituye a aquella experiencia directa, de primera mano, todavía posible en la cultura pre-industrial. Y otro tanto ocurre en el universo de las acciones. Estas están mediadas por una red de informaciones y motivaciones, que actúan casi siempre a niveles subliminales, o bien se delegan en el ámbito de los especialistas, de los expertos, ante la dificultad prácticamente invencible de hallar por sí mismo una respuesta satisfactoria. La misma moral

se vuelve también de segunda mano. Los sentimientos morales son muy frecuentemente inducidos, manipulados, y generan a veces un aumento de responsabilidades ante el lejano, que no van acompañadas de la capacidad de responder adecuadamente a su requerimiento. Este hiato entre responsabilidad y respuesta genera un debilitamiento de la conciencia moral, que puede rayar en el más craso conformismo.

Dos casos paradigmáticos muestran a las claras la mutación cualitativa de la libertad en las instituciones de la civilización industrial. Tanto la institución política —el Estado democrático de derecho—, como la institución escolar —la educación del nuevo ciudadano— pasaban por ser, en los momentos de mayor optimismo ilustrado, los exponentes máximos de la institucionalización del *ethos* democrático. Sin embargo, el nuevo perfil que adquieren estas instituciones en la era industrial echa por tierra estas esperanzas. El Estado de bienestar se ha convertido en un Estado gestor de servicios y se ha visto obligado, por tanto, a la adopción de patrones organizativos específicos de la empresa industrial. Por otra parte, las mismas exigencias derivadas del desarrollo tecnológico le han hecho concentrar un inmenso poder de administración, que hacen de él un Estado técnico. La burocratización se ha vuelto decisiva y ha logrado extenderse, como mostró Max Weber, más allá de la función pública propiamente dicha, al mismo seno de la sociedad civil. Surge así una nueva forma de poder tecnocrático y burocrático —el poder por la competencia funcional y la eficacia de los resultados— que contradice en muchos supuestos al *ethos* democrático occidental —el poder legitimado por la representación—. Max Weber ya diagnosticó los recelos mutuos y colisiones entre burocracia y democracia —entre la gestión eficaz y la participación política— que hoy ha dado lugar a una entera remodelación de las relaciones de poder. Se trata, por otra parte, de una nueva forma de dominio que se legitima directamente en virtud de su eficacia para alcanzar determinados resultados y erradicar cualquier disidencia; capaz, por tanto, como ha mostrado Marcuse, de verificar también cualquier hipótesis y producir los hechos que puedan justificarlo. De este modo, el poder político se autorreproduce con la misma lógica que gobierna el sistema tecnológico.

Una mutación semejante se ha producido en la institución escolar. El viejo sueño ilustrado de la salvación por el conocimiento (Spinoza) funcionó mientras se trataba de liquidar, sobre esta base, el antiguo régimen y preparar las condiciones de la cultura industrial. Pero en realidad, el hombre devenía por la cultura ciudadano del nuevo Estado democrático, sólo en tanto se le había convertido previamente en productor, es decir, en miembro activo y útil del proceso de autorreproducción de la vida. No es extraño, pues, que la lógica de la eficacia acabara convirtiendo la educación escolar en un mero apéndice del sistema productivo, sin otra finalidad trascendente que suministrar el nivel técnico de instrucción adecuado para poner al hombre al servicio de la mega-máquina productiva, administrando así su conducta, en tanto productor y consumidor. El vaciamiento ético de ambas instituciones —la pérdida conjuntamente del sentido ético/político y de la educación signifi-

cativa— hablan muy elocuentemente de la amenaza que se cierne hoy sobre la libertad.

La forma industrial es tan sólo una consecuencia del proyecto cultural o «idea directriz» (Hauriou), que ha determinado la cultura moderna desde su carta fundacional. Se trata del *logos de la dominación*, capaz de fundar el universo de nueva planta, tal como confiesa orgullosamente Descartes, y convertirnos así en señores y dominadores de la naturaleza. El viejo sueño platónico de una axiomática de las formas se lleva a cabo ahora, en la obra de Descartes, como una ciencia universal del cálculo y la medida —*mathesis universalis*— que puede aportar la ley de construcción de todo objeto, porque cuenta con los conceptos puros que posibilitan su definición geométrica. No es extraño, pues, que el método analítico/sintético de Descartes se haya convertido en la lógica inmanente de la producción técnica.

La crisis de la razón occidental

Con esta matematización del pensamiento, la razón pierde, como ha mostrado Husserl, su carácter normativo para la vida. La crisis de la razón presenta, pues, dos lados complementarios: por uno, supone el desarraigo de la razón y su pérdida de significación en la vida del hombre; del otro, implica la desorientación de la vida, entregada a instancias subjetivas irracionales (pasiones, sentimientos) o supraobjetivas institucionales, sin un criterio de juicio interior.

Ambos fenómenos —desarraigo y desorientación— tienen que ver, según los análisis de Husserl, con el triunfo de la matematización. En virtud de la abstracción matemática, el mundo de la vida (Lebenswelt), esto es, el mundo de la significación vivida con sus específicos intereses de conocimiento y de acción/comunicación, fue vaciado de significación y sustituido/remodelado por el mundo construido lógico/matemático y sus productos técnicos. A su vez, la matematización convirtió al pensamiento en mera *técnica* de cálculo y previsión, en un órgano de construcción objetiva, que se legitima a sí mismo por su capacidad para conseguir cualesquiera resultados. Pero la tecnificación del pensar significa también la cosificación de sus procesos en el orden de lo práctico/inerte.

Las consecuencias inevitables de este planteamiento no fueron otras que el funcionalismo y positivismo de la razón, que ha acabado con el alcance crítico/conceptual de la Teoría filosófica, entronizando en el lugar de los conceptos objetivos los mismos hechos que se reproducen en la praxis social. Este estrechamiento positivista de la teoría ha conducido, por último, a una ceguera de la praxis, ante la incapacidad de la razón técnica para determinar fines objetivos de valor universal. El asalto a la praxis se ha llevado a cabo en dos tiempos, según Habermas: se empieza estableciendo primero la neutralidad axiológica de las ciencias (Max Weber) y se acaba creando un hiato insalvable entre dos universos —hechos y valores—, entre los que no cabe mediación. Perdida así toda referencia objetiva, la razón práctica se instrumentaliza y se reduce a una mera estrategia para optimizar nuestras acciones y alcanzar los fines predeterminados ciegamente en la vida social.

La salida de la crisis exige, pues, no sólo redefinir sino res-

catar aquel concepto de racionalidad práctica, *legisladora*, es decir, facultad de principios y de universalización de la vida, tal como la definió Kant, capaz de proponer fines objetivos y disponer de un criterio interno de contrastación de los mismos, según su valor moral, es decir, según su capacidad para promover comunicación progresiva y pacificación de la lucha por la existencia. La «vuelta a Kant», tras los excesos del funcionalismo y el instrumentalismo de la razón, se ofrece como la vía de emergencia hacia una razón ilustrada, pero no ingenua, que ha descubierto que la más invencible alienación es la cosificación tecnológica del pensar.

La «vuelta a Kant», cualesquiera que sean sus caminos, ya se trate de la Teoría crítica de Franckfurt o de la Pragmática universal de Habermas, o de la Fenomenología de lo concreto (Merleau-Ponty) o del neo-contractualismo (Rawls) es hoy, según creo, el único camino practicable para salir de la crisis de la razón. ■

Los días 6 y 13 de mayo

FINALIZA EL CICLO SOBRE «DNA Y EXPRESION GENETICA»

■ Con las intervenciones de los doctores Borst y Ovchinnikov

Con dos conferencias de los doctores **Piet Borst** y **Yuri Ovchinnikov**, los días 6 y 13 de mayo, finalizará el Ciclo sobre «DNA y expresión genética» que está celebrando la Fundación Juan March en su sede desde el pasado 15 de abril, y en el que han intervenido otros tres destacados científicos: el Premio Nobel de Química 1980, **Walter Gilbert**; la doctora **Margarita Salas**, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, de Madrid; y **John B. Gurdon**, del Cancer Research Campaign-Molecular Embryology Group, de Cambridge (Inglaterra).

El día 6 **Piet Borst**, del Antoni van Leeuwenhoekhuis —Het Nederlands Kanterinstitut, de Amsterdam, hablará sobre «Gene rearrangements controlling gene expression» y será presentado por **Antonio Sillero**, de la Facultad de Medicina de la Universidad de Badajoz; y cerrará el ciclo el día 13 el doctor **Yuri Ovchinnikov**, del Shemyakin Institute of Bioorganic Chemistry, de Moscú, con una conferencia sobre «Transcription promoters and expression of heterologic genes», y presentación a cargo del Premio Nobel español **Severo Ochoa**.

Ambas conferencias, con traducción simultánea, darán comienzo a las 19,30 horas. La entrada es libre.

Este ciclo se enmarca dentro de la especial atención que la Fundación Juan March viene dedicando desde hace cinco años al área científica a través del Plan de Ayudas y Becas de Biología Molecular y sus Aplicaciones, y mediante la organización en su sede de ciclos de conferencias.

Programa «Cultural Albacete»

GRABADOS DE TAPIES, EN LA ASUNCION

La muestra, con 50 obras, recorre diversas localidades de la provincia

Una exposición de obra gráfica del artista catalán Antoni Tàpies se expuso en el Centro Cultural Iglesia de la Asunción, de Albacete desde el 7 de marzo hasta el 8 de abril, dentro de «Cultural Albacete», programa que promueven en esta provincia el Ministerio de Cultura, la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, la Diputación Provincial, el Ayuntamiento de la capital, la Caja de Ahorros de Albacete y la Fundación Juan March.

Componen esta muestra 50 grabados, procedentes de los fondos de la Galería Maeght, de Barcelona.

La exposición fue inaugurada con una conferencia de **Amelia Iñigo**, catedrática de Dibujo de Albacete. La muestra está recorriendo, tras su exhibición en Albacete, diversas localidades de la provincia.

Durante el mes de marzo, en lunes sucesivos, se celebró un ciclo musical dedicado a Haendel, del que se cumple en este año el tercer centenario del nacimiento. La música de cámara fue el contenido de los cuatro conciertos de que se compuso el ciclo, que fueron ofrecidos, en la Delegación de Cultura, por **Genoveva Gálvez**, al clave; el **Albicastro Ensemble**, bajo la dirección de **Jorge Fresno**; un conjunto formado por **Alvaro Marías** (flauta de pico y travesera barroca), **Jan Grimbergen** (oboe barroco), **Emilio Moreno** (violín barroco), **Sergi Casademunt** (viola de gamba) y **Albert Romaní** (clave); y un trío integrado por **Víctor Martín**, al violín, **Belén Aguirre**, viola de gamba, y **Genoveva Gálvez** al clave.

En marzo —mes objeto de esta reseña de las actividades de «Cultural Albacete»— continuaron celebrándose los jueves por la mañana, en la Delegación de Cultura de la capital, los «Recitales para Jóvenes» que, en la modalidad de piano, ofreció a lo largo del segundo trimestre del curso **Perfecto García Chornet.**

El poeta y académico **Luis Rosales** intervino los días 26 y 27 de marzo en el ciclo «Literatura Española Actual». El primer día de su estancia en Albacete, Rosales habló sobre «Vida y Poesía»; y en la segunda jornada, además de reunirse con profesores y alumnos de un centro docente de la capital, mantuvo un diálogo público con **Andrés Amorós**.

El tema de la Prensa fue objeto de atención en la serie «El estado de la cuestión», durante el mes de marzo. Los días 21 y 22 **Horacio Sáenz Guerrero**, que fue director del diario «La Vanguardia» de Barcelona durante catorce años, y del que actualmente es consejero de dirección, pronunció dos conferencias en la Delegación de Cultura sobre «Reflexiones sobre la Prensa española» y «Experiencias de un director de periódico».

«¡SALVESE QUIEN PUEDA!», DE RAY COONEY

■ Fue ofrecida por la Compañía de Pedro Osinaga

La comedia inglesa *¡Sálvese quien pueda!*, original de Ray Cooney (y en adaptación de J. J. Arteche) se representó en el Teatro Carlos III, de Albacete los días 1, 2 y 3 de marzo, por la **Compañía de Pedro Osinaga** y con la dirección de **Juanjo Menéndez.**

Con esta obra «Cultural Albacete» incorporaba a su programación teatral una muestra del *vodevil*, género escénico que trata sobre todo de divertir, a través de las situaciones que provoca, los personajes que retrata, lo chispeante de los diálogos, los *tics* gestuales del enredo y el desarrollo escénico del *equívoco.*

Integraban el reparto, por orden de aparición, Marta Puig, Mabel Ordóñez, Pedro Osinaga, Enrique Cerro, Fernando Guillén, Rafael Duque, Alfonso Goda y Pepe Ruiz.

La palabra *vodevil* procede de una región de Normandía —Vaux de Vire— donde las gentes cantaban las canciones de un juglar del siglo XV, Oliverio Basseliu, que fueron recopiladas en el XVII por Juan de Houx. La consagración del *vodevil* se produjo al erigirse en 1792 en París el Théâtre du Vaudeville; y a partir de entonces surgió un gran número de autores cultivadores del género que, con el tiempo, fue perdiendo la música y manteniendo sólo el enredo y otros elementos, a la vez que fue ampliando su ámbito creativo.

BOLETIN INFORMATIVO DE «CULTURAL ALBACETE»

Las personas o centros relacionados con el mundo cultural que estén interesados en recibir cada mes el Boletín Informativo «Cultural Albacete» pueden dirigirse a *«CULTURAL ALBACETE». Avenida de la Estación, 2. Albacete.*

LUNES, 6

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA
Recital de piano
Intérprete: **Alma Petchersky.**
Obras de Liszt, Scriabin y Prokofieff.

19,30 horas

DNA Y EXPRESION GENETICA (IV)
Piet Borst: «Gene rearrangements controlling gene expression» (con traducción simultánea).
Presentación: **Antonio Sillero.**

MARTES, 7

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES
Recital de oboe y piano
Intérpretes: **Miguel Quirós** y **Gerardo López Laguna.**
Comentarios: **Jacinto Torres.**
Obras de G. F. Haendel, W. A. Mozart, J. N. Hummel y C. Saint-Saëns.
(Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud.)

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS
«Pasado, presente y futuro de la Universidad española» (IV)
Juan Gutiérrez Cuadrado: «La lengua a debate».

MIERCOLES, 8

19,30 horas

CUARTA TRIBUNA DE JOVENES COMPOSITORES
Estreno de las cinco obras seleccionadas:
Programa: «Grito del silencio, Op. 16», de Carlos Pablo Galán; «Quinteto para una espera imposible», de Francisco Javier López de Guereña; «Septeto», de José Manuel López; «Impressions per aveu i quartet de cordes», de Albert Llanas; y «Ashur», de Pablo Miyar.
Intérpretes: **Pura M.ª Martínez,** soprano; y **Grupo Koan.**
Director: **J. R. Encinar.**

JUEVES, 9

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES
Recital de piano

LA EXPOSICION DE VANGUARDIA RUSA, EN MADRID Y BARCELONA

Hasta el 20 de mayo seguirá abierta en la Fundación Juan March, en Madrid, la Exposición «Vanguardia Rusa (1910-1930). Museo y Colección Ludwig», integrada por 178 obras de 45 artistas, pertenecientes a la colección de Irene y Peter Ludwig, del Museo Ludwig de Colonia (Alemania), con cuya colaboración se ha realizado la muestra. A partir del día 28, la muestra se ofrecerá en Barcelona, en la sede de la Fundación Joan Miró.

En esta muestra del vanguardismo ruso, de la que es Comisario la Subdirectora del citado Museo, Evelyn Weiss, están representados los más destacados maestros y estilos: el Neoprimitivismo, con Larionov y Gontscharova; el Constructivismo, con Lissitzky, Rodchenko y Stepanova; el Suprematismo, con Malevich, etc.

«GRABADO ABSTRACTO ESPAÑOL», EN PALMA

Durante todo el mes de mayo continuará exhibiéndose, en el Castillo de Bellver, de Palma de Mallorca, la colectiva «Grabado Abstracto Español». La muestra (colección de la Fundación Juan March) ofrece 85 obras de 12 artistas españoles contemporáneos y se ofrece en Palma con la colaboración del Ayuntamiento.

Los artistas representados en la exposición son los siguientes: Chillida, Guerrero, Hernández Pijuán, Millares, Mompó, Palazuelo, Rueda, Saura, Sempere, Tàpies, Torner y Zóbel.

Intérprete: **Pedro Espinosa.**
Comentarios: **Antonio Fernández-Cid.**
Obras de Schumann, Satie, Saint-Saëns, Debussy, Granados y Albéniz.
(Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud.)

19,30 horas
CURSOS UNIVERSITARIOS
«Pasado, presente y futuro de la Universidad española» (V)
Mariano Peset: «La autonomía de las universidades españolas».

LUNES, 13

12,00 horas
CONCIERTOS DE MEDIODIA
Trío para violín, oboe y piano.

PROGRAMA «CULTURAL ALBACETE»

Una Exposición de **Antonio López**, integrada por 29 óleos, 3 esculturas, 10 dibujos y 2 litografías, se ofrecerá a partir del 10 de mayo en el Museo de Albacete. La muestra, organizada en colaboración con diversos museos y colecciones privadas, será presentada con una conferencia de **Antonio Bonet Correa.**

La muestra de 50 Grabados de **Antoni Tàpies** proseguirá su itinerario por la provincia: del 2 al 19 de mayo se exhibirá en La Roda, en la sala de exposiciones de la Caja de Ahorros de Albacete en esta localidad; y a partir del 24 del mismo mes, se presentará en Almansa, en la Casa Municipal de Cultura. En ambas localidades será inaugurada con una conferencia a cargo de la profesora **Amelia Iñigo.** La muestra se ha organizado con la colaboración de la Galería Maeght, de Barcelona.

En el área musical, el 6 de mayo finalizará, en la Delegación Provincial de Cultura, el Ciclo de la Integral de Quintetos para Cuerda de Mozart, con un concierto a cargo del **Cuarteto Hispánico Numen**, con **Máximo Muñoz** (clarinete) y **Patricio Díaz** (viola).

Los sábados 18 y 25 de mayo se celebrarán en Liétor los dos primeros conciertos del III Ciclo de Música en el Organo

Intérpretes: **Juan Llinares,** violín; **Francisco Salanova,** oboe, y **Perfecto García Chornet,** piano.
Programa: Obras de Homs, Janacek, R. Halffter, Haendel y Bach.

19,30 horas
DNA Y EXPRESION GENETICA (y V)
Yuri Ovchinnikov: «Transcription promoters and expression of heterologic genes» (con traducción simultánea).
Presentación: **Severo Ochoa.**

MARTES, 14

19,30 horas
CURSOS UNIVERSITARIOS
«Pasado, presente y futuro de la Universidad española» (y VI)
Alejandro Nieto: «El futuro de una Universidad en crisis».

LUNES, 20

12,00 horas
CONCIERTOS DE MEDIODIA
Recital de violín y piano
Intérpretes: **Joaquín Palomares,** violín, y **Perfecto García Chornet,** piano.
Programa: Obras de Brahms, Debussy y Turina.

MARTES, 21

19,30 horas
Presentación de dos números monográficos de la revista LITORAL.
Intervenciones de **Pedro Martínez-Montávez** y **José María Amado.**

MIERCOLES, 22

19,30 horas
CICLO INTEGRAL DE

Histórico de esta localidad. Actuarán en los mismos los organistas **José Rada** y **Anselmo Serna.**

Por otra parte, los jueves 2 y 9 de mayo, se ofrecerán «Recitales para Jóvenes» en Hellín. A las 11,30 horas de la mañana, **Eugenio Gonzalo** dará recitales de guitarra en el salón de actos de la Caja de Ahorros de Albacete en esa localidad, con comentarios orales de **Ramón Sanz Vadillo.**

Dentro del ciclo «Literatura Española Actual», los días 7 y 8 de mayo el dramaturgo y escenógrafo **Francisco Nieva** hablará sobre su obra en la capital. El día 7 dará una conferencia sobre «Influencia de los clásicos en mi teatro» y mantendrá, al día siguiente, un diálogo público con **Andrés Amorós.**

El profesor y ensayista **José Luis Abellán** intervendrá los días 21 y 22 de mayo dentro de «El estado de la cuestión», con dos charlas sobre «El pensamiento español: problemas y planteamientos» y «Las generaciones intelectuales en la España del siglo XX».

Por último, la obra de Jardiel Poncela, *Un marido de ida y vuelta,* se representará en el Teatro Carlos III, de Albacete, los días 3, 4 y 5, por la **Compañía de Gustavo Pérez Puig.**

QUINTETOS PARA CUERDA DE MOZART (I)
Intérpretes: **Quinteto Español** y **Emilio Mateu,** viola.
Programa: Quinteto en Si bemol mayor, K. 174, y Quinteto en Sol menor, K. 516.

LUNES, 27

12,00 horas
CONCIERTOS DE MEDIODIA
Recital de piano
Intérprete: **Alberto Gómez.**
Programa: Obras de Mendelssohn, Franck, Debussy y R. Alís.

EXPOSICION ZOBEL, EN ZARAGOZA

Hasta el 18 de mayo seguirá abierta en Zaragoza, en el Centro de Exposiciones y Congresos de la Caja de Ahorro y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, la muestra de 45 óleos de Fernando Zóbel, que ha sido organizada con la colaboración de esta entidad.

La muestra está integrada por fondos de la colección del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca y de diversos coleccionistas particulares. En ella están representadas gran parte de las series más conocidas de Zóbel, como *Diálogos, El Júcar, Orillas* o la *Serie Blanca.*

MIERCOLES, 29

19,30 horas
CICLO INTEGRAL DE QUINTETOS PARA CUERDA DE MOZART (II)
Intérpretes: **Cuarteto Hispánico Numen** y **Patricio Díaz,** viola.
Programa: Quinteto en Do mayor, K. 406 y Quinteto en Mi bemol mayor, K. 614.

LA MUESTRA DE RAUSCHENBERG, EN BARCELONA

El 19 de mayo se clausurará en Barcelona la muestra del artista norteamericano Robert Rauschenberg, que ofrece, en la sede de la Fundación Joan Miró, un total de treinta obras realizadas desde 1951 hasta 1984.

La Exposición está organizada por la Fundación Juan March, con la colaboración de la citada Fundación barcelonesa, y en su formación ayudaron el propio Rauschenberg y las Galerías Castelli y Sonnabend, de Nueva York, además de otros coleccionistas e instituciones.

El presente Calendario está sujeto a posibles variaciones. Salvo las excepciones expresas, la entrada a los actos es libre. Asientos limitados.

Información: FUNDACION JUAN MARCH, Castelló, 77
Teléfono: 435 42 40 - 28006-Madrid