

Un total de 77 obras de 7 artistas integran la Exposición «Arte expresionista alemán *Brücke*» que el 1 de octubre abre la temporada artística de la Fundación.



Nº 233
Octubre
1993

Sumario

Ensayo-La lengua española, hoy (XV)	3
<i>La corrección idiomática en el «Esbozo de una nueva gramática de la lengua española», por Ambrosio Rabanales</i>	3
Arte	23
Exposición «Arte expresionista alemán <i>Brücke</i> », desde el 1 de octubre	23
— Incluye 77 obras de siete artistas	23
El grupo « <i>Brücke</i> » y la creación de un arte nuevo, por Magdalena M. Moeller	24
Música	28
Beethoven: Integral de la obra para violín y piano	28
— Ciclo en octubre, ofrecido por el dúo León Ara-Tordesillas	28
«Alrededor del arpa», en los «Conciertos del Sábado» de octubre	29
«Conciertos de Mediodía»	30
Cursos universitarios	31
Luis de Pablo: «Un operista español en España»	31
Publicaciones	36
«SABER/Leer» nº 68: artículos de José María Valverde, Pedro Laín Entralgo, Ismael Fernández de la Cuesta, Francisco Rico, José-Carlos Mainer, Juan José Martín González y José María Mato	36
Biología	37
«Transducción de señales mediante receptores con actividad tirosina quinasa»	37
Dos nuevos <i>workshops</i> en octubre, sobre «Neuroendocrinología del crecimiento» y «Huellas genómicas»	38
Ultimos títulos publicados en la «Serie Universitaria»	39
Ciencias Sociales	40
Nuevos becarios y actividades del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales para el Curso 1993/94	40
Seminarios del Centro	41
— Bradley Richardson: «Modelos americanos de comportamiento político»	41
— Adam Przeworski: «Democracia y desarrollo»	42
— David Laitin: «Nacionalismo y violencia»	43
Calendario de actividades culturales en octubre	44

LA LENGUA ESPAÑOLA, HOY (XV)

La corrección idiomática en el *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*

Introducción

La última edición de la *Gramática* de la Real Academia Española (RAE) data de 1931. Desde entonces la lingüística ha progresado de tal manera que esta ilustre corporación sintió la necesidad de revisarla para ponerla en concordancia con este progreso. El resultado fue que en 1973 publicó (Madrid, Espasa-Calpe) lo que ella llamó modestamente *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*, compuesta de tres partes: las dos primeras: «Fonología» (que incluye la «Ortografía») y «Morfología», reelaboradas por Salvador Fernández Ramírez, y la tercera: «Sintaxis», por Samuel Gili Gaya. Si a ellos se agrega la colaboración de Rafael Lapesa, quien dio las directrices para la elaboración del *Esbozo* (Fernández,



Ambrosio Rabanales

Nacido en Santiago de Chile en 1917. Es doctor en Filología románica, profesor de lingüística teórica y de gramática científica española en la Universidad de Chile y miembro de número de la Academia Chilena de la Lengua. Ha sido invitado por varias universidades extranjeras y ha escrito un centenar de trabajos sobre su especialidad.

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

1987: 14)¹; la de Manuel Seco, Dámaso Alonso y Alonso Zamora, se explica aún mejor el avance considerable que representa esta obra en comparación con la de 1931, no obstante tratarse —según la propia Academia— de «un mero anticipo provisional de la que será nueva edición de su *Gramática de la Lengua Española*» (p. 5)². No en vano cuarenta y dos años separan a una y otra.

1. *Las fuentes*

1.1. Según sus fuentes, el *Esbozo* está inspirado, en lo que tiene de descripción, en el estructuralismo, tanto formal como funcional, y tanto europeo como norteamericano, sobre todo en la parte relativa a la fonología, elaborada, en lo fundamental, de acuerdo con la doctrina de la Escuela de Praga —que, a su vez, se basa en la de Ferdinand de Saussure— y de acuerdo con la doctrina de Bloomfield y la glosemática de Hjelmslev, el más fiel de los discípulos saussurianos.

Según Lapesa (1978: 76-77), «en dominios como la fonología, constituida como disciplina científica en los últimos treinta y cinco años, es [en comparación con los otros dominios de la gramática] mucho mayor el caudal de los neologismos imprescindibles». Y agrega más adelante (ibíd.: 83) que «[la] Sintaxis es la [parte] que se muestra menos innovadora. Cosa fácilmente explicable: corresponde al dominio lingüístico menos trabajado por el estructuralismo; y la gramática o semántica generativas [igualmente estructuralistas], todavía en momento de ebullición, coinciden en no pocos extremos con los puntos de vista más tradicionales». Ahora bien (ibíd.: 79), no obstante que «la Academia no puede emprender la descripción científica de la lengua ajustándose [enteramente] a la ortodoxia de una escuela [lingüística] determinada, tiene prevista la posibilidad de editar gramáticas estructuralistas, tagmémicas, generativas, etc., del español a nombre de sus respectivos autores».

Por otra parte, el término *estructura* aparece citado en el *Esbozo* no menos de doce veces (pp. 12 n. 12, 118, 169, 183, 183 n. 12, 215, 217, 256, 283 n. 39, 351 n. 1, 393, 514). Y no podría ser de otro modo, pues se basa en la lingüística, y todas las corrientes lingüísticas contemporáneas, como quiera que se llamen, son estructuralistas.

¹ El (los) número(s) después de los dos puntos indica(n) la(s) página(s) de la referencia bibliográfica.

² El número de la página entre paréntesis corresponde al *Esbozo*.

LA CORRECCION IDIOMATICA EN EL «ESBOZO» ACADEMICO

1.2. Otra fuente, igualmente importante, es el pensamiento gramatical de Andrés Bello (1981), «saussuriano» y, por tanto, también estructuralista, 69 años antes que F. de Saussure. Recuérdese, por ejemplo, que Bello concibe la gramática, por una parte (ibíd.: 126), como la «teoría que [exhibe] el sistema de la lengua en la generación y uso de sus inflexiones y en la estructura de sus oraciones», y por otra (ibíd.: 139), como «el arte de hablarla correctamente, esto es, conforme al buen uso, que es el de la gente educada», o culta, como es más frecuente decir hoy: el mismo doble punto de vista sintetizado en la definición del *Esbozo* como «ciencia y arte de las formas de expresión lingüística» (p. 505), y explicitado por Lapesa (1978: 76) como sigue: «El *Esbozo* responde a [...] la exigencia del mundo hispanohablante [y de los estatutos académicos, dirá en otro lugar (*apud* Polo 1985: 107)], que reclama una descripción del sistema de su lengua y una formulación de la norma vigente en ella, sin preterir las variedades que se dan dentro del sistema y en su uso presente, pero con sentido unitario y sin perder de vista una tradición idiomática diez veces secular».

1.3. Está claro, pues, que tanto la *Gramática* de Bello como el *Esbozo* son ciencia y arte a la vez; «arte» entendido como en latín «ars», correspondiente al griego τέχνη, es decir, «técnica»: un saber hacer bien algo, y no un mero saber; sólo que en ambas obras la ciencia existe en función de esta técnica o arte: «La Gramática de la Academia —asegura Salvador Fernández (1987: 24)— no ha aspirado nunca al conocimiento lingüístico puro. Ha sido concebida con miras a un fin utilitario inmediato: es una Gramática normativa [...]. Como consecuencia de ello es literaria, está basada en autoridades del pasado y del presente», con excepción, desde luego, del tratamiento de la Fonología, cuyas reglas están «inspiradas muchas veces en las recomendaciones de los mejores ortólogos de la lengua española» (ibíd.).

2. La norma es el ESBOZO

2.1. Ahora bien, por lo que hemos dicho, cuando Salvador Fernández asegura que la *Gramática* de la RAE es normativa sin más, cabe preguntarse hoy en qué sentido lo afirma. Si juzgamos por el *Esbozo*, no cabe duda de que los autores tienen clara conciencia de la norma estructural, como se infiere del siguiente texto:

«Las palabras que componen una oración no se suceden dentro de ella al azar de la iniciativa individual de los hablantes, sino que el sistema sincrónico de la lengua impone a todos ciertas restricciones, que deben observarse so pena de que la expresión resulte ininteligible, oscura, anfibológica o extravagante. Esta norma colectiva rige, de modo más o menos consciente, en todas las zonas sociales de cualquier comunidad lingüística» (p. 393); y desde un punto de vista puramente formal, es, en buena parte, una gramática estructural o descriptiva, tanto que en más de una oportunidad se habla de «descripción» (pp. 258, 270); incluso la fórmula más habitual en la formulación de las reglas ortográficas es «se escribe» o «escribimos» de tal o cual manera, pero funcional o intencionalmente es preceptiva, ya que hay que entender que si tal o cual palabra «se escribe» de un determinado modo, entonces «hay que escribirla» así si queremos hacerlo correctamente, interpretación que confirman fórmulas alternativas como «se escribirán» (p. 144) o «escribiremos» (p. 145) del modo que se indica, y otras más imperativas, según veremos más adelante. Pero esto no ocurre solo en la parte en que se trata de la ortografía, que es la que está más sujeta a reglas, aunque en pocas ocasiones se usa esta expresión (v. p. 135) o la de norma (v. 137), sino a través de toda la obra: en ella, para dar un ejemplo de otro dominio, a propósito de un fenómeno morfosintáctico se informa que «han consolidado [...] el plural *-s* los polisílabos terminados en *é, ó: cafés, canapés [...], pale-tós*» (p. 185), donde hay que entender, en consecuencia, que los plurales con *-es* (*cafees, canapees, paletoes*) son incorrectos, aunque explícitamente sólo se censura como vulgarismo el pl. *cafeses*. Otro tanto sucede en relación con el género: «Se ha usado y se usa [...] para la forma femenina de [...] adjetivos [construidos con el sufijo *-tor*], el sufijo *triz*» (p. 193 n. 9), lo que implica que una expresión como *consorcio / parque automotriz*, de moda en Chile, es incorrecta, pues «hay que decir y escribir» *consorcio / parque automotor*, que es la manera correcta.

2.2. Puede afirmarse que los autores del *Esbozo* también tienen, obviamente, conciencia de la norma sociolingüística, lo que se desprende —entre otras— de esta cita: «En los países americanos donde se practica el voseo, [en vez de] *di, sal, ven, canta, ten*, etc., [se emplea] *decí, salí, vení, cantá, tené*. Se trata de un uso propio del coloquio cuya estimación social varía según el país» (p. 460 n. 2); pero se debe entender, según la RAE, que donde se aceptan tales formas son por lo mismo consideradas correctas, y donde no, incorrectas, o vulgarismos, que no se deben usar.

LA CORRECCION IDIOMATICA EN EL «ESBOZO» ACADEMICO

2.3. En suma, la norma en el *Esbozo*, si no siempre por la forma, es siempre inequívocamente preceptiva por su función, aunque el precepto en repetidas ocasiones se lo morigere presentándose como una simple recomendación. Y creo que esto no se contradice con la aclaración que de manera destacada se hace en la «Advertencia»: «POR SU CARÁCTER [...] DE SIMPLE PROYECTO, EL PRESENTE *ESBOZO* CARECE DE TODA VALIDEZ NORMATIVA» (p. 5), pues, si no entiendo mal, esto sólo significa que la normatividad que contiene —lo que es un hecho— no posee carácter «oficial», por lo cual no obliga a nadie a atenerse a ella, y esto en tanto no se publique «la que será nueva edición de su *Gramática de la lengua española*» (p. 5).

2.3.1. Con todo, ahora, después y siempre, hay que distinguir entre lo que sólo puede ser preceptivo en una gramática preceptiva, esto es, lo que tiene que ver con hablar y escribir, por tratarse de dos técnicas, y lo que no puede ser preceptivo, como su teoría de la lengua, su doctrina gramatical, que como tal es ciencia, y al menos para los que pertenecemos a la llamada «cultura de Occidente», nos parece inconcebible una ciencia oficial. Así, se puede —y, mientras no se racionalice nuestro sistema ortográfico, conviene— ser obediente para escribir, por ejemplo, *lucos, cruces* con *c* y no con *z* o con *s* —aun cuando mayoritariamente en el mundo hispánico, en vez de /θ/ se pronuncie siempre /s/—, o para concordar *paisaje, día, pensamiento* con *hermoso*, y no con *hermosa*; pero ninguna norma o regla puede imponer que se acepte, como se afirma en el *Esbozo*, que en el enunciado *Los jugadores italianos ganan y los españoles pierden*, el segundo *los* es sustantivo y *españoles*, adjetivo (p. 172), o bien que *adverbio* sea sólo una palabra y que, sin cambiar de nombre, cumpla tres funciones distintas, o, lo que es más trascendente, que «sustantivo», «adjetivo», «verbo», etc. sean ante todo «categorías de palabras» (p. 170), y no categorías de funciones, etc.

2.3.2. El carácter de gramática normativa preceptiva del *Esbozo* se comprueba mediante la existencia de las tres características siguientes: 1) es compulsiva; 2) apunta hacia la «corrección» idiomática, lo cual implica un juicio de valor; y 3) se funda en la postulación de un solo ideal de lengua.

2.3.2.1. El carácter compulsivo se hace evidente en la propia redacción de muchas normas (sobre todo de la parte ortográfica) con expresiones tales como «(no) debe [escribirse de tal o cual forma]» (pp. 145, 147-149, 152); «hay que [escribir de un determinado modo]» (p. 147); «no se desunirán jamás [los com-

ponentes de las letras *ch*, *ll* y *rr*» (ibíd.), o más explícitamente si cabe, «el uso de [tal o cual signo] sólo es preceptivo para indicar [tal o cual fenómeno]» (p. 150). En el plano morfosintáctico también el verbo *deber* aparece empleado en diversas ocasiones: se prescribe, por ejemplo, que «la lengua literaria que no persigue como fin especial el reproducir usos populares y vernáculos debe evitar [el uso de *cualesquier* con valor de singular: *Cualesquier día te voy a ver*», uso «muy extendido en el habla vulgar de España y América]» (p. 231); o bien que «debemos decir [...] *alineo*, *alineas*, *alinea*, *delineo*, etc., y no *alíneo*, *alíneas*, *alínea*, *delíneo*» (p. 259), acentuación calificada como «viciosa» (ibíd. n. 6).

2.3.2.2. Los juicios de valor de una gramática preceptiva son aquellos mediante los cuales se califica un uso idiomático como «correcto» o «incorrecto», pero además otros que se emplean para censurarlo por distintos motivos.

2.3.2.2.1. Ahora, si bien es cierto que el término «censura» se emplea poco, la censura misma es muy frecuente en la obra. A veces, destacándose algunos usos como «correctos» (pp. 19, 281 n. 34, 409); a veces —las más— considerándose simplemente como «incorrectos» (pp. 84, 223, 239, 333 n. 15, 424, 451, 488, 492, 500), o bien desacreditándose con no siempre suaves epítetos, por diversas razones. Son «incorrectas», para dar algunos ejemplos, la pronunciación antihiática *yo rocío*, *tú rocías*, etc., en lugar de *yo rocío*, *tú rocías* (333 n. 15); la esdrújula de *cófrade*, y *líbido*, de la terminología freudiana (p. 84), y la utilización del gerundio como adjetivo: *Te envío una caja conteniendo libros*, en lugar de *que contiene libros* (pp. 491-492) o *con libros*, o el mismo gerundio con el significado de posteridad en, por ej., *El agresor huyó, siendo detenido horas después*, en vez de y (*pero*) *fue detenido horas después* (pp. 488-489), todos modos de decir habituales en Chile entre personas consideradas cultas. En otros casos se habla de «vulgarismo», corriente lo mismo en España que en América, como la reducción del diptongo en *apreto*, *apretas*, etc., por *aprieto*, *aprietas* (p. 279 n. 20); de vulgarismo que «debe evitarse» (p. 418), o que «no cabe en la conversación culta ni en la lengua literaria» (p. 473), o de «pronunciación» (p. 15), «forma» (p. 307), «acentuación» (p. 84), «articulación» (p. 131) o «habla» (p. 252), «vulgares», o bien de «fórmula vulgar y mediocre» (p. 212), o de «usos vulgares y rústicos» (p. 224). La descalificación procede también por tratarse de un «solecismo» (p. 427), o de un «grave solecismo

LA CORRECCION IDIOMATICA EN EL «ESBOZO» ACADEMICO

como forma literaria» (*tú amastes, te fuistes*) (pp. 221-252), o de un «uso plebeyo» (p. 205), o de un «arcaísmo», como las formas *riyeron, riyese...*, por *rieron, riese* (p. 278 n. 16); sin embargo, se defienden las formas con *g* (*plugo, pluguieron, etc.*) de *placer*, aunque «no se emplean en la lengua hablada, pero tienen estado literario, a pesar de su carácter marcadamente arcaico», frente a *plació, placieron* (p. 293 n. 74; v. también p. 359); lo que revela la primacía que se le da a la lengua literaria sobre la lengua oral; o bien, la descalificación se funda en el hecho de tratarse de una «pronunciación no esmerada» (p. 21), o de ser un fenómeno propio del «habla descuidada» (p. 252), o de la «lengua poco cuidada», o «descuidada», como cuando se asegura que «en textos clásicos y en la lengua actual poco cuidada se suprime a veces la preposición [*de* ante la conjunción *que* en casos en que debería estar presente]: *Hago cuenta que he hallado en él un tesoro...*» (Cervantes, I, 6), frente a *Hago cuenta de que...* (p. 522), e «inversamente, se produce con frecuencia en la lengua descuidada un uso superfluo de la prep. *de* [ante esta misma conjunción]: *Me dijeron DE que no saliese*» por «*Me dijeron que no saliese*» (ibíd., n. 1). Ni más ni menos que lo que he llamado *queísmo* y *dequeísmo*, respectivamente, prácticas corrientes tanto en la Península como en el habla, aun culta, de nuestro país y de otros de Latinoamérica, para incluir al Brasil, y que en Chile, al menos, será prácticamente imposible modificar debido sobre todo a que no influyen en la comprensión de lo que se dice.

2.3.2.2.2. Más recurrente es que en el *Esbozo* se censure un fenómeno considerándose «afectado», ya sea que se trate de un «tono» (p. 89 n. 15), de una «pronunciación» (p. 21), de frases que «se sienten hoy como afectadas» (p. 480), de un «rebuscamiento afectado», como el empleo del pronombre personal átono en enclisis en enunciados del tipo *Paréceme que sí, Abriráse la puerta*, en lugar de *ME parece que sí, SE abrirá la puerta* (p. 426). Según la misma obra, decir *vuestra casa* en vez de *la casa de ustedes*, «sería afectación entre hispanoamericanos» (p. 429), y construcciones por el estilo de *Un encargo para usted TENGO* o *Para usted un encargo TENGO*, por llevar el verbo al final «todos sentimos como insólitas y afectadas» (p. 398). En forma implícita se reprocha igualmente un uso por ser «contrario a la tradición» (p. 241) o porque «no es idiomático en español», como «el plural *los treinta, los cuarenta; o los treinta, los cuarentas, etc.*, para designar, como en inglés, los años del siglo comprendidos entre 30 y 39, 40 y 49, etc.» (p. 239);

o por ser un «barbarismo» (p. 87 n. 10, 182), o casos de «discordancia», como la sustitución de *les* por *le* (*No LE creas a ESOS MENTIROsos*), que «no es raro encontrar [...] en periódicos, y aun en escritores de todas las épocas de ambos lados del Atlántico» (pp. 423-424); pero no censura numerosas otras clases de «discordancia» (pp. 387-389), incluso las que en la misma obra se estudian bajo el título de «Discordancia deliberada», motivada por la afectividad (p. 389). Otras veces puede tratarse de una «entonación artificial y perturbadora» (p. 108 n. 8); o de «ordenaciones posibles en el habla corriente [que] habrá que desechar por artificiosas o pedantes» (p. 398); o de la repetición insistente de los sujetos pronominales por «la machacona pesadez que comunica al estilo» (p. 421). También merecen el rechazo formas «aberrantes y poco recomendables», como *cernió*, *cernieron*, etc., de *cernir*, en lugar de *cernió*, *cernieron*, etc. (p. 283 n. 39); o un empleo «impropio», como el «de los fraccionarios en *-avo* como ordinales: *Ese treceavo paisaje* (E. D'Ors, *Cézanne*) (p. 247), a pesar de encontrarse en un escritor de prestigio, prueba de que no todo lo literario está libre de censura (v. también «acepción impropia», p. 248); o frases «absurdas o impropias» (p. 290), o, finalmente, «construcciones tan disparatadas» como *La cantidad [...] que le estamos abonando en cuenta...*, en lugar de *que le abonamos*, y *Les estamos escribiendo para informarles de...*, en lugar de *les escribimos*, las que no sólo constituyen «una incorrección gramatical, sino que falsea[n] el pensamiento del que así escribe» (p. 448; v. también p. 533).

2.3.2.3. Dijimos más arriba que la tercera característica de la norma preceptiva es que se funda en la postulación de un solo ideal de lengua; en nuestro caso, la lengua española culta y literaria.

2.3.2.3.1. En consonancia con esto, en el *Esbozo*, a propósito de que en el capítulo relativo a las clases de sonidos «se intenta una descripción articulatoria de los sonidos del español [...] tal como se producen en el habla tenida por culta en la vasta extensión del mundo hispánico y considerada como norma en la enseñanza oficial y en las prescripciones de las Academias de la lengua española» (p. 14), se afirma (ibíd., n. 15) que «esa [misma] norma [panhispánica en cuanto a pronunciación] no es pura entelequia ni un deseo minoritario, pese a las diferencias regionales y hasta locales que se dan en toda área lingüística, especialmente cuando se trata de áreas extensas, como la del español, y cuando los territorios que la integran, como en este caso, forman diversas agrupaciones políticas. Es ley ineludible que en ta-

LA CORRECCION IDIOMATICA EN EL «ESBOZO» ACADEMICO

les condiciones tiendan cada vez más a acentuarse las diferencias lingüísticas. En el caso del español, la aspiración a una norma común ha sido, sin embargo, secundada por acciones muy positivas, de modo muy especial y efectivo en los pueblos americanos, en donde la fragmentación política hacía temer con mayor verosimilitud una fragmentación de la lengua [...]. Es lícito, por consiguiente, hablar de un español común, de una obediencia a determinada regulación básica de orden fonético y gramatical que se manifiesta en el habla de las personas cultas y se refleja en la literatura más universalista y menos teñida de particularismos lingüísticos».

2.3.2.3.2. La verdad es que, como se indica aquí, el español culto y literario como norma única, expresión de un ideal de lengua también único para todo el mundo hispánico, es más una «aspiración» que todos tenemos, que algo que funcione estrictamente como tal. Fuera de que relativamente poca gente conoce este ideal de lengua postulado por la Academia, en toda comunidad funcionan varios ideales de lengua, lo que se manifiesta en varias normas igualmente cultas. Nadie es fiel a un solo ideal de lengua ni a todo él. Lo que permite identificar una lengua como tal es mucho más su sistema que sus normas, en el sentido que a estos términos les da Coseriu (1973), y ocurre que nuestro sistema fonológico, sin /θ/ y casi sin /λ/, posee dos fonemas menos (no ya dos alófonos, cuestión de norma), y un sistema morfosintáctico sin el *vosotros* y las formas verbales correspondientes — entre otras cosas— en el habla «no afectada», como diría la Academia, también es diferente del mismo sistema del español estándar, y qué decir del sistema léxico, el más inestable. Con todo, felizmente es mucho más —y fundamental— lo que nos une que lo que nos separa, sobre todo en el nivel culto formal del habla; por esto es que, a pesar de lo señalado, más de valor teórico que práctico, en Hispanoamérica decimos —porque «lo sentimos» así— que hablamos castellano o español. Y esto debido a que las innumerables variantes normativas —propias de toda lengua— no nos hacen perder de vista la gran afinidad entre nuestros sistemas lingüísticos.

2.3.2.3.3. La pluralidad normativa, propiamente tal, reside en el hecho de que, como apunta Rona (1973: 311), «ni españoles, ni argentinos, ni venezolanos [ni chilenos] pueden ni podrán aceptar una norma que contradiga su uso cotidiano. Poco importa por quién es creada o impuesta esta norma, si por una autoridad política o académica nacional o extranjera o por una

asociación de academias». En efecto, en materia de pronunciación el chileno culto no comparte con el español culto, fuera de lo ya anotado, pero ahora en el plano de la norma, y no del sistema, su tendencia a la relajación articulatoria manifestada en la sonorización de los fonemas /p, t, k/ en posición final de sílaba. Es decir que, al revés de lo que se estilaba en Chile, es «correcto» en la Península pronunciar, por ej. [áβto, ádmósfera, áγto]. Tampoco comparte «la pronunciación general [en España]» de /ks/ como /s/ incluso entre vocales (p. 133), como en *éxodo* [ésodo], *taxi* [tási], *asfixia* [asfísja] (p. 21 n. 17), o en posición final de palabra: *tórax* [tóras), *sílex* [síles], *fénix* [fénis] (p. 133), que «se produce [...] frecuentemente fuera de la pronunciación esmerada» (p. 42) o afectada, conforme a la tendencia general a simplificar los grupos consonánticos. Otro tanto acontece con la pérdida de la /d/ en los participios en *-ado*: *cansao*, *enojao*, etc., impensable en el habla culta formal chilena donde a lo más se llega a una /d/ relajada: /kansádo, enojádo/. Y en el plano morfosintáctico, mientras en la Argentina el voseo es «correcto» (*vos hablás, vos tenés...*), en Chile, especialmente el voseo pronominal, no lo es, como tampoco lo es decir, por ej., *¿Qué tú quieres?*, correcto en Puerto Rico, en vez de «*¿Tú qué quieres?*» o *¿Qué quieres tú?*, según nosotros; o la forma negativa *Lo veré hasta mañana*, propia de México, en lugar de *No lo veré hasta mañana*, de acuerdo con nuestra manera de hablar.

2.3.2.3.4. También en el silabeo abundan las diferencias entre el hablante peninsular y el chileno en el mismo nivel culto: en España —según el *Esbozo*— lo normal es pronunciar con hiato expresiones que nosotros lo hacemos con diptongo: *cruelles* /kru.éles/ (p. 29, 48), *viaje* /bi.áxe/ (p. 48); *actuar* /aktu.ár/, /aktu.é/, /aktu.ó/ (p. 51); *guion* /gi.ón/, de aquí que la Academia prescriba acentuarla gráficamente, porque la considera un disílabo agudo terminado en *-n* (p. 52). Por otra parte, *atlas* se silabea [át.las], [ádo.las], separando el grupo *tl*, que para el chileno es tautosilábico, es decir, pertenece a una misma sílaba.

2.3.2.3.5. En cuanto a acentuación, tanto en la Península como en Chile alternan, p. ej., *elegíaco* ~ *elegiaco*; *egipciaco* ~ *egipciaco*; *período* ~ *periodo*; *Ilíada* ~ *Iliada*. Con respecto a esto, se dice en el *Esbozo* que «las dos formas en estos y en casos análogos aparecen registradas en el Diccionario Académico, con la forma llana [o grave] antepuesta [*elegiaco, egipciaco*, etc.], lo que indica mayor aproximación a la norma hablada, vulgar o culta. Pero en varios territorios de América la norma culta parece

LA CORRECCION IDIOMATICA EN EL «ESBOZO» ACADEMICO

preferir el hiato» (p. 50 n. 31), es decir, la pronunciación esdrújula, que es la que efectivamente predomina en Chile. Sin embargo, frente a la alternancia peninsular /bo.ína/ ~ /bói.na/; re.úma/ /réu.ma/ (p. 51), nosotros usamos sólo las formas con diptongo. En otro lugar se afirma asimismo que «sólo o especialmente el habla popular de algunas regiones de España y de América utiliza [la acentuación] /úi/ en palabras cuya /u/ ha sido silábica en su origen: /kúi.da/, /múi/» (p. 55), en lugar de /kuí.da/ y /muí/, que son las más generales y de mayor prestigio, y se agrega en nota (p. 55 n. 65) que «esta acentuación se encuentra algunas veces en textos poéticos» de Cervantes y Lope (ibíd.); de modo que nuestra pronunciación, que se da en todos los niveles socioculturales, no obstante su abolengo literario, para el *Esbozo* es «popular» ... y clásica.

2.3.2.3.6. Y así como éstos, hay muchísimos otros casos de divergencia tanto en el dominio de lo fónico como en el de lo morfosintáctico y léxico que por falta de espacio no puedo ejemplificar. La conclusión es que, debido a la multiplicidad de normas, como realizaciones de prácticamente un mismo sistema, NO TODO LO QUE ES CULTO EN ESPAÑA LO ES TAMBIÉN EN NUESTRA AMÉRICA, Y VICEVERSA, Y TODAS ELLAS, CADA UNA EN SU LUGAR, MERECEN IGUAL CONSIDERACIÓN. Ya lo dijo Bello (1981: 131): «Chile y Venezuela tienen tanto derecho como Aragón y Andalucía para que se toleren sus accidentales divergencias, cuando las patrocina la costumbre uniforme y auténtica de la gente educada». Y la RAE comprende bien esto; de aquí la amplia consignación en su obra de las formas dialectales y su constante respeto a ellas cuando en cada región se consideran cultas. Este mismo respeto se manifiesta en esta opinión de Lapesa (1978: 79): «Las normas no se pueden establecer de manera arbitraria, obedeciendo sólo al gusto o al sentido lingüístico individual o de un grupo. Ni siquiera argumentos etimológicos, de pureza idiomática o de conveniencia del sistema, bastan para formularlas. Es preciso que se atengan al consenso, tácito o explícito, de los estratos sociales culturalmente rectores. Las normas que se den deben ajustarse a la «norma», a lo que la comunidad hablante estima uso preferible [vale decir, a la norma sociolingüística]. Y esta norma no ha sido estudiada sino parcialmente y [sólo] en cuanto se refiere al nivel literario; para el coloquio, incluso limitándonos al de personas ilustradas, carecemos, por ahora, de documentación suficiente [...]. Mientras [ésta] no [esté] a nuestro alcance, habremos de recurrir al dictamen de Academias y lingüistas sobre las

preferencias y tolerancias del uso culto y del general dentro de cada país» (Cp. pp. 5 y 6 y 139 n. 39).

Estimo que esta declaración de Lapesa, digna de mi más sincera admiración por el conocimiento profundo del problema de la normatividad idiomática que ella revela, deja ya totalmente obsoleta «la idea de que la Academia es una institución autoritaria y dogmática» (Lapesa, *ibíd.*, 78).

3. Los criterios académicos de corrección

3.0. Es obvio que el que se propone orientar acerca de cómo hablar y escribir correctamente una lengua, lo hace sobre la base de uno o más criterios de corrección idiomática. De la manera en que en el *Esbozo* se enjuician algunos usos, como ya lo hemos podido ver, no es difícil inferir los criterios de corrección en él implícitos, fuera de que con frecuencia están también explícitos.

3.1. En el capítulo que en la obra se dedica a la ortografía, está claro que tales criterios son: 1) la etimología, 2) el uso tradicional, 3) la pronunciación, y 4) el propósito de evitar la ambigüedad, separados o combinados. Por cierto que la aplicación de cuatro criterios diferentes a un mismo hecho no puede dar como resultado una ortografía coherente y racional.

3.1.1. El criterio etimológico se aplica en muchos casos, tanto si se trata de voces de origen latino como griego, pero en otros no; p. ej., *boda* < lat. *vōta*; *buitre* < lat. *vũltũrem*; *abogado* < lat. *advōcātum*, se escriben con *b*, y no con *v*, como en latín; *maravilla* < lat. *mirabilia*, con *v*, y no con *b* (p. 122); *invierno* < lat. *hibernum*, y *España* < *Hispania*, sin *h* (p. 126).

3.1.2. Por atenerse al uso tradicional (pp. 138, 139 n. 39), tienen *h* no etimológica, por ej., *henchir* < lat. *implēre*; *helar* < lat. *gelare*; *hinojos* < lat. *genucũu* (p. 128).

Por tener en cuenta tanto la etimología como el uso, alternan *hogaño* < lat. *hōc anno*, y *ogaño* (*ibíd.*).

3.1.3. La pronunciación, que lamentablemente no es criterio único, ni siquiera dominante, es el fundamento, p. ej., para tildar las palabras: la tilde, cuando no es diacrítica, señala los casos contrarios a nuestra propensión acentual.

3.1.3.1. También, para poner un ejemplo de ortografía segmental, como la *t* en que terminan algunos extranjerismos no se pronuncia en español por ser su posición contraria a nues-

LA CORRECCION IDIOMATICA EN EL «ESBOZO» ACADEMICO

tro sistema fonológico, en el *Esbozo* se dice, a propósito de los galicismos *complot*, *complots* (con *t* en el diccionario académico [DRAE]), que «sería mejor hispanizarlo[s] en la forma *compló*, *complós* como se ha hecho con otros nombres de análoga terminación *-t*, *-ts*: *carné(s)*, [...], *chalé(s)*, *chaqué(s)*, *parqué(s)*, a menos que las formas francesas resulten más elocuentes e inequívocas para la vista» (p. 183); esto es, se hace prevalecer, sobre la pronunciación, un criterio estilístico y semántico.

3.1.3.2. Tampoco es propio del sistema fonológico del español la combinación /s + cons./ en posición inicial de palabra; por esto, a los extranjerismos con esta estructura se les antepone una /e/ (p. 44), siempre en la pronunciación y a veces también en la escritura, como en *esplín* (< ingl. *spleen*); *esmoquin* (< ingl. *smoking*); *esnobismo* (< ingl. *snob*); *estándar* (< ingl. *standard*).

3.1.4. Con la tildación diacrítica (como en los pares *dé - de*; *sé-se*; *mí - mi*; *sólo - solo*; *éste - este*; *más - mas*, etc.), se busca, en cambio, evitar una ambigüedad semántica o gramatical (p. 44), criterio que, además de no aplicarse en todos los casos posibles en nuestra lengua, aquellos en que se aplica no producen prácticamente ninguna ambigüedad en el habla.

El hecho, muy sensible, es que cualquiera que sea el criterio que utilice la RAE, abundan las excepciones, lo que, obviamente, motiva que la mayoría de las reglas ortográficas sean inoperantes. Por esto, en el *Esbozo* (p. 122), a propósito sólo de algunas reglas sobre el uso de *b* y *v*, se anota (n. 3) que «podrían agregarse otras reglas prácticas de carácter formal, menos generales que algunas de las desarrolladas [...], pero la ortografía entra por los ojos y es más rápido consultar el Diccionario que no recordar reglas de gramática por muy fáciles y sencillas que nos parezcan». La ortografía entra por los ojos cuando no se basa en el principio de la relación biunívoca entre fonema y grafema, según el cual un fonema debe representarse siempre por un solo y mismo grafema, y un grafema debe representar siempre a un solo y mismo fonema. Cuando esto ocurra sistemáticamente, la ortografía entrará por el oído y resolverá una enorme cantidad de problemas ortográficos.

3.2. Los criterios normativos relacionados con las otras áreas coinciden sólo en parte con los anteriores. Puede decirse, por los testimonios ya aducidos, que son: 1) el uso idiomático culto de la clase social dominante, 2) la lengua literaria culta, 3) el

uso general moderno, 4) la tradición, 5) la frecuencia, 6) la casticidad, 7) lo estético o estilístico, 8) la necesidad, 9) la etimología y 10) el sentimiento lingüístico.

3.2.1. El uso culto que de la lengua hace la clase social dominante como criterio de corrección, se desprende fácilmente de estas dos citas del *Esbozo*: en la primera, a propósito de la entonación, se afirma: «El breve examen que hacemos aquí de la entonación española refleja los usos que han dominado en Madrid dentro de los últimos cincuenta años en el seno de familias burguesas de antiguo abolengo madrileño y en gran parte de los medios universitarios y cultos» (p. 102) En la segunda cita se dice que «en el capítulo [Fonética y fonología] se intenta una descripción articulatoria de los sonidos del español tal como se producen en el habla tenida por culta en la vasta extensión del mundo hispánico y considerada como norma en la enseñanza oficial y en las prescripciones de las Academias de lengua española. Quedan fuera de nuestro repertorio de sonidos la abundante variedad de particularismos regionales, rurales y locales cuando son tildados de pronunciación vulgar [...]. Por la misma razón incluimos en nuestro repertorio alguna variedad de sonidos de España y América que no han merecido esa calificación» (pp. 14-15).

3.2.2. La lengua literaria culta aparece como criterio relevante si se considera que, comparada con la *Gramática* del 31, en el *Esbozo* se amplían considerablemente las «autoridades literarias», incorporando una gran cantidad de nuevos escritores de todo el mundo hispánico, «muchos de ellos vivos». «Se aspira así —según se señala en la ‘Advertencia’— a recoger mejor todo lo que es lingüísticamente español [culto] en el tiempo y en el espacio» (p. 6). Otro testimonio —de los muchos que hay— en favor de la lengua literaria es lo que se afirma a propósito de un fenómeno sintáctico: «Dentro de [la] variedad histórica y geográfica, y respetando siempre las diferencias entre los estilos individuales, la Academia trata de reflejar [...] las condiciones generales en que la lengua literaria actual exige o prefiere la anteposición [ME LO *dio*] a la posposición [*dió*MELO] de [los] pronombres [personales átonos] al verbo» (p. 425). Aunque parece querer someter la lengua oral a los cánones de la lengua escrita, en otra parte estima que «aplicar diferentes criterios lingüísticos a la lengua que se habla y a la que se escribe [...] puede ser verdad en muchos aspectos» (p. 164 n. 1).

3.2.3.1. El uso general moderno como criterio normativo

LA CORRECCION IDIOMATICA EN EL «ESBOZO» ACADEMICO

se atestigua, por ej., con esta cita: «Contra toda consideración histórica, hay que admitir en el condicional perfecto la construcción ya consolidada por el uso general moderno, *Si hubieras (o hubieses) llegado a tiempo te habiésemos invitado a comer*, al lado de *te habríamos (o hubiéramos) invitado a comer* (p. 475). También un caso similar que «los gramáticos han censurado» —Bello, entre otros, por estimarlo «incorrecto» o «vulgar» (p. 474)—, es aceptado porque «el uso moderno lo impone de hecho» (ibíd.). Y en la «Avertencia» se indica que se presta ahora «una mayor atención a los usos modernos de la lengua» (p. 6).

3.2.3.2. Particularmente interesante —por lo controvertido, y a propósito de este criterio— es lo que dice acerca del uso como personales de los verbos *haber* y *hacer*: «Estos verbos tienen entre sus varias acepciones la de indicar vagamente existencia o presencia, análoga a la que corresponde a los verbos *ser* y *estar*: *No hay nadie*; *Hace mucho frío*. Esta significación indeterminada explica que en algunas provincias españolas de Levante, y en numerosos países hispanoamericanos, se interpreten como verbos personales y se diga *Hubieron fiestas*, *Habían muchos soldados*, *Hicieron grandes heladas*, concertando el verbo con su complemento plural, porque no es sentido como complemento, sino como sujeto. Encontramos ejemplos esporádicos de esta construcción en textos españoles antiguos: *Algunos ouieron que [...] quisieron disfamar al rey de Navarra* (F. Pérez de Guzmán); *Hoy hacen, señor, según mi cuenta, quince años, un mes y cuatro días que llegó a esta posada una señora en hábito de peregrina* (Cervantes). Entre los escritores españoles modernos no hallamos ejemplos de este uso. Los escritores hispanoamericanos lo evitan generalmente cuando hablan por su cuenta, quizá porque los gramáticos lo han censurado siempre; pero en la novela y el teatro [cuando] hacen hablar a sus personajes en estilo directo [...] abundan extraordinariamente los ejemplos; v. gr. [...]: *Hubieron tamales* (M. A. Asturias); —*Hacen días que está en nuestro poder...*—¿*De modo que hacen días?* (R. Gallegos). Sería fácil multiplicar las citas semejantes. Tal abundancia demuestra, por lo menos, la extensión y arraigo de esta construcción en el habla coloquial de aquellos países» (pp. 384-385). Después de esto, me parece una majadería seguir censurando tales usos, vilipendiados en nuestro país infructuosamente por cerca de ciento cincuenta años, desde que Bello (1981: 467) lo[s] calificó de «vicio casi universal en Chile».

En algunas ocasiones se suman criterios en una decisión. Así, los tres anteriores aparecen juntos para favorecer la forma impersonal pasiva *Se venden botellas, Se alquilan coches* frente a la impersonal activa *Se vende botellas, Se alquila coches*, respectivamente. «La construcción pasiva —se indica— es lo tradicional, la que recomiendan los gramáticos y domina enteramente en la lengua literaria»; así, pues, «hoy por hoy parece recomendable atenerse al uso culto, literario y más generalizado» (p. 383).

3.2.4. Que la tradición es otro criterio en función del cual se determina si un uso es correcto o no, ya lo hemos comprobado antes, pero queda de manifiesto además cuando en el *Esbozo* se asegura categóricamente, en relación con el ejemplo *Se comenta el discurso que anoche pronunciara el Presidente* (en vez de *pronunció*), que «esta construcción no está justificada en modo alguno por la tradición del idioma» (p. 480). Lo mismo cuando dice: «Creemos que es un uso reciente, contrario a la tradición, la concordancia de género [del cardinal compuesto con *un*] con el sustantivo femenino [a que determina]: *veintiuna mil pesetas, treinta y una mil toneladas* [en lugar de *veintiún mil pesetas y treinta y un mil toneladas*»] (241).

3.2.5. La reiterada alusión a datos estadísticos muestra que muchas normas se fundan en la alta frecuencia de determinados usos en las personas cultas (cp. pp. 44 n. 10, 139 n. 40, 143-144). Es lo que ocurre preferentemente cuando hay que decidir entre formas alternantes. Así se señala, p. ej., que «hoy es más frecuente *agrío* que *agrío*» (p. 333), o que «se emplea más *glorio* que *glorio*» (ibíd.), o, en cuanto al plural de algunos sustantivos agudos terminados en vocal, que «son de uso más frecuente *sofás, bajás* que las formas cultas *sofaes, bajaes*», y que *maravedís* y *maravedises* «se encuentra[n] en textos antiguos y clásicos», en tanto que «el plural *maravedíes*, que citan los gramáticos, no es frecuente» (p. 185). Es verdad que no se censuran las formas menos frecuentes, pero también lo es que, al menos, se prefieren las otras. Sólo se descalifican como «vulgarismos» los plurales *cafeses, jabalises* y otros (ibíd.).

3.2.6. Por cierto que la casticidad es el criterio que surge ante los extranjerismos, denominados despectivamente «barbarismos». Censura indirectamente, p. ej., el uso del posesivo en lugar del artículo en enunciados como *Pase SUS vacaciones en la playa X*, en vez de *Pase LAS vacaciones...*, pues tal empleo «tiene aquí dejo extranjerizante» (p. 428).

LA CORRECCION IDIOMATICA EN EL «ESBOZO» ACADEMICO

Ahora bien, no se trata de que la Academia se oponga sistemáticamente a los extranjerismos, sino solo a aquellos que, a su juicio, no satisfacen ninguna necesidad por haber un equivalente en español, como, p. ej., la fórmula anglicana a la cual ya hemos hecho referencia, *los (años) treinta(s), cuarenta(s)*, etc., porque «resulta [...] innecesaria, existiendo como existe, por lo menos desde el siglo XVI, el término *decenio*, y hasta el más reciente *década* en esta acepción» (p. 239). De modo que la casticidad se combina aquí con la necesidad (extensible a todo neologismo) como criterio de corrección. Es claro que, una vez aceptado un extranjerismo por considerárselo imprescindible, la Academia aboga por su adaptación a nuestros sistemas fonológico y ortográfico, como los casos *compló, estándar, esplín*, etc., ya citados, o bien por una «adecuada traducción española: *azafata* (ingl. *air-hostess*), *marca* (ingl. *record*), *deporte* (ingl. *sport*), *jardín infantil* (al. *Kindergarten*) [...], *presentación* (fr. *début*)» (p. 184).

3.2.7. En función del sentimiento estético se estima en la obra que «sonaría raro» decir, p. ej., en plural, *Admiro sus asombrosos talento y saber*, en vez de *Admiro su asombroso talento y saber* (p. 392 n. 2).

El criterio estético prima, pues, sobre el criterio lógico. También, que «el plural *-es* que [a *hipérbaton* y *memorándum*] les correspondería por terminar en consonante produce una estructura insólita y desapacible para el oído español: *hiperbátones, memorándumes*, etc.» (p. 183 n. 12). Sabemos que para el primero parece preferible la forma *hipérbatos*, no obstante ser anómala, y para el segundo, de acuerdo con el *Esbozo*, mantenerlo invariable: *el* o *los memorándum*, aunque ya el *DRAE* consigna también *memorando*, lo que permite el plural regular *memorandos*. Por razones estéticas o estilísticas se censura igualmente la práctica de no pluralizar los nombres propios y apellidos que no terminan en *-s* o *-z*: *los Quintero, los Machado*, en lugar de *los Quinteros, los Machados*, pues va «contra todos los usos y estilos españoles» (p. 159), aunque, tratándose de agudos terminados en *z* «al oído español no disuene, como expresiones de confianza y familiaridad, oír hablar de los *Ortices* y de los *Orgaces*» (ibíd., n. 23); es decir, que a éstos se los aprueba en el habla culta informal. En palabras de la Academia: «La gramática tiene sus límites, y donde ella termina, comienza el análisis estilístico» (p. 394).

3.2.8. Finalmente, el sentimiento lingüístico como criterio de

corrección se manifiesta, p. ej., cuando se afirma en la obra que tal o cual uso «se siente» de tal o cual manera (pp. 480, 481, 528).

4. Conclusiones

4.1. LAS REGLAS GRAMATICALES NO SIEMPRE SON EFICACES. Un solo ejemplo de muestra: «Bello —según el *Esbozo*— sugirió la conveniencia de distinguir entre sí las grafías *a donde* y *adonde*. La Real Academia Española, aceptando la sugerencia de Bello, recomienda, pero no preceptúa, la distinción siguiente:

1º *Adonde*, con antecedente expreso. *Aquella es la casa adonde vamos* [...];

2º *A donde* con antecedente tácito: *Se vino a donde don Quijote estaba* (Cervantes, *Quijote*, I, 3) [...].

La recomendación académica no se ha cumplido ni se cumple de hecho en el habla oral y escrita moderna» (p. 538 n. 1).

Recuérdese, además, lo que ya hemos indicado, las numerosas excepciones que suelen acompañar a muchas normas.

4.2. LAS REGLAS CADUCAN CON EL TIEMPO, ya sea porque el uso cambia o porque los criterios académicos cambian. En prueba de lo primero se dice en la obra que «se ha formulado alguna vez la regla según la cual diptongan los [nombres] terminados en *-gual* [...] como *igual*, y no diptongan los restantes, como *manu.al*, *puntu.al*, *virtu.al*. Pero esta regla, si alguna vez se ha ajustado a la norma hablada o a los usos poéticos, no es hoy del todo válida» (p. 49 n. 25), puesto que ahora se pronuncian con diptongo: *ma.nual*, *pun.tual*, *vir.tual*. Y por cambio de criterio está el hecho lamentable de que a partir de 1611 se haya restituido la *h*, a fin de «restablecer la ortografía latina», en voces como *aver* (*haber*), *omne* (*hombre*), *ora* (*hora*), etc. (pp. 127-128). En materia de lenguaje, pues, nada es correcto de una vez para siempre.

4.3. NO TODO SE PUEDE REGLAMENTAR. Hay diversas razones para ello; entre otras: 1) la complejidad de la lengua, tanto en cuanto estructura como en cuanto sistema, por la multiplicidad de funciones encargada de realizar, entre las cuales las funciones expresiva o emotiva, apelativa o conativa y poética son las más determinantes, consecuencia de que el hombre no es, ni mucho menos, pura razón; 2) «la naturaleza movediza del habla oral o escrita» (p. 514); 3) los numerosos casos de alternancia en todas las áreas; y 4) el razonamiento analógico, el más elemental y, por lo mismo, el más generalizado de los razonamientos.

LA CORRECCION IDIOMATICA EN EL «ESBOZO» ACADEMICO

4.3.1. A propósito, una vez más, del hipérbaton, se dice en el *Esbozo*: «Hemos trazado [...] las líneas generales del orden que guardan entre sí los elementos más importantes de la oración, refiriéndonos siempre a la lengua usual, hablada y escrita, de nuestra época. Pero la construcción varía con el tiempo; es movediza y cambiante por naturaleza, como la lengua entera. El uso de cada época establece ciertas limitaciones a la libertad constructiva, y deja a la vez ancho campo a variadas posibilidades de expresión. Por otra parte, los artistas de la palabra, y especialmente los poetas, obedecen a aspiraciones estéticas, y al poner en tensión todos los recursos del idioma, crean construcciones nuevas, que unas veces llegan a imponerse al uso corriente, y otras pasan sin dejar huella, como modas efímeras. De aquí resulta que, tanto en el plano mayoritario del habla usual como en el minoritario de la creación literaria, conviven en todo momento ciertas construcciones insólitas, y que el uso repugna o tolera más o menos, dentro de una u otra zona social» (p. 400).

En consonancia con esto se afirma también que hay «tendencias» idiomáticas que «por su mismo carácter general [...] no pueden interpretarse como reglas que cohíban la libertad de expresión» (506), o dicho con validez más general por el genio de Bello (1981: 125-126): «En el lenguaje lo convencional y arbitrario abraza mucho más de lo que comúnmente se piensa. Es imposible que las creencias, los caprichos de la imaginación, y mil asociaciones casuales, no produjesen una grandísima discrepancia en los medios de que se valen las lenguas para manifestar lo que pasa en el alma».

4.4. De aquí emana la nueva y sabia actitud de la Academia ante los fenómenos lingüísticos: mucha tolerancia y mucha cautela en sus dictámenes. Refiriéndose al *Esbozo*, nos informa Lapesa (1978: 83) que «las vacilaciones [en el uso de algunas formas verbales] se documentan con abundancia de testimonios, lo que hace más rica la enumeración de variantes y menos dogmáticos los rechazos o preferencias». Y en cuanto a su cautela, se prueba con los numerosos casos en que, más que prescribir categóricamente, prefiere orientar al que habla y escribe en nuestra lengua mediante fórmulas como «se recomienda» (pp. 145, 530), «convendría» (p. 150), «sería mejor» (p. 183), «es preferible» (pp. 301, 424, 448) tal uso, y no otro.

4.5. Finalmente, la verdadera aporía en que se encuentra el problema de la corrección idiomática ha motivado sin duda esta la-

pidaria declaración de Salvador Fernández (1987: 38) —corredactor del *Esbozo*, como ya lo señalamos— que, por cierto, suscribo cordialmente: «Las obras de lengua normativas pertenecen a un género aparte, si no mítico. Por un lado tienen ciertas limitaciones, no suelen recoger más testimonio que el escrito. En el polo opuesto se halla, hay que decirlo también, la lingüística descriptiva moderna, para la que no existe más testimonio que el oral. Por otro lado, las gramáticas normativas son contradictorias: no están elaboradas en una dimensión diacrónica, puesto que proponen una y no otra norma, pero tampoco nos presentan una imagen estática [o sincrónica], puesto que, estando elaboradas para hoy, no dejan de hacer apelación a un clasicismo más o menos remoto. La norma única se halla también reñida con un área lingüística de alguna extensión. Diremos entonces que estas obras son intemporales y que apuntan a algo ideal que alienta sólo en lo más íntimo de nuestras conciencias».

Referencias

- Bello, Andrés. 1981 [1847]. *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos*. Edición crítica de Ramón Trujillo, Tenerife, Instituto Universitario de Lingüística «Andrés Bello».
- Coseriu, Eugenio. 1973 [1952]. «Sistema, norma y habla». *Teoría del lenguaje y lingüística general. Cinco estudios*, 3ª ed., Madrid, Gredos: 11-113.
- Fernández Ramírez, Salvador. 1987. *La nueva gramática académica. El camino hacia el Esbozo (1973)*, vol. preparado por José Polo, Madrid, Paraninfo.
- Lapesa, Rafael. 1978. «El Esbozo de una nueva Gramática de la Real Academia Española», *Lingüística y Educación. Actas del IV Congreso Internacional de la ALFAL, Lima (6-10 enero, 1975)*, Lima, ALFAL / UNMSM: 76-85.
- Polo, José. 1985. «El Esbozo de la Academia (Perspectiva bibliográfica)», *BRAE [Madrid]* t. LXV, cdno. CCXXXIV, enero-abril: 101-120.
- Real Academia Española. 1992. *Diccionario de la Lengua Española [DRAE]*. 21ª ed., Madrid, Espasa-Calpe.
- Rona, José Pedro. 1973. «Normas locales, regionales, nacionales y universales en la América Española», *NRFH [México]* XXII, 2: 310-321. □

Con 77 obras de 7 artistas

Exposición «Arte expresionista alemán *Brücke*»

Organizada con fondos del Brücke-Museum, de Berlín

Un total de 77 obras pertenecientes a siete artistas del grupo *Brücke* integran la exposición «Arte expresionista alemán *Brücke*», con la que la Fundación Juan March abre su temporada artística. Desde el 1 de octubre hasta el 12 de diciembre próximo podrán contemplarse, en la sede de esta institución, 47 pinturas, 20 acuarelas y dibujos y 10 grabados, realizados por miembros del grupo *Brücke*, fondos todos procedentes del Brücke-Museum, de Berlín, especializado en la obra de dichos artistas.

Los siete artistas con obra en la muestra son los siguientes: Cuno Amiet, Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Otto Mueller, Emil Nolde, Max Pechstein y Karl Schmidt-Rottluff. De ellos, Heckel es, con Kirchner y Schmidt-Rottluff, el artista representado con más obras.

Esta selección de 77 obras de la colección del Brücke-Museum, abarca los nueve años que duró esta comunidad artística: desde 1905, año de la fundación del grupo en Dresde, hasta 1913, año de su disolución en Berlín. Sólo tres pinturas de Otto Mueller son posteriores a esas fechas.

La Fundación Juan March ha organizado anteriormente diversas exposiciones con obra de artistas alemanes o vinculados a Alemania: el austríaco Oskar Kokoschka, el movimiento Bauhaus, Schwitters, Julius Bissier, Max Ernst, «Arte, paisaje y Arquitectura (El Arte referido a la arquitectura en la República Federal de Alemania)»...

A excepción de Amiet, todos los artistas que están representados en la exposición «Arte expresionista alemán *Brücke*», lo estuvieron también en dos muestras ofrecidas en la sede de la Fundación Juan March en 1985 y 1987: «Xilografía alemana en el siglo XX» y «De Marées a Picasso: Obras maestras del Museo de Wuppertal».

El horario de visita de la exposición en la Fundación Juan March (Castelló,

«Bañistas», 1921, de Otto Mueller.



77, Madrid) es de lunes a sábado, de 10 a 14 horas y de 17,30 a 21 horas. Domingos y festivos, de 10 a 14 horas.

En páginas siguientes se ofrece un extracto de uno de los trabajos que la directora del citado Brücke-Museum, Magdalena M. Moeller, ha escrito para el catálogo de la exposición, así como algunos datos biográficos de los artistas representados en la misma.

Los artistas

Cuno Amiet
(1868-1961)

Artista suizo. Tras estudiar en la Academia de Arte de Munich y con Giacometti en la Académie Julian, de París, contacta con los Nabis y con discípulos de Gauguin y marcha a Alemania. En 1906 entra a formar parte del grupo de artistas *Brücke*. El primer contacto personal con ellos será en 1912 en la Sonderbund de Colonia. Muere en 1961 en Oschwand (Suiza).

Erich Heckel
(Döbeln, Sajonia, 1883 - Radolfzell, Lago de Constanza, 1970)

Cofundador, en 1905, del grupo *Brücke*. En 1937 es descalificado como «artista degenerado» por los nacionalsocialistas y son confiscadas sus obras en los museos alemanes. Su estudio berlinés es destruido en 1944 por un bombardeo. De 1949 a 1955 enseña en la Escuela Superior de Artes Plásticas de Karlsruhe.



«Erich Heckel y Otto Mueller jugando al ajedrez», 1913, de E. L. Kirchner.

El grupo «Brücke» un arte nuevo

La fundación del grupo de artistas *Brücke* en Dresde, el año 1905, figura entre los acontecimientos más importantes del arte alemán e internacional del siglo XX. Con el grupo *Brücke*, con su lenguaje, con su actitud crítica frente a la pintura tradicional y al academicismo, comenzó el movimiento llamado expresionismo, que, junto a los resultados puramente artísticos, llegó a ser también *expresión* de un nuevo sentido de la existencia, al cual muy pronto se sumarían poetas, escritores y compositores.

Cuatro estudiantes de arquitectura integraron el grupo que sirvió de base al *Brücke*. En 1901 se encuentran en la Escuela Técnica Superior de Dresde **Fritz Bleyl** y **Ernst Ludwig Kirchner**. Sus comunes ensayos pictóricos y dibujísticos ocupaban un espacio cada vez mayor, relegando a segundo plano los estudios de arquitectura. Como autodidactas, se formaban con los estímulos que les proporcionaban las entonces populares revistas *Jugend* y *Simplicissimus*, difusoras ambas de los principios estilísticos del *Jugendstil* (paralelo y equivalente del *Art Nouveau*, del *Modernismo*, del *Modern Style*, del *Sezessionstil*, etc.).

En 1904 estos dos artistas se encuentran con **Erich Heckel** y **Karl Schmidt-Rottluff**. La idea de Kirchner de formar una asociación de artistas fue acogida con entusiasmo por sus amigos. Como más tarde escribiría Heckel, fue Schmidt-Rottluff quien dio con el

«Escuchando la lectura»



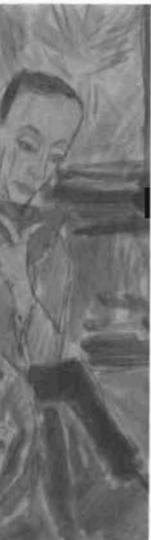
y la creación de

nombre: *Schmidt-Rottluff* dijo que podríamos llamarlo (al grupo) «*Brücke*» (puente): era una palabra de muchos matices diferentes; no significaría un programa, pero en cierto modo (indicaría) el paso de una a otra orilla. El 7 de junio de 1905 se fundó el «Grupo de artistas *Brücke*».

En 1906 publicó el grupo su programa, que fue grabado en madera por *Kirchner* y que se distribuyó también como hoja-volante. El texto constaba sólo de dos frases: *Con la fe en la evolución, en una generación nueva, tanto de creadores como de gozadores de arte, convocamos a toda la juventud y, como juventud portadora del futuro, deseamos procurarnos libertad de brazos y de vida frente a las fuerzas bien establecidas y más viejas. Está con nosotros todo el que refleja, directamente y sin falsearlo, aquello que le impulsa a crear.* La voluntad de creación independiente de tendencias estilísticas resuena aquí con claridad.

14, de *Erich Heckel*.

La evolución estilística del *Brücke*, desde sus comienzos afín al *Jugendstil*, hasta llegar a un estilo propio, al expresionismo *Brücke* —pasando por una forma expresiva puntillista orientada al neoimpresionismo y a *Van Gogh*—, quedó culminada entre 1909 y 1910. Al lado de la pintura, también la xilografía se convertirá, sobre todo, en un decisivo medio de expresión en la obra de los artistas del *Brücke*. En *Kirchner*, *Schmidt-Rottluff* y *Heckel*, de



Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938)

Cofundador del grupo *Brücke*, de 1907 a 1911 pasa los veranos con los artistas del mismo y en 1911 traslada su residencia a Berlín. Tras participar en la guerra europea en 1915-16, sufre un grave quebranto de su salud física y psíquica. Estancia en un sanatorio y, en 1918, traslado a Davos. Descalificado por los nacionalsocialistas y confiscadas sus obras en Alemania, se suicida en 1938.



«Desnudo recostado ante un espejo», 1909/10, de E. L. Kirchner.

Otto Mueller (Liebau, 1874-Breslau, 1930)

De 1910 data su encuentro con los artistas del *Brücke* con ocasión de participar en la exposición de la Nueva Secesión Berlinesa, ingresando en el grupo. Es gravemente herido en la guerra. De 1919 a 1930 es catedrático en la Academia de Bellas Artes de Breslau. En 1923, estancia en la Bahía de Kiel en compañía de *Heckel*. Realiza largos viajes por Europa del Este y occidental. Muere en Breslau en 1930.

Emil Nolde (1867-1956)

Su verdadero nombre (Nolde viene de su ciudad natal) era Emil Hansen. En 1906 y 1907 forma parte de los grupos *Brücke* y *Berliner Secession*. En 1911 se hace miembro de la *Neue Secession*. Nombrado miembro de la Academia de Bellas Artes de Prusia en 1931, dos años más tarde el régimen nacionalsocialista lo descalifica como «artista degenerado» y se incautan sus obras de los museos alemanes. En 1941 se le prohíbe pintar.

Max Pechstein (Zwickau, 1881 - Berlín, 1955)

Miembro del grupo *Brücke* desde 1906 hasta 1912, perteneció también a la *Berliner Secession* y fue cofundador, en 1910, de la *Neue Secession* de Berlín, y, en 1918, del *Grupo Noviembre*. Desde 1922, miembro de la Academia de Bellas Artes de Prusia en Berlín, de la que es expulsado en 1933 por el régimen nacionalsocialista. De 1945 a 1955 fue catedrático de la Escuela Superior de Artes Plásticas de Berlín.



«Tricot a rayas amarillas y negras», 1909, de Max Pechstein.

modo especial, la xilografía pasa a ser una forma expresiva característica.

El grupo de artistas *Brücke*, formado por los cuatro estudiantes de Arquitectura citados, se ampliaría al poco tiempo de su fundación, con la entrada de algunos nuevos miembros. En enero de 1906 exponía **Emil Nolde** en la Galería Arnold de Dresde. Su nada ortodoxa pintura despierta vivo interés en el *Brücke*. Nolde fue miembro de la agrupación durante año y medio.

En 1906, **Max Pechstein** se incorpora también al grupo. Ese mismo año pudo conquistarse también para el *Brücke* al pintor suizo **Cuno Amiet**. Como coetáneo de Matisse y de los *fauves*, era media generación más viejo que los miembros del *Brücke*. Figuraba entre los más renombrados artistas suizos de su época. Para el *Brücke*, el encuentro con la pintura de Amiet fue de singular importancia por lo que se refería a la acuñación de su estilo de intenso colorido y amplias superficies planas. El pintor suizo siguió como miembro del grupo hasta la disolución de éste en 1913.

Después de Amiet se incorporaron además, en calidad de miembros, el holandés **Kees van Dongen**, al que Pechstein había conocido en París en 1908; el finlandés **Axel Gallen Kalle** y el también holandés **Lambertus Zijl**. Con este incremento, el grupo alcanzó cierto carácter internacional, aunque los tres artistas que acabamos de citar no descollaron dentro del *Brücke*. Edvard Munch no correspondió a la invitación que se le cursó para entrar en el grupo. Tampoco tuvo éxito la propuesta hecha a Henri Matisse en igual sentido. A finales de 1910 ingresó en el *Brücke* **Otto Mueller**, que estuvo íntimamente ligado al grupo hasta última hora. Y, finalmente, en 1911, ingresó el praguense **Bohumil Kubista**.

En la organización de exposiciones vieron los artistas del *Brücke* un

medio decisivo para llegar al público con su nuevo arte y conseguir reconocimiento y aprecio. La primera exposición que, entre las presentadas por el grupo, tuvo resultados determinantes reunía óleos, acuarelas y dibujos, y tuvo lugar en el otoño de 1906, en el salón de exhibición comercial de la fábrica de lámparas K.F.M. Seifert, en Dresde-Löbtau. Al año siguiente, logró el *Brücke* saltar a las galerías importantes de Dresde. Hay que mencionar, para esa fecha, la exposición celebrada en la sala de arte Richter, que despertó entonces algún interés, así como la ofrecida en 1910 en la Galería Arnold, que hoy día se considera como una de las exposiciones de arte del siglo XX que con seguridad abrieron nuevos caminos. Además, el *Brücke* envió exposiciones itinerantes por toda Alemania, a Suiza e incluso a los países escandinavos. Hasta 1910 se organizaron más de treinta exposiciones; a ello hay que sumar las numerosas participaciones en muestras no encabezadas por el grupo. Con la participación en la *Exposición Internacional del Sonderbund de Amigos del Arte y Artistas del Occidente en Alemania*, celebrada en Colonia en 1912, alcanzaría el *Brücke* su más alto nivel de popularidad.

Decisiva en la historia del grupo fue también su cooperación en las exposiciones de la *Nueva Secesión* en Berlín. En el otoño de 1911 se produce el cambio de residencia del *Brücke* a Berlín. Esta fase berlinesa estará marcada por la paulatina disolución de la comunidad. Cada miembro empezó a desarrollar su propia personalidad artística y trató de recorrer su camino independientemente de los demás. El año 1911 va a traer consigo el cambio del estilo de la comunidad en favor de un estilo individual de cada miembro. El 27 de mayo de 1913 los miembros pasivos del *Brücke* fueron informados oficialmente de la disolución de la comunidad. □

Karl Schmidt-Rottluff (Rottluff, 1884 - Berlín, 1976)

Uno de los primeros miembros del grupo *Brücke* en Dresde. En 1911 fija su residencia en Berlín y al año siguiente participa en la exposición del *Sonderbund* en Colonia. Miembro de la Academia de Bellas Artes de Prusia (1931), corre la misma suerte que sus compañeros al ser proscrito por los nacionalsocialistas. En 1947 es nombrado catedrático de la Escuela Superior de Artes Plásticas de Berlín.



«Retrato de Rosa Schapire», 1911, de K. Schmidt-Rottluff.



«Rotura de diques», 1910, de K. Schmidt-Rottluff.

A lo largo del mes de octubre

Beethoven: Integral de la obra para violín y piano

Será interpretada por el dúo León Ara-Tordesillas

El curso 1993-1994, por lo que se refiere a los ciclos monográficos de los miércoles, se inicia en la Fundación Juan March el 6 de octubre con el primer concierto de los cuatro que el dúo formado por **Agustín León Ara** (violín) y **José Tordesillas** (piano), dedicará a la integral de la obra para violín y piano de Beethoven. En Madrid actuarán los días 6, 13, 20 y 27 de octubre y, en Albacete, dentro del Cultural Albacete, que cuenta con la colaboración técnica de la Fundación Juan March, los días 4, 11, 18 y 25 de octubre.

Este ciclo completo de las sonatas para violín y piano de Beethoven se escuchó en la Fundación, por los mismos intérpretes, en enero de 1980. Ahora —trece años después— se ofrece en la misma sala ampliado a la integral de la obra para ambos instrumentos.

En Madrid, el programa es el siguiente:

Miércoles, 6: Sonata nº 1 en Re Mayor, Op. 12, 1; Sonata nº 2 en La mayor, Op. 12, 2; Seis danzas alemanas, WoO 42; y Sonata nº 3 en Mi bemol mayor, Op. 12.

Miércoles, 13: Sonata nº 4 en La menor, Op. 23; Doce Variaciones sobre «Se vuol ballare» de *Le nozze di Figaro*, de Mozart WoO 41; y Sonata nº 7 en Do Menor, Op. 30, 2.

Miércoles, 20: Sonata nº 10 en Sol mayor, Op. 96; Rondó en Sol Mayor, WoO 41; y Sonata nº 5 en Fa mayor, Op. 24 «Primavera».

Miércoles, 27: Sonata nº 6 en La mayor, Op. 30, 1; Sonata nº 8 en Sol mayor, Op. 30, 3; y Sonata nº 9 en La menor, Op. 47, «Kreutzer».

Desde 1971, estos dos instrumentistas, **Agustín León Ara** y **José Tordesillas**, se constituyen en dúo de violín y piano, con ánimo no sólo de llenar una evidente falta de conjuntos camerísticos españoles, sino animados por el descubrimiento y cultivo de aquellas partituras de muchos compositores de España, apenas conocidos en este aspecto creativo.

Agustín León Ara, violinista tinerfeño, alterna su actividad concertística con la de pedagogo, ya como profesor del Conservatorio de Bruselas o como colaborador de cursos: «Música en Compostela». «Manuel de Falla», en Granada, etc.

José Tordesillas, además de concertista, se interesa especialmente por el cultivo de la música de cámara, formando dúo con León Ara o en colaboración con otros conjuntos. □



«Conciertos del Sábado» de octubre

Ciclo «Alrededor del arpa»

Cuatro conciertos en homenaje a Nicanor Zabaleta

Con un ciclo titulado «Alrededor del arpa. En homenaje a Zabaleta», se reanudan en octubre los «Conciertos del Sábado» de la Fundación Juan March. Estos conciertos, matinales, se celebran cada sábado a las doce de la mañana, y aunque no tienen el carácter rigurosamente monográfico de los ciclos de los miércoles por la tarde, se agrupan en series que ofrecen programas con un argumento común. Los sábados 9, 16, 23 y 30 de octubre se ofrecerá un ciclo dedicado al arpa, a solo, en dúo con el piano o en trío con la cuerda, que la Fundación ha querido dedicar al recuerdo del arpista guipuzcoano, recientemente fallecido, **Nicanor Zabaleta**, a quien ya esta institución rindió un homenaje en 1978 con un recital de arpa que ofreció él mismo. Por otra parte, con este ciclo dedicado al arpa prosigue la Fundación Juan March su repaso al repertorio de otros instrumentos, como los ciclos alrededor del violonchelo, clarinete, flauta y oboe, organizados en años anteriores en «Conciertos del Sábado». El programa del ciclo «Alrededor del arpa» es el siguiente:

— *Sábado 9 de octubre*

María Rosa Calvo-Manzano (arpa).

Obras de G. F. Haendel-Calvo Manzano, L. Sporh, F. Godefroid, E. Parish-Alvars, M. Tournier y C. Salzedo.

— *Sábado 16 de octubre*

Manuel Guillén (violín) y **Angelines Domínguez** (arpa).

Obras de H. Renie, N. C. Bochsa hijo, C. Saint-Saëns, G. Donizetti y L. M. Tedeschi.

— *Sábado 23 de octubre*

Tatiana Tower (arpa).

Obras de Glinka, Donizetti, Tchaikowski, Granados y Walter-Kuhne.

— *Sábado 30 de octubre*

Trío Arpeggio (**Antonio Arias**, flauta; **Emilio Navidad**, viola; y **Angelines Domínguez**, arpa).

Obras de J. Ibert, E. Llacer «Regolí», S. Brotóns, C. Debussy y M. Moreno Buendía.

LOS INTERPRETES

María Rosa Calvo-Manzano es catedrática de arpa del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y solista de la Orquesta Sinfónica de la RTVE. Es académica de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo. **Angeles Domínguez** es solista de arpa de la ONE desde 1962. Junto con Antonio Arias (flauta) y Emilio Navidad (viola), han formado el Trío Arpeggio. **Manuel Guillén** es primer violín del Cuarteto de cuerda «Arriaga», miembro de la Orquesta de Cámara Reina Sofía y profesor de violín del Conservatorio de Amaniel. **Tatiana Tower**, rusa, fue hasta 1992 primera arpista de la Filarmónica de Leningrado y profesora de arpa en el Conservatorio de esa ciudad. El **Trío Arpeggio** se formó en 1986 con solistas de la Orquesta Nacional de España: **Antonio Arias**, flauta; **Angelines Domínguez**, arpa, y **Emilio Navidad** (viola).

«Conciertos de Mediodía»

Piano, canto y piano, y flauta y piano son las modalidades de los cuatro «Conciertos de Mediodía» que ha programado la Fundación Juan March para el mes de octubre, los lunes, a las doce horas. La entrada es libre, pudiéndose acceder o salir de la sala entre una pieza y otra.

LUNES, 4

RECITAL DE PIANO, por **Ester Pineda i Cruellas**, con obras de Chopin, Mompou y Liszt.

Ester Pineda (Sabadell, 1961) inició sus estudios en el Conservatorio Superior del Liceo de Barcelona y reside en París desde 1989, siguiendo cursos de perfeccionamiento con Eliane Richepin; además ejerce la musicoterapia y es responsable del departamento de investigación del Centre International de Musicothérapie de París.

LUNES, 11

RECITAL DE CANTO Y PIANO, por **Carmen Torrico** (soprano) y **Valentín Elcoro** (piano), con obras de C. Halffter, Turina, Granados y Falla.

Torrico nace en Madrid y ha estudiado en el Conservatorio Superior y en la Escuela Superior de Canto, ambos centros de Madrid; su repertorio abarca desde la ópera a la música vanguardista, pasando por la zarzuela, oratorio, música española y lied. Elcoro nació en Argentina y desde 1974 es profesor de

Repertorio en la Escuela Superior de Canto de Madrid.

LUNES, 18

RECITAL DE FLAUTA Y PIANO, por **Manuel Rodríguez** (flauta) y **Sebastián Mariné** (piano), con obras de Oliver, Bach, Mozart, Doppler, Poulenc y Borne.

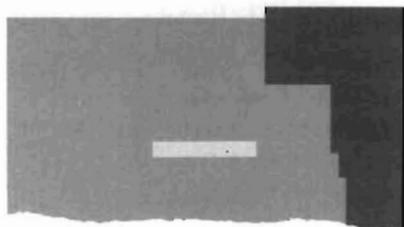
Manuel Rodríguez (Madrid, 1964) realiza estudios de flauta travesera en el Conservatorio Superior de su ciudad natal, del que es profesor, además de flautista de la Orquesta Sinfónica de Castilla y León. Sebastián Mariné (Granada, 1957) estudió en el Conservatorio Superior de Madrid, del que es profesor, además de serlo en la Escuela Superior de Música Reina Sofía.

LUNES, 25

RECITAL DE PIANO, por **Fernando Navarro**, con obras de Bach, Haydn, Beethoven, Chopin, Albéniz y Granados.

Fernando Navarro (Madrid, 1965) inicia sus estudios en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, es diplomado en técnicas de enseñanza e interpretación y desde 1990 es profesor de piano del Conservatorio de Cuenca.

Fundación Juan March
CONCIERTOS DE MEDIODIA



Luis de Pablo

Un operista español en España

Con el título de «Un operista español en España», el compositor Luis de Pablo dio en la Fundación, del 23 de febrero al 4 de marzo pasados, un ciclo de conferencias en las que relató una serie de experiencias personales como compositor de óperas. En 1983, Luis de Pablo estrenaba en el Teatro de la Zarzuela de Madrid la ópera *Kiu*, que diez años después se ha repuesto en el mismo teatro. Desde hace varios años ha colaborado con la Fundación Juan March: estrenó, por encargo de esta institución y en su sede, *Cuatro fragmentos de «Kiu»* (reelaboración para flauta y piano), así como otras obras, y ha dado otras conferencias en la misma y formado parte de su Jurado de Becas de Música.

Seguidamente ofrecemos un resumen del ciclo.

Hasta fechas relativamente recientes, hace unos 40 ó 50 años, era general la opinión de que la ópera era un género acabado y que los compositores tenían que inspirarse en otros campos ajenos al operístico. Este fenómeno no es algo que se dé solamente en España, sino que es un fenómeno muy general.

La línea maestra que servía hace 50 años para que los jóvenes compositores volviesen a relanzar la investigación musical era el redescubrimiento de la Escuela de Viena. Una buena parte de la obra de los tres compositores más importantes que la integran es operística: así, Alban Berg, con sus dos óperas, *Wozzeck* y *Lulú*; el gran Schönberg del período atonal, en los primeros años de este siglo, donde formula de forma más convincente su nuevo credo estético y técnico es precisamente en fórmulas dramáticas, «*Erwartung*», «*La mano feliz*». Su testamento será la ópera *Moisés y Aarón*. Y todo el centro de la producción de Anton Webern son canciones en las que se da un elemento dramático extraordinariamente marcado que en los años 40 y 50 fue puesto entre paréntesis y mirado como de reojo por una buena parte de los compositores.

Existía ya, pues, en aquel momento de búsqueda de un nuevo lenguaje, y cuando se rechaza la ópera como posible fórmula válida, la utilización del género de otra manera. Yo creo que las causas de ese rechazo en ese momento de desconfianza han sido múltiples. Por una parte, se comprende que las fórmulas teatrales de la ópera tradicional, la de repertorio, le olieran a naftalina a la mayor parte de los compositores. El sentido dramático de Verdi no tiene nada que ver con el sentido dramático actual. Por otra parte, el concepto de lo *cantabile* en italiano estaba muy alejado de lo que en aquellos años podría interesar a los compositores como técnicas vocales desde un punto de vista moderno. Había además un gran desfase entre la técnica vocal tradicional y lo que un compositor podía esperar de un cantante para llegar a expresar lo que aquél buscaba. Todo ello contribuía a alejar a los compositores del género de la ópera. Sin embargo, el paso de la década de los 60 fue pródigo en cambios de orientación.

La ópera ha perdido muy insidiosamente y lentamente el sentido social que un día tuviera. Hoy tiene otro. De ser el género de diversión por excelencia de un público burgués, el mismo público

que leía la novela decimonónica, ha pasado a ser un género minoritario. Para la clase dominante, el espectáculo «masivo» fue la ópera. Como espectáculo de pequeñas multitudes, la ópera tenía que servir con ciertos requisitos al gusto de ese grupo, lo cual dañó al género en muchos aspectos, dejándolo reducido a una exhibición intrascendente de capacidades vocales.

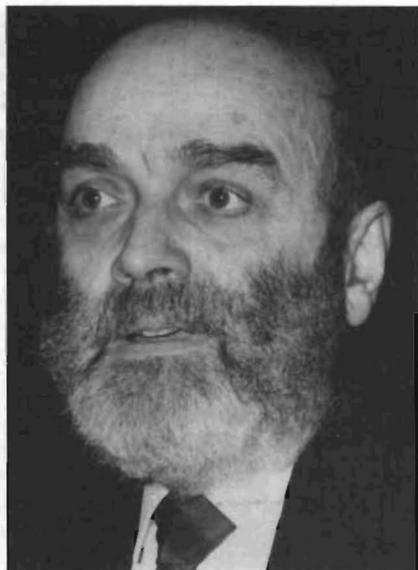
Género complejo

Cuando ya en nuestro siglo nace el verdadero espectáculo de masas, las fórmulas de la ópera del siglo XIX no bastan, y el público que sigue anclado en ellas se convierte casi automáticamente en retardatario. El compositor se desinteresa y entonces se vive una crisis de la que no se saldrá hasta los últimos 40 ó 50 años. La ópera deja de ser un género emblemático de una clase social y de una época. Al alejarse de esa carga histórica, la ópera se llega a convertir en objeto de especulación creadora y en otro género más. Pierde esas connotaciones elitistas o nacionalistas que tenía en el pasado y vuelve a ser uno de los géneros más complejos y por ello más atractivos que el hombre ha ideado.

Por otra parte, Occidente en esos mismos años empieza a descubrir otras tradiciones ajenas a la nuestra desde el punto de vista musical y observa con sorpresa que no ha sido el inventor del género. Hay otras propuestas estéticas desde China, Java y otras liturgias que son verdaderos espectáculos y que se dan en los cuatro puntos cardinales. Quizá el primer compositor que intuyó estas posibilidades fue Debussy, que al final de su vida escribió acerca del teatro javanés, confesando que le influyó para su *Pelléas*.

La ópera hoy no puede tolerar un bajo nivel teatral o musical, hijo de la simple diversión, sino que está sometida a las mismas exigencias estéticas que cualquier género teatral o musical. En eso se separa de lo que pudiéramos

llamar arte de masas y de buena parte de la ópera del XIX. Este cambio en la ópera se produjo con muchos vaivenes y no resulta fácil ver claro el cómo, cuándo y dónde se dio. En los países con fuerte tradición operística, como Inglaterra, la composición de óperas no se interrumpió al comienzo de este siglo. En Inglaterra, el equivalente de nuestra zarzuela, la opereta, sigue viva a escala popular, coexistiendo con el rock. Ello explica el admirable florecimiento que supuso, por ejemplo, el grupo de óperas de Benjamin Britten, uno de los muy pocos compositores de la reciente historia de la música que ha podido escribir óperas y tener dónde estrenarlas. Lo mismo puede decirse, aunque con bases distintas, de Italia, donde se da un interesante compromiso entre la tradición operística del XIX y un naciente sinfonismo y camerismo al principio de este siglo, tanto procedente del descubrimiento de las vanguardias como de la tradición preclásica italiana. Tanto Casella como Mortari o Malipiero han hecho versiones de los grandes clásicos italianos del 1600. Las óperas de Malipiero están mucho más cerca de Monteverdi que de Verdi. Su lenguaje y concepción están más cerca de la antigüedad clásica. Citemos también el contacto de Dallapiccola con la Escuela de Viena y el consiguiente cruce del género operístico con las técnicas más radicalmente modernas. Asistimos en algunas de sus óperas al neomadrigalismo italiano. En aquellos países en que la costumbre de asistir a la ópera no se interrumpió, tampoco se interrumpió su producción, incluso en países como Alemania, en el que lo único que varió fue una determinada orientación de la ópera, de la que es buena muestra la producción temprana de Carl Orff. También continuó la producción de ópera en países como la antigua Unión Soviética, donde el género se plegó a los dictámenes del régimen. Pero aun en países donde no hubo esa continuidad, el enfoque también cambió, y la ópera, de ser considerada



Luis de Pablo (Bilbao, 1930) es fundador de «Tiempo y Música» y fue miembro de los grupos «Nueva Música» de Madrid y «Música abierta» de Barcelona. Presidente de Juventudes Musicales, fundador de «Forum Musical» y de «Alea», es miembro de la Sociedad Europea de Cultura, Caballero de las Artes y las Letras de Francia y académico de Bellas Artes de San Fernando. Gran Premio de la Academia Charles Cros (1969) y Premio «Luigi Dallapiccola» (1979). El disco con su obra *Portrait imaginé*, interpretada por el Grupo Koan, que fue patrocinado por la Fundación Juan March en 1981, fue galardonado con el Premio Nacional del Ministerio de Cultura. Ha sido director del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea.

como un género de guardarropía, pasó a ser un tema de reflexión y por lo mismo de estímulo para la creación contemporánea.

La creación operística depende, como ninguna otra creación musical, de unas circunstancias totalmente ajenas a la creación misma, en razón a lo costoso del género. Nuestro país está cambiando y para mejor. Creo que en lo relativo al presente musical operís-

tico en España existe un radical cambio del centro de gravedad que nos puede llenar a todos de esperanza y que ahora sólo depende del talento de los compositores para producir obras que verdaderamente puedan tener un futuro y una viabilidad.

La ópera en español

Como operista, me sirvo de una lengua que apenas ha tenido una tradición operística de verdadera altura, ambiciosa, en un pasado bastante amplio. Las excepciones a esto son muy limitadas y no han modificado en profundidad el panorama de lo que ha sido la creación operística en nuestro país. La tradición que cada área cultural ha sido capaz de crear es una piedra de toque para conocer el grado de libertad creativa que se ha podido asimilar dentro de esa tradición.

En nuestro país, cuando yo empecé a trabajar para la escena, no había más tradición operante que la zarzuela. La zarzuela del siglo XIX y de principios del XX no me pareció tener medios suficientes para ofrecer al compositor de hoy un lenguaje vivo y un universo capaz de despertar su apetito creador. No es que condene el género, pero no veo en él nada en lo que apoyarme para considerarlo una continuación mínimamente interesante.

Nuestro país parece haber padecido períodos de lo que Ortega llamaba *achabacanamiento*. Nunca aceptaré el considerar lo español en música como un valor en sí, cuando funciona como un elemento reductor de la calidad. El mundo ideológico de la zarzuela no me interesa. La automarginación de la zarzuela fue vista por muchos como un patrimonio a conservar. El sainete como única forma posible de teatro — la idea lamentable de que no se puede ir más allá del cuadro de costumbres — esa especie de rencor o miedo a tener ambiciones ha sido uno de los aspectos más negativos de la vida cul-

tural musical, al menos de aquellos años. Cuando yo escribí mi primera ópera, a fines de los 70, afortunadamente todo esto era ya agua pasada. Sólo quedaba la idea arraigada de que cantar en español era absolutamente extemporáneo si no era para la zarzuela. ¡Se argumentaba que no se entendería el texto! Podría pensarse que para un compositor perteneciente a un área operística excéntrica no había más camino que la asimilación de áreas más vivas: ser un epígono. El peligro de epigonismo para un español operista, o sinfonista o cuartetista, es muy grande; y, sin embargo, la respuesta a lo largo de este siglo ha sido muy variada y creo que nos ha podido liberar de semejante complejo. Servirse de una lengua con un escaso pasado operístico era, de alguna manera, casi una garantía, un acicate, para encontrar una lengua propia.

En cuanto a consecuencias concretas de lo que llevamos dicho en mi trabajo de operista, lo primero que se me ocurre es la libertad de síntesis en la práctica musical, entendida como ausencia de tabúes a la hora de establecer una técnica eficaz. Cuando digo síntesis quiero decir que si en el proceso de la definición de un procedimiento de escritura uno se tropieza con algún elemento que puede parecer extemporáneo, no hay por qué rechazarlo, salvo que rompa la unidad estilística. Todo debe servir y nutrirnos, siempre que esté asimilado en carne propia. Otra consecuencia es que el uso de la lengua española ha de ser forzosamente distinto del que hubo en el pasado en este ámbito del teatro musical. He hablado en muchas ocasiones de mi fascinación por la lengua castellana. El compositor español en el XIX se aproximó al teatro lírico a través de un doble prisma: bien el italianizante, en la zarzuela grande — obras como *Marina*—, o el popularizante del género chico. En ambos casos, el uso de la lengua era reductor. Este ha sido uno de los caballos de batalla de los pensadores de nuestro país

en el cambio de siglo: la rabia de Unamuno y Ortega frente a la chatura en la utilización de la lengua y las capacidades desperdiciadas de la misma.

Esta situación cambia drásticamente con la generación siguiente, la bien conocida Generación del 27, que ofrece otra lectura de nuestra lengua. Pero esta gran revolución literaria pasó casi sin eco por la música de aquellos años y la que siguió, con excepciones que no son demasiado significativas. La mayor parte de los compositores que se sirven de textos de la generación del 27 lo hacen a través del prisma folklorizante.

Hay, eso sí, atisbos de algo nuevo, y sería injusto pasar en silencio uno que a mí me parece extraordinariamente revelador: una ópera muy poco conocida de Eduardo Toldrá, *El giravolt de maig*, con texto de Josep Carner, importante para la época en que fue escrita, creo que a principios de los años 40. No tuvo mayores consecuencias. Podemos citar también *El gato con botas*, de Montsalvatge, entre otros ejemplos, también catalanes.

Una vez producida la liberación de la lectura folklórica derivada del ritmo de danza, que es como se habían leído en gran medida los textos españoles, o de la lectura italianizante tan ajena a nuestro espíritu, el español me ofrecía posibilidades inagotables que yo he intentado aprovechar y sigo haciéndolo. No quisiera dar la impresión de que yo hice con el castellano lo que Janáček, Mousorgski o Debussy hicieron con sus lenguas respectivas. Por una parte, es difícil encontrar concomitancias entre ellos y, por otra, las lenguas y el compositor son distintos, como lo son la época y las circunstancias que nos rodean.

A propósito de «Kiu»

Más de una vez he manifestado mi falta de afinidad con un determinado tipo de realismo, limitativo, que se conforma con reproducir el aspecto

exterior de las cosas y que de forma bastante abusiva suele considerarse como la marca de un cierto tipo de arte español. Creo que no se puede hablar del *realismo* español sin matizar.

Yo no he sido nunca un artista visual. Para que mi imaginación pueda trabajar, necesito que el hecho teatral me ofrezca una ventana a una interpretación de la realidad que no sea sólo la inmediatamente visual, sino que vaya más allá, a un terreno en el que mi música pueda construir un universo propio. Un texto teatral que no incorpore una cierta dosis de lo inexplicable, la posibilidad de la lectura múltiple, no me sugiere nada. Mi música ha nacido siempre como una respuesta, sin duda parcial, a algo que no comprendo y de lo que procuro apropiarme. El orden que invento para la materia sonora que he elegido nunca es idéntico (y mis intérpretes lo saben muy bien); y es que la situación creativa, vivida, es distinta en cada caso. No me interesa buscar, como decía Debussy, la frase dicha a medias. Lo que a mí me interesa es crear de una manera súbita, para jugar con el factor sorpresa, un universo sonoro que tenga un apoyo en el texto, pero que le dé profundidad y unos reflejos inesperados. Que nos haga comprender la historia presentada desde mil puntos de vista; que el espectador pueda sacar mil y una consecuencias de lo que está viendo y oyendo.

Así, en *Kiu* —drama de la opresión y de la injusticia— me atrajo su diversidad de tipos de expresión y su sorprendente mezcla de violencia verbal y de elementos de cortesía. La puesta en escena de Francisco Nieva en la última versión de la obra ha sido muy acertada. El original de *Kiu* es *El cero transparente*, de Alfonso Vallejo. No es *Kiu* un drama realista, sino una metáfora del destino humano frente a la injusticia. La respuesta de la obra es que, frente a todos estos elementos negativos, no hay más salida que la posible entrega al amor en el sentido am-

plio, incluso el amor a uno mismo, el amor egoísta que es el motor de la conducta humana. Hay, pues, una serie de universos cuya capacidad sugeridora de imágenes musicales es para mí prácticamente ilimitada. Cada personaje está definido musicalmente; cabe así la posibilidad de una psicología musical que en una ópera es absolutamente esencial, si no queremos hacer una lectura plana, lo que es tan frecuente.

Cuando yo compuse *Kiu* entre 1979 y 1982, hacía tiempo que estaba intentando buscar materiales musicales que me sirviesen para utilizar a mi gusto tanto los llamados intervalos consonantes como los disonantes. En el caso de *Kiu* encontré el orden interválico de base dando a cada personaje una altura predominante en su discurso musical. El universo armónico de *Kiu* no se corresponde con la armonía funcional de siglos pasados, sino que intenta una manera distinta de relacionar el concepto tan discutido hoy en día de consonancia-disonancia, es decir, un orden interválico distinto. Hay otros elementos que explican mi ópera: por una parte, mi manera de sentir y comprender la lengua española, la rítmica que de ella se deriva y el carácter de cada personaje que me da la fisonomía rítmica que le caracteriza.

La ópera es cada vez más un espectáculo elitista, lo que subraya su cambio de sentido social. Pero hay una curiosa paradoja: el número de aficionados a la ópera hoy es quizá mayor que nunca. Y es que el número de ciudadanos con acceso a la cultura de origen burgués ha aumentado incalculablemente, al desaparecer las culturas folklóricas, por una parte y, por otra, por el hecho de que la cultura desde hace bastante tiempo (unos 50 ó 60 años) se ha convertido en un bien de consumo y genera una enorme cantidad de dinero. La ópera sigue siendo elitista, si se piensa en el actual tamaño de la «masa». Pero la «élite» de hoy es mayor que la «masa» del siglo XIX; sorpresas de la masificación cultural. □

Revista de libros de la Fundación

Número 68 de «SABER/Leer»

Artículos de Valverde, Laín Entralgo, Fernández de la Cuesta, Rico, Mainer, Martín González y Mato

En el número 68, correspondiente a octubre, de «SABER/Leer», revista crítica de libros de la Fundación Juan March, escriben **José María Valverde**, **Pedro Laín Entralgo**, **Ismael Fernández de la Cuesta**, **Francisco Rico**, **José-Carlos Mainer**, **Juan José Martín González** y **José María Mato**.

La aparición en España del *Diario íntimo* de Kierkegaard permite a **Valverde** repasar la trayectoria editorial española de las obras del pensador danés. El libro reseñado por **Laín Entralgo** describe cómo en la Francia y la Alemania de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, los médicos de vanguardia se esfuerzan por construir una concepción de la enfermedad merecedora de ser llamada «científica».

El Padre Soler es uno de los músicos más excelsos de la historia de la música española, y lo es, a juicio de **Fernández de la Cuesta**, por las sonatas y quintetos que de él se conocen, una parte relativamente pequeña de su producción musical, que se completa con muchos villancicos que compuso. Confiesa **Rico** que en estos tiempos en que el latín parece quedar arrinconado resulta difícil exagerar la importancia de la tarea del profesor Aldo Bernardo: la traducción al inglés de la correspondencia de Petrarca.

La publicación del epistolario entre Rafael Altamira y Joaquín Costa, dos hombres que compartieron el espíritu de la Institución Libre de Enseñanza, y cuya aparición comenta **Mainer**, supuso el último esfuerzo del hispanista George Cheyne, quien dedicó treinta años a Costa. El libro de Tárraga Baldó lleva a la consideración el papel de la escultura en la época de los Borbones; según **Martín González**, esta



obra desentraña el significado de la escultura al servicio real.

El libro que comenta **Mato** es un relato personal que muestra cómo la facultad de manipular y modificar el DNA ha puesto en marcha una revolución que ha cambiado para siempre la naturaleza de la Biología y su papel en la sociedad.

Francisco Solé, **Marisol Calés**, **Arturo Requejo**, **Alfonso Ruano**, **Juan Ramón Alonso** y **G. Merino** ilustran este número de mayo con trabajos encargados de forma expresa.

Suscripción

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

Transducción de señales mediante receptores con actividad tirosina quinasa

Entre el 10 y el 12 de mayo, y con los auspicios del Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología, se celebró en el Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones un *workshop* titulado *Signal Transduction by Growth Factor Receptors with Tyrosine Kinase Activity*, que fue organizado por Axel Ullrich (Alemania) y José M. Mato (España). Incluidos los dos organizadores, intervinieron 19 ponentes invitados, provenientes de diferentes países.

— De Estados Unidos: **M. Barba-cid** y **J. B. Bolen**, Bristol-Myers Squibb Pharmaceutical Research Institute, Princeton; **J. Cooper**, Fred Hutchinson Cancer Research Center, Seattle; **J. E. Dixon**, Universidad de Michigan; **H. R. Horvitz**, Howard Hughes Medical Institute, Cambridge; **T. Hunter**, The Salk Institute for Biological Studies, San Diego; **J. Schlessinger**, Medical Center, Universidad de Nueva York; **S. I. Taylor**, National Institutes of Health, Bethesda; y **M. White**, Harvard Medical School, Boston.

— De Canadá: **A. Bernstein** y **T. Pawson**, Mount Sinai Hospital, Toronto.

— De Alemania: **H. U. Häring**, Institut für Diabetesforschung, München; y **A. Ullrich**, Max-Planck-Institut für Biochemie, Martinsried bei München.

— De Suecia: **C.-H. Heldin**, Biomedical Centrum Uppsala.

— De España: **J. Martín-Pérez** y **J. M. Mato**, Instituto de Investigaciones Biomédicas, Madrid; **D. Martín-Zanca**, Universidad de Salamanca; y **A. Rodríguez-Tébar**, Instituto de Neurobiología «Ramón y Cajal», Madrid.

— De Gran Bretaña: **M. D. Waterfield**, Ludwig Institute for Cancer Research, Londres.

Los receptores con actividad tiro-

sina quinasa (RTK) constituyen un grupo de receptores localizados en la membrana de la célula, que poseen un dominio extracelular capaz de unirse a una molécula de ligando y otro dominio citoplásmico con actividad catalítica. Existe una gran variedad de moléculas capaces de actuar como ligandos de esta familia de receptores. La unión del ligando al dominio extracelular está relacionada con la actividad catalítica de los RTK, la cual tiene lugar en el citoplasma y consiste en la fosforilación de determinados residuos de tirosina dentro de una cadena polipeptídica. Esta fosforilación constituye la señal bioquímica que genera una respuesta celular específica. En condiciones normales, la respuesta consiste en la división o diferenciación celular.

Muchos factores de crecimiento actúan induciendo la dimerización de su correspondiente receptor y esto constituye un requisito para la activación de la actividad tirosina quinasa. Un grupo numeroso de proteínas implicadas en este mecanismo contienen dominios denominados SH2 o SH3, los cuales se unen específicamente a una tirosina fosforilada en el receptor. Esta unión tiene un papel crucial para la selectividad de la transducción de la señal. Este es el caso de los receptores de neutrofina, del factor de crecimiento derivado de plaquetas (PDGF) y del factor de crecimiento epidérmico (EGF).

El buen funcionamiento de estos receptores es esencial para el control del metabolismo celular y, a la postre, para el buen funcionamiento del organismo. Alteraciones de la estructura o la expresión de RTKs pueden provocar el desarrollo de determinados tipos de cáncer. En muchos de los casos estudiados es la sobre-expresión de estas moléculas la que está relacionada con el desarrollo tumoral. De hecho, numerosos oncogenes descritos han resultado ser copias modificadas o amplificadas de genes que en condiciones normales codifican para receptores con actividad tirosina quinasa.

Otro receptor celular perteneciente a este grupo es el de la hormona insulina, la cual tiene numerosos efectos en el organismo, particularmente en el metabolismo de carbohidratos y lípidos. Recientemente se ha descubierto el sus-

trato de la acción catalítica del receptor. Esta proteína (IRS-1) puede ser fosforilada por el receptor de insulina y, a su vez, es capaz de fosforilar un número de proteínas SH2 diferentes.

Esta asociación es específica y depende de la secuencia de aminoácidos que rodea a la tirosina fosforilada en IRS-1 y de la isoforma de SH2. La interacción entre estos dos tipos de proteínas podría explicar los numerosos efectos de la insulina sobre el metabolismo.

El conocimiento de la estructura y mecanismo de transducción de señales por receptores con actividad tirosina quinasa permitirá explicar aspectos fundamentales del control del metabolismo celular, y podría permitir el desarrollo de métodos terapéuticos para enfermedades tan prevalentes como la diabetes y diversos tipos de cáncer.

Dos nuevos *Workshops* en octubre

Dos nuevos *workshops* se celebrarán en octubre. El primero, entre el 4 y el 6, lleva por título *Neuroendocrinology of Growth* («Neuroendocrinología del crecimiento») y está organizado por **Lawrence A. Frohman** (Estados Unidos), **Felipe F. Casanueva** y **Carlos Diéguez** (España). El clonaje y caracterización de los genes implicados en el control del crecimiento, tales como neuropéptidos, neurotransmisores, hormonas y sus correspondientes receptores, han abierto una nueva vía en cuanto a las aplicaciones terapéuticas y han aumentado nuestro conocimiento de estos mecanismos básicos. Este conocimiento sobre la regulación y actividades de la hormona del crecimiento, de su recién caracterizado receptor y de otras proteínas capaces de unirse a la hormona, va a permitir en los próximos años un conocimiento completo de este complejísimo campo. Durante el *workshop* se hará una revisión actualizada de estos avances recientes y se propondrán ideas para futuras investigaciones.

Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones
CENTRE FOR INTERNATIONAL MEETINGS ON BIOLOGY

GENOMIC FINGERPRINTING

25-27 October, 1993, Madrid (Spain)

Programa:

Temas:

Organizadores:

El otro *workshop* se celebrará entre el 25 y el 27, lleva por título *Genomic fingerprinting* («Huellas genómicas») y está organizado por **Michael McClelland** (Estados Unidos) y **Xavier Estivill** (España). En los últimos años

se han desarrollado nuevos métodos que permiten caracterizar globalmente el genoma de forma rápida y eficaz. Esto ha tenido un efecto inmediato en determinadas áreas de la investigación, tales como la epidemiología, genealogía, filogenia y mapeo genético. Muchos de estos avances se deben a la técnica del «fingerprint», que en los últimos tiempos se ha basado sobre todo en la reacción en cadena de la polimerasa (PCR).

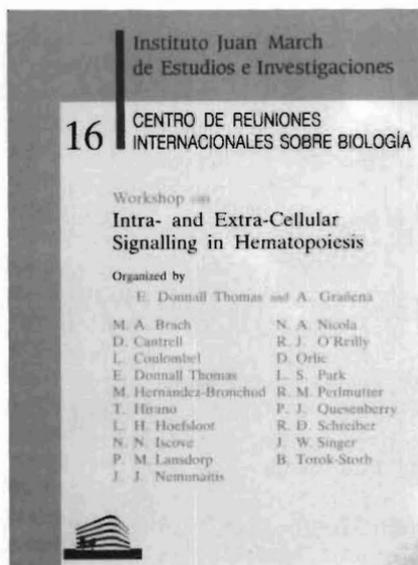
Este *workshop* permitirá que

científicos que trabajan en diferentes sistemas biológicos discutan sobre una metodología común y sobre el análisis e interpretación de los datos. Entre los conferenciantes invitados se encuentran expertos en el uso de «fingerprint» para el mapeo genético de plantas y animales en epidemiología de infecciones bacterianas y cáncer, en filogenia y en el uso de cebadores de secuencia aleatoria para la detección de mensajeros específicos.

Nuevos títulos de la «Serie Universitaria»

En los diez primeros meses de 1993 se han publicado once títulos más de la «Serie Universitaria», que con nuevo diseño y nueva numeración recoge el contenido de las reuniones científicas promovidas por el Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología. Estos son los títulos: Núm. 8: *The Diversity of the Immunoglobulin Superfamily*, «workshop» organizado por **A. N. Barclay** y **J. Vives** (entre el 26 y el 28 de octubre de 1992). Núm. 9: *Control of Gene Expression in Yeast*, organizado por **C. Gancedo** y **J. M. Gan-**

cedo (14 y 16 de diciembre de 1992). Núm 10: *Engineering Plants Against Pest and Pathogens*, organizado por **G. Bruening**, **F. García-Olmedo** y **F. Ponz** (11 y 13 de enero de 1993). Núm. 11: *Conservation and Use of Genetic Resources*, «lecture course» organizado por **N. Jouve** y **M. Pérez de la Vega** (22 y 24 de febrero de 1993). Núm. 12: *Reverse Genetics of Negative Stranded RNA Viruses*, «workshop» organizado por **G. W. Wertz** y **J. A. Melero** (1 y 3 de febrero de 1993). Núm. 13: *Approaches to Plant Hormone Action*, organizado por **J. Carbonell** y **R. L. Jones** (15 y 17 de marzo de 1993). Núm. 14: *Frontiers of Alzheimer Disease*, organizado por **B. Frangione** y **J. Avila** (19 y 21 de abril de 1993). Núm. 15: *Signal Transduction by Growth Factor Receptors with Tyrosine Kinase Activity*, organizado por **J. M. Mato** y **A. Ullrich** (10 y 12 de mayo de 1993). Núm. 16: *Intra- and Extra-Cellular Signalling in Hematopoiesis*, organizado por **E. Donnall Thomas** y **A. Grañena** (25 y 27 de mayo de 1993). Núm. 17: *Cell Recognition During Neuronal Development*, organizado en Cuenca por **C. S. Goodman** y **F. Jiménez** (31 de mayo y 2 de junio de 1993). Núm. 18 *Molecular Mechanisms of Macrophage Activation*, organizado por **C. Nathan** y **A. Celada** (21 y 23 de junio). □



En el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales

Nuevos becarios y actividades para el curso 1993/94

El 4 de octubre se reanudan las clases en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones para el curso 1993-94. A lo largo de un semestre, hasta finales de febrero de 1994, se desarrollarán en el Centro diversos cursos, impartidos por especialistas españoles y extranjeros, en los que participarán los cinco nuevos alumnos que fueron becados por el Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones en la convocatoria de 1993, más los que llevan realizando sus estudios en el Centro de convocatorias anteriores.

Los cinco nuevos alumnos que fueron seleccionados el pasado mes de mayo para incorporarse al Centro en el curso que ahora se inicia son los siguientes: **Beatriz Acha Ugarte**, **César Colino Cámara**, **Manuel María Jiménez Sánchez**, **Ignacio Molina Álvarez de Cienfuegos** y **Rosalía Mota López**.

El Comité encargado de seleccionar a los alumnos estuvo integrado por **Leopoldo Calvo-Sotelo Ibáñez-Martín**, secretario general del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales; **Modesto Escobar**, catedrático de Sociología de la Universidad de Salamanca; **Jimena García Pardo**, profesora del Departamento de Teoría Económica de la Universidad Complutense; **Roberto Garvía**, doctor miembro del Instituto Juan March y profesor ayudante en el Departamento de Humanidades, Ciencia Política y Sociología de la Universidad Carlos III de Madrid; y **José Ramón Montero**, catedrático de Ciencia Política de la Universidad Autónoma de Madrid.

El número total de alumnos en el Centro para este curso que se inicia es de 31. De los cinco nuevos alumnos incorporados al Centro, dos se han licenciado en la Universidad Complutense, dos en la Universidad de Granada y uno en la Universidad de

Deusto; y todos ellos proceden de Facultades de Ciencias Políticas y Sociología.

Los profesores y temas de los nuevos cursos, que se desarrollarán de octubre de 1993 a febrero de 1994, son:

- *Economía y política en las nuevas democracias*, por **José María Maravall**, de la Universidad Complutense (1º y 2º cursos).

- *Theories of Political Development: Comparisons between Latin America and Europe*, por **Paul W. Drake**, de la Universidad de California en San Diego (1º y 2º cursos).

- *Sistema político y partidos en la España contemporánea*, por **Miguel Artola**, de la Universidad Autónoma de Madrid (1º y 2º cursos).

- *Economía I*, por **Jimena García Pardo**, de la Universidad Complutense (1er Curso).

- *Métodos cuantitativos de investigación social*, por **Daniel Peña**, de la Universidad Carlos III (1º y 2º cursos).

- *Research in Progress*, por **Paul W. Drake**, de la Universidad de California en San Diego, y **Modesto Escobar**, de la Universidad de Salamanca (3º y 4º cursos).

- *Research Seminar*, por **José Ramón Montero**, de la Universidad Autónoma de Madrid (2º curso).

Bradley Richardson

Modelos americanos de comportamiento político



Sobre el tema de «Modelos americanos de comportamiento político» y su posible importación en otros países dio un seminario, el 17 de marzo último, **Bradley Richardson**, profesor del Departamento de Ciencia Política de la Ohio State University.

Analizó la realidad presente del *voting behaviour* en las democracias occidentales, centrándose en las tres últimas décadas y, geográficamente, en Estados Unidos, Gran Bretaña, Alemania y los Países Bajos, así como en Japón.

«Si bien es cierto —apuntó Richardson— que se han debilitado los tradicionales determinantes del voto (clase social, clericalismo/anticlericalismo, etc.), la nueva situación no redundo en perjuicio de la estabilidad de la conducta del ciudadano en tanto que votante. Este fenómeno podría ser comprendido a partir de la psicología social y política y, concretamente, atendiendo al *party identification*, a la supuesta ligazón psicológica del ciudadano —de la familia incluso— con su partido. Estados Unidos, con su viejo y consolidado, fuerte y muy creíble sistema bipartidista, responde en gran medida a este esquema. Puede cambiar coyunturalmente el voto al partido, pero no la identificación con el mismo, lo que redundo en beneficio de la estabilidad del sistema.»

«Fuera de este país norteamericano, por el contrario, la inestabilidad se deriva de que la modificación del voto obedece al cambio de identificación partidista. La explicación reside, en mi opinión, en la complejidad del sistema europeo de partidos, ya que

conviven partidos viejos y nuevos, grandes y pequeños, con mayor o menor capacidad de movilización ciudadana, más o menos organizados, conectados o no —y en distinta medida— con movimientos sindicales, que responden a viejos o nuevos *cleavages*.»

Algunas claves

Richardson enumeró algunas de las claves descubiertas en sus investigaciones: «Los que apoyan a grandes partidos están psicológicamente más convencidos y comprometidos que los que lo hacen a pequeños, de lo que se infiere una mayor estabilidad del voto a los primeros, equiparables en este aspecto a los estadounidenses. Otro factor de estabilidad del voto es la credibilidad que despiertan los partidos en los *supporters*, mayor cuanto más grandes son aquéllos. No obstante, existen pequeños partidos con una alta identificación por parte de sus apoyos electorales, signo de estabilidad. La capacidad de movilización marca la diferencia: cuanto mayor es ésta, mayor es el compromiso psicológico. El punto anterior introduce una matización adicional: cuanto más jóvenes son los partidos, menor es su capacidad de movilización, pues menor es la herencia de *supporters* con que cuentan. Finalmente, y a pesar de lo apuntado más arriba, todavía juegan un importante papel en la determinación del apoyo a unos u otros partidos los *cleavages* tradicionales, presentes sobre todo en los grandes.»

Adam Przeworski

Democracia y desarrollo



Otro seminario impartido en el Centro (el 22 de marzo) fue el titulado «Democracia y desarrollo», a cargo de **Adam Przeworski**, profesor de Ciencia Política y co-director del Center for Rationality, Ethics, and Society de la Universidad de Chicago.

Expuso Przeworski los resultados de una investigación que ha realizado acerca de la política de las reformas económicas en diez países sudamericanos entre los años 1945 y 1988. El objeto de este estudio son los regímenes políticos —dictatoriales o democráticos— que han existido en estos países.

La pregunta básica que para el conferenciante es fundamento de toda la investigación es la siguiente: «¿Hasta qué punto una democracia política contribuye, dificulta o no tiene efecto ninguno sobre las reformas económicas?». Przeworski expuso la lógica seguida: en primer lugar, analizar la forma en que los regímenes, de una u otra índole, son generados; en segundo lugar, estudiar el impacto de dichos regímenes sobre el crecimiento económico. Partiendo del análisis estadístico de los datos de la investigación, expuso las siguientes conclusiones: «La probabilidad de cualquiera de los dos regímenes (democracia y dictadura) de desaparecer en cualquier momento histórico es más o menos la misma para ambos. Por tanto, la hipótesis, ampliamente apoyada, según la cual cuanto más tiempo lleva un determinado régimen en el poder menor es la posibilidad de que desa-

parezca en un futuro próximo, no parece cierta, en principio. De ahí la necesidad de ser cauteloso con la noción de “consolidación de la democracia”. No es sólo cuestión del paso del tiempo, sino que hay otras variables fundamentales que también inciden».

«Por otra parte, las condiciones económicas afectan a las probabilidades de supervivencia de forma diferente en cada tipo de régimen. Los regímenes autoritarios parecen ser sensibles a las crisis económicas, mientras que, en el caso de las democracias, esta variable no parece influir. En los regímenes autoritarios, el desastre económico puede conducir a su desestabilización. En las democracias parece no ser así. Por lo tanto, la expectativa generalizada según la cual para que la democracia sobreviva debe darse obligatoriamente el crecimiento y la estabilidad económicas no ha sido contrastada por los datos. Los buenos resultados económicos son más importantes en el caso de un régimen autoritario que en el de una democracia.» Finalmente, señaló tres variables principales que, en su opinión, realmente tienen peso a la hora de explicar la generación o pervivencia de un determinado tipo de régimen: el contexto internacional, el haber experimentado alguna transición de un régimen a otro y el nivel de desarrollo y su relación con el crecimiento económico. «Me atrevo a afirmar —concluyó— que el tipo de régimen político no afecta al crecimiento económico.»

David Laitin

Nacionalismo y violencia

Sobre «Nacionalismo y violencia» habló el 29 de marzo en el Centro **David Laitin**, William R. Kenan Jr., Professor de Ciencia Política de la Universidad de Chicago. «La historia nos enseña —dijo— que no hay una conexión directa entre nacionalismo y violencia. Unos nacionalismos han sido violentos (la Alemania nazi) y otros no (la India de Gandhi). En determinadas situaciones y dadas ciertas circunstancias, la violencia puede ser la táctica elegida, eso sí; pero la aparición de violencia en movimientos nacionales no se encuentra predeterminada por elementos históricos o culturales.»

La tesis que expuso Laitin es que «es posible identificar los mecanismos por los cuales los movimientos nacionales, en su intento de construir una nueva nación-Estado, pueden llegar a utilizar la violencia para impulsar sus reivindicaciones. Es posible construir una microteoría de la violencia no basada en factores ideológicos o psicológicos y que sea capaz de explicar casos con pocos elementos históricos o ideológicos comunes, como el de los nacionalismos dentro del Estado español y el de los nacionalismos postcomunistas de la antigua Unión Soviética. La estrategia de investigación utilizada se ha basado en comparar casos aparentemente diferentes, pero con profundas semejanzas. El País Vasco y Georgia han registrado altos índices de violencia nacionalista, mientras que los movimientos nacionalistas de Cataluña y Ucrania no han producido conflictos significativos».



Al analizar los casos de Cataluña y el País Vasco se ve que, «a pesar de las similitudes en lo referente a niveles de industrialización, problemas de inmigración y represión histórica, las diferencias entre los niveles de violencia obtenidos en ambos casos es radicalmente diferente. Los estudios basados en encuestas demuestran que las condiciones para la violencia son teóricamente más fáciles en Cataluña que en el País Vasco. Así, los catalanes demuestran más dificultad de asimilar inmigrantes que los vascos. Además, la heterogeneidad de la sociedad vasca es mayor que la de la catalana en variables ideológicas, lingüísticas, religiosas, de clase social y de diferencias regionales».

«Una estructura rural densa en la cual abundan las asociaciones voluntarias permite el reclutamiento de miembros de una forma eficaz. Además de esta estructura de redes locales, la existencia de partidos nacionalistas débiles o no muy implantados impide la negociación con las autoridades centrales, evitando que se llegue a compromisos. En casos donde los movimientos nacionalistas no consiguen que una parte mayoritaria de la población se incorpore a sus reivindicaciones, la violencia puede ser una estrategia favorable para impulsar el nacionalismo. El microanálisis efectuado en la investigación —concluyó Laitin— es extremadamente útil a la hora de explicar por qué, dadas unas circunstancias aparentemente similares, los resultados del nacionalismo pueden ser violentos o no.» □

Octubre

1, VIERNES

- 19,30 Inauguración de la EXPOSICION «ARTE EXPRESIONISTA ALEMAN *BRÜCKE*» y del CURSO UNIVERSITARIO «Cuatro lecciones sobre 'El Puente'» (I)
Magdalena Moeller: «Das Brücke-Museum in Berlin»
(Con traducción simultánea).

4, LUNES

- 12,00 **CONCIERTOS DE MEDIODIA**
Piano, por **Ester Pineda.**
 Obras de F. Chopin,
 F. Mompou y F. Liszt.

5, MARTES

- 11,30 **RECITALES PARA JOVENES**
Violonchelo y piano, por **Alvaro Quintanilla** (violonchelo) y **Daniel del Pino** (piano).
 Comentarios: **Carlos Cruz de Castro.**
 Obras de J. S. Bach, A. Vivaldi, J. Brahms, G. Fauré y G. Cassadó.
 (Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud).
- 19,30 **CURSOS UNIVERSITARIOS**
 «Cuatro lecciones sobre 'El Puente'» (II).
Simón Marchán: «El año 1905: El Puente sobre el Elba».

6, MIÉRCOLES

- 19,30 **CICLO «BEETHOVEN: INTEGRAL DE LA OBRA PARA VIOLIN Y PIANO» (I)**
 Intérpretes: **Agustín León Ara** (violín) y **José Tordesillas** (piano).
 Programa: Sonata nº 1 en Re mayor, Op. 12, 1; Sonata nº 2 en La mayor, Op. 12, 2; Seis Danzas alemanas, WoO 42; y Sonata nº 3 en Mi bemol mayor, Op. 12, 3.

7, JUEVES

- 11,30 **RECITALES PARA JOVENES**
Canto y piano, por **María José Montiel** (soprano) y **Miguel Zanetti** (piano).
 Comentarios: **Javier Maderuelo.**
 Obras de G. Rossini, W. A. Mozart, F. Schubert, E. Granados y M. de Falla.
 (Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud).
- 19,30 **CURSOS UNIVERSITARIOS**
 «Cuatro lecciones sobre 'El Puente'» (III).
Simón Marchán:
 «Vitalismo artístico y retorno a la Naturaleza».

8, VIERNES

- 11,30 **RECITALES PARA JOVENES**
Piano, por **Jorge Robaina.**
 Comentarios: **Antonio Fernández-Cid.**
 Obras de A. Soler,

L. v. Beethoven, F. Chopin, S. Prokofiev y F. Mompou. (Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud).

9, SABADO

- 12,00 CONCIERTOS DEL SABADO**
CICLO «ALREDEDOR DEL ARPA» (I)
En Homenaje a Zabaleta.
Recital de arpa, por María Rosa Calvo Manzano.
 Obras de G. F. Haendel-Calvo-Manzano, L. Spohr, F. Godefroid, E. Parish-Alvares, M. Tournier y C. Salzedo.

11, LUNES

- 12,00 CONCIERTOS DE MEDIODIA**
Canto y piano, por Carmen Torrico Yllera (soprano) y Valentín Elcoro (piano).
 Obras de C. Halffter, J. Turina, E. Granados y M. de Falla.

13, MIERCOLES

- 19,30 CICLO «BEETHOVEN: INTEGRAL DE LA OBRA PARA VIOLIN Y PIANO» (II)**
 Intérpretes: **Agustín León Ara** (violín) y **José Tordesillas** (piano).
 Programa: Sonata nº 4 en La menor, Op. 23; Doce Variaciones sobre "Se vuol ballare" de "Le nozze di Figaro" de Mozart; WoO 40; y Sonata nº 7 en Do menor, Op. 30, 2.

14, JUEVES

- 11,30 RECITALES PARA JOVENES**
Canto y piano, por María José Montiel (soprano) y **Miguel Zanetti** (piano).
 Comentarios: **Javier Maderuelo.**
 (Programa y condiciones de asistencia como el día 7).
- 19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS**
«Cuatro lecciones sobre 'El Puente'» (y IV).
Simón Marchán: «Los expresionistas en la metrópolis».

15, VIERNES

- 11,30 RECITALES PARA JOVENES**
Piano, por Jorge Robaina.
 Comentarios: **Antonio Fernández-Cid.**
 (Programa y condiciones de asistencia como el día 8).

EXPOSICION «ARTE EXPRESIONISTA ALEMAN BRÜCKE»

El 1 de octubre se inaugura en la Fundación Juan March la Exposición «Arte expresionista alemán Brücke», con 77 obras de 7 artistas —47 pinturas, 20 acuarelas y dibujos y 10 grabados—, todas ellas procedentes del Brücke-Museum, de Berlín.

Pronunciará la conferencia inaugural **Magdalena M. Moeller**, directora del citado Museo alemán.

El horario de la muestra es de lunes a sábado, de 10 a 14 horas y de 17,30 a 21 horas. Domingos y festivos, de 10 a 14 horas.

16, SABADO**12,00 CONCIERTOS DEL SABADO****CICLO «ALREDEDOR DEL ARPA» (II).***En Homenaje a Zabaleta.*Interpretes: **Angelines****Domínguez** (arpa) y**Manuel Guillén** (violín).

Obras de H. Renie, N. C.

Bochsa (hijo), G. Donizetti,

L. M. Tedeschi y C. Saint-

Saëns.

18, LUNES**12,00 CONCIERTOS DE MEDIODIA****Flauta y piano**, por**Manuel Rodríguez****Arrivas** (flauta) y**LOS GRABADOS DE GOYA, EN NANCY, AVILA Y SORIA**

El 4 de octubre se inaugura en el Musée des Beaux Arts, de **Nancy** (Francia), la exposición de 218 grabados de Goya, pertenecientes a las cuatro series de *Caprichos*, *Desastres de la guerra*, *Tauromaquia* y *Disparates o Proverbios*. La muestra se presenta con la colaboración del citado Museo y el Ayuntamiento de Nancy.

Asimismo, 222 grabados de Goya (de la misma colección de la Fundación Juan March) se exhibirán hasta el 3 de octubre en **Avila**, en el Claustro del Monasterio de Santa Ana, con la colaboración de la Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León.

Desde el 8 de octubre la muestra se ofrecerá en el Palacio de la Audiencia de **Soria**, con la ayuda del Ayuntamiento y de la citada Consejería.

Sebastián Mariné (piano).
Obras de A. Oliver,
J. S. Bach, W. A. Mozart,
A. F. Doppler, F. Poulenc
y F. Borne.

19, MARTES**11,30 RECITALES PARA JOVENES****Violonchelo y piano**, por**Alvaro Quintanilla**(violonchelo) y **Daniel del****Pino** (piano).Comentarios: **Carlos Cruz****de Castro**.

(Programa y condiciones de

asistencia como el día 5).

19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS«**La invención de la****Literatura Española**» (I)**José-Carlos Mainer**: «Bajo el signo de la Ilustración».**20, MIERCOLES****19,30 CICLO «BEETHOVEN: INTEGRAL DE LA OBRA PARA VIOLIN Y PIANO» (III)**Intérpretes: **Agustín León****Ara** (violín) y **José****Tordesillas** (piano).

Programa: Sonata nº 10 en

Sol mayor, Op. 96; Rondó

en Sol mayor, WoO 41; y

Sonata nº 5 en Fa mayor,

Op. 24, «Primavera».

21, JUEVES**11,30 RECITALES PARA JOVENES****Canto y piano**, por **María****José Montiel** (soprano) y**Miguel Zanetti** (piano).Comentarios: **Javier****Maderuelo**.

(Programa y condiciones de asistencia como el día 7).

19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS
 «La invención de la Literatura Española (II)»
José-Carlos Mainer:
 «Romanticismo y literatura nacional».

22, VIERNES

11,30 RECITALES PARA JOVENES
Piano, por Jorge Robaina.
 Comentarios: **Antonio Fernández-Cid.**
 (Programa y condiciones de asistencia como el día 8).

23, SABADO

12,00 CONCIERTOS DEL SABADO
CICLO «ALREDEDOR DEL ARPA» (III).
En homenaje a Zabaleta.
 Intérprete: **Tatiana Tower** (arpa).
 Obras de Glinka, Donizetti, Tchaikovski, Granados y Walter-Kuhne.

25, LUNES

12,00 CONCIERTOS DE MEDIODIA
Piano, por Fernando Navarro.
 Obras de J. S. Bach, F. J. Haydn, L. v. Beethoven, F. Chopin, I. Albéniz y E. Granados.

26, MARTES

11,30 RECITALES PARA JOVENES
Violonchelo y piano, por Alvaro Quintanilla (violonchelo) y **Daniel del Pino** (piano).
 Comentarios: **Carlos Cruz de Castro.**
 (Programa y condiciones de asistencia como el día 5).

19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS
 «La invención de la Literatura Española» (III).
José-Carlos Mainer:
 «Positivismo y bibliofilia en el siglo XIX».

27, MIERCOLES

19,30 CICLO «BEETHOVEN: INTEGRAL DE LA OBRA PARA VIOLIN Y PIANO» (y IV)
 Intérpretes: **Agustín León Ara** (violín) y **José Tordesillas** (piano).
 Programa: Sonata nº 6 en La mayor, Op. 30, 1; Sonata nº 8 en Sol mayor, Op. 30, 3; y Sonata nº 9 en La menor, Op. 47, «Kreutzer».

28, JUEVES

11,30 RECITALES PARA JOVENES
Canto y piano, por María José Montiel (soprano) y **Miguel Zanetti** (piano).
 Comentarios: **Javier Maderuelo.**
 (Programa y condiciones de asistencia como el día 7).

19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS
 «La invención de la

CICLO «BEETHOVEN: INTEGRAL DE LA OBRA PARA VIOLIN Y PIANO», EN ALBACETE

Organizado por «Cultural Albacete», con la ayuda técnica de la Fundación, se celebra en esa ciudad los días 4, 11, 18 y 25 de octubre el Ciclo «Beethoven: Integral de la obra para violín y piano», a cargo de **Agustín León Ara** (violín) y **José Tordesillas** (piano).

Literatura Española (y IV)».
José-Carlos Mainer: «El
nacionalismo liberal del
siglo XX».

29, VIERNES

11,30 RECITALES PARA JOVENES

Piano, por Jorge Robaina.

Comentarios: Antonio Fernández-Cid.

(Programa y condiciones de asistencia como el día 8).

30, SABADO

12,00 CONCIERTOS DEL SABADO

CICLO «ALREDEDOR DEL ARPA» (y IV).

En homenaje a Zabaleta.

Intérpretes: Trío Arpegio (Angelines Domínguez, arpa; Antonio Arias, flauta y Emilio Navidad, viola)
Obras de J. Ibert, E. Llacer «Regolí», S. Brotóns, C. Debussy y M. Moreno Buendía.

LA EXPOSICION MALEVICH, EN FLORENCIA

La Exposición de 42 obras de Kasimir Malevich, procedentes del Museo del Estado Ruso de San Petersburgo, estará abierta durante todo el mes de octubre en el Palazzo Medici Ricardi, de **Florenxia**, organizada por la Fundación Juan March con la colaboración de Artificio. La muestra se presentó en esta ciudad italiana el pasado 23 de septiembre.

COL·LECCIÓ MARCH. ART ESPANYOL CONTEMPORANI, DE PALMA

Con 36 obras —siete de ellas esculturas—, de otros tantos artistas españoles del siglo XX, entre ellos Picasso, Dalí y Miró, permanece abierta en Palma (San Miguel, 11, primera planta) la *Col·lecció March. Art Espanyol Contemporani*, con fondos de la Fundación Juan March, entidad que promueve y gestiona este centro.

El horario de visita es de lunes a viernes, de 10 a 13,30 y de 16,30 a 19,30; sábados, de 10 a 13,30. Domingos y festivos, cerrado.

La entrada es de 300 pesetas y gratuita para todos los nacidos o residentes en cualquier lugar de las islas Baleares.

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL, DE CUENCA

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

El museo permanece abierto todo el año con el siguiente horario: de 11 a 14 horas y de 16 a 18 horas (los sábados, hasta las 20 horas). Domingos y festivos, de 11 a 14,30 horas. Lunes, cerrado.

El precio de entrada es de 300 pesetas, con descuentos a estudiantes y grupos, y gratuito para nacidos o residentes en Cuenca.

Información: Fundación Juan March

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