

Nº 294
 Noviembre
 1999
 S 
 umario

Ensayo - La filosofía, hoy (y XXVIII)

Un programa de Filosofía de la Tecnología (veinte años después), por Miguel A. Quintanilla 3

Nuevo Secretario de los Consejos de la Fundación e Instituto Juan March 18

Arte

Se inauguró la exposición Lovis Corinth en la Fundación 19
 — Hasta el 19 de diciembre, 41 óleos del artista alemán 19
 — Sabine Fehleemann: «Lovis Corinth, una retrospectiva» 20

Música

Ciclo «El violín del siglo XX», en noviembre 24
 «Conciertos del Sábado»: «Piano y percusión en el siglo XX» 25
 Finaliza el ciclo «Tradición y progreso: el pasado en la música del siglo XX» 26
 — Enrique Martínez Miura: «El peso de la tradición» 26
 «Conciertos de Mediodía» en noviembre 28
 «Recitales para Jóvenes»: nuevos intérpretes y modalidades 29
 — Un total de 21.501 estudiantes asistieron a los 83 conciertos celebrados en 1998 29

Aula abierta

«La Paz y la Guerra en el Arte y la Música del siglo XX» (y II) 30
 — Conferencias de Guillermo Solana sobre la repercusión de la guerra en los artistas plásticos de esta centuria 30
 «Velázquez en su centenario», nueva «Aula abierta» en noviembre 36
 — La imparten Alfonso E. Pérez Sánchez, Salvador Salort, Zahira Véliz, Fernando Marías y Manuela Mena 36

Publicaciones

«SABER/Leer» de noviembre: artículos de Victoria Camps, Rafael Argullol, Javier Echeverría, Francisco Rodríguez Adrados, Ramón Pascual y Pedro Cerezo Galán 37

Biología

Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología 38
 «Naturaleza molecular del 'centro organizador' de la gástrula: 75 años después de Spemann y Mangold» 38
 Últimas publicaciones del Centro 39

Ciencias Sociales

Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales 40
 Serie «Tesis doctorales» 40
 — *Democracia y conflicto moral: la política del aborto en Italia y España*, por Belén Barreiro 40

Calendario de actividades culturales en noviembre 43

LA FILOSOFÍA, HOY (y XXVIII)

Un programa de Filosofía de la Tecnología (veinte años después)

En 1979, tras una estancia en la Unidad de Filosofía de la Ciencia de la Universidad McGill, invitado por Mario Bunge, redacté un breve ensayo sobre *El problema de la racionalidad tecnológica*, que fue publicado en 1980 en la revista *Estudios Filosóficos* y se incorporó después a mi libro *A favor de la razón* (1981). Visto con perspectiva, considero aquel trabajo como el primer esbozo de una filosofía de la tecnología a la que desde entonces he dedicado una buena parte de mi producción filosófica. Me propongo en estas páginas ofrecer una síntesis de los resultados obtenidos en el desarrollo de aquel programa de trabajo esbozado hace 20 años.

Las técnicas productivas constituyen una parte peculiar e importante de todas las actividades culturales humanas y, en esa medida, cabría esperar que hubieran sido un objeto importante de reflexión filosófica. Sin embargo no parece haber sucedido así. Aunque existen referencias a



Miguel A. Quintanilla (Segovia, 1945) es catedrático de Lógica y Filosofía de la Ciencia de la Universidad de Salamanca. Entre sus obras destacan *A favor de la razón: Ensayos de filosofía moral* (1981), *La utopía racional* (1989, en colaboración), *Tecnología: un enfoque filosófico* (1989) y *Breve Diccionario filosófico* (1991).

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

la técnica desde la filosofía antigua, la filosofía de la técnica o de la tecnología como disciplina especializada es bastante reciente. De hecho es a partir del siglo XIX cuando la tecnología moderna adquiere verdadera importancia en la producción de bienes materiales y en el desarrollo del capitalismo, y es entonces cuando sur-

→

Lenguaje, Arte, Historia, Prensa, Biología, Psicología, Energía, Europa, Literatura, Cultura en las Autonomías, Ciencia moderna: pioneros españoles, Teatro español contemporáneo. La música en España, hoy. La lengua española, hoy, y Cambios políticos y sociales en Europa.

El tema de la serie que se ha venido desarrollando desde febrero de 1997 ha sido 'La filosofía, hoy'. Concluye la serie con este ensayo sobre *Un programa de Filosofía de la Tecnología (veinte años después)*.

En números anteriores se han publicado ensayos sobre *La ética continental*, por Carlos Thiebaut, catedrático de la Universidad Carlos III, de Madrid (febrero 1997); *Actualidad de la filosofía política (Pensar la política hoy)*, por Fernando Quesada Castro, catedrático de Filosofía Política en la U.N.E.D (marzo 1997); *La filosofía del lenguaje al final del siglo XX*, por Juan José Acero Fernández, catedrático de Lógica de la Universidad de Granada (abril 1997); *Filosofía de la religión*, por José Gómez Caffarena, profesor emérito de Filosofía en la Universidad de Comillas, de Madrid (mayo 1997); *La filosofía de la ciencia a finales del siglo XX*, por Javier Echeverría, profesor de Investigación en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Instituto de Filosofía), de Madrid (junio-julio 1997); *La metafísica, crisis y reconstrucciones*, por José Luis Villacañas Berlanga, catedrático de Historia de la Filosofía de la Universidad de Murcia (agosto-septiembre 1997); *Un balance de la modernidad estética*, por Rafael Argullol, catedrático de Humanidades en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona (octubre 1997); *El análisis filosófico después de la filosofía analítica*, por José Hierro Sánchez-Pescador, catedrático de Lógica y Filosofía de la Ciencia de la Universidad Autónoma de Madrid (noviembre 1997); *Imposible futuro (Un ejercicio de la filosofía de la historia)*, por Manuel Cruz, catedrático de Filosofía de la Universidad de Barcelona (diciembre 1997); *La «Dialéctica de la Ilustración», medio siglo después*, por Jacobo Muñoz, catedrático de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid (enero 1998); *Filosofía del diálogo en los umbrales del tercer milenio*, por Adela Cortina, catedrática de Ética y Filosofía Política de la Universidad de Valencia (febrero 1998); *La ética anglosajona*, por Victoria Camps, catedrática de Filosofía Moral y Política de la Universidad Autónoma de Barcelona (marzo 1998); *Marxismos y neomarxismos en el final del siglo XX*, por Francisco Fernández Buey, catedrático de Filosofía Política en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona (abril 1998); *La fenomenología como estilo de pensamiento*, por Javier San Martín, catedrático de Filosofía en la U.N.E.D. (mayo 1998); *El movimiento fenomenológico*, por Domingo Blanco, catedrático de instituto y profesor titular de Ética de la Universidad de Granada (junio-julio 1998); *La hermenéutica contemporánea, entre la comprensión y el consentimiento*, por Mariano Peñalver Simó, catedrático de Filosofía de la Universidad de Cádiz (agosto-septiembre 1998); *Más allá de la fenomenología. La obra de Heidegger*, por Ramón Rodríguez, catedrático de Filosofía en la Universidad Complutense de Madrid (octubre 1998); *Movimientos de Deconstrucción, pensamientos de la Diferencia*, por Patricio Peñalver Gómez, catedrático de Filosofía de la Universidad de Murcia (noviembre 1998); *Las Escuelas de Frankfurt o «Un mensaje en una botella»*, por Reyes Mate, profesor de Investigación y director del Instituto de Filosofía del CSIC (diciembre 1998); *Filosofía del Derecho: legalidad-legitimidad*, por Elías Díaz, catedrático de Filosofía del Derecho de la Universidad Autónoma de Madrid (enero 1999); *Hermenéutica filosófica contemporánea*, por Juan Manuel Navarro Cordón, catedrático de Metafísica y director del departamento de Filosofía I de la Universidad Complutense, de Madrid (febrero 1999); *La Ilustración parisina: del estructuralismo a las ontologías del presente*, por Miguel Morey, catedrático de Filosofía de la Universidad de Barcelona (marzo 1999); *El existencialismo*, por Celia Amorós, catedrática de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid (abril 1999); *Oscuro la historia y clara la pena: informe sobre la postmodernidad*, por Félix Duque, catedrático de Historia de la Filosofía Moderna de la Universidad Autónoma de Madrid (mayo 1999); *El nacionalismo crítico (K. Popper, H. Albert)*, por Margarita Boladeras, catedrática de Filosofía Moral y Política de la Universidad de Barcelona (junio-julio 1999); *Límites del conocimiento y de la acción*, por Jesús Mosterín, catedrático de Lógica y Filosofía de la Ciencia de la Universidad de Barcelona y profesor de Investigación del Instituto de Filosofía del CSIC (agosto-septiembre 1999); y *La evolución de la filosofía analítica*, por Carlos J. Moya, profesor titular de Filosofía en el departamento de Metafísica y Teoría del Conocimiento de la Universidad de Valencia (octubre 1999).

UN PROGRAMA DE FILOSOFÍA DE LA TECNOLOGÍA

gen las primeras teorizaciones sistemáticas sobre la significación social, económica o antropológica de la tecnología¹. Sin embargo, es en la primera mitad del siglo XX cuando se producen las aportaciones que hoy podemos considerar clásicas, por parte de autores como Dessauer, Ortega y Gasset, Ellul, Mumford y Heidegger. A partir de entonces este campo de reflexión y estudio no ha hecho sino crecer y madurar.

En la actualidad la filosofía de la tecnología es una disciplina en plena consolidación, como campo de investigación y de enseñanza universitaria. En ella confluyen al menos tres tradiciones académicas diferentes que, a efectos de simplificar la exposición, denominaremos la tradición de la filosofía analítica, la de la filosofía continental y la de los estudios sociales de la ciencia y la tecnología. En la filosofía analítica incluimos las aportaciones de autores que, generalmente dedicados a la filosofía de la ciencia, empezaron en los años sesenta a interesarse por los problemas filosóficos de la tecnología². Bajo el amplio rótulo de filosofía continental incluyo todas las aportaciones a la filosofía de la tecnología de inspiración existencial, antropológica y fenomenológica, generalmente muy influidas por el pensamiento de Heidegger, el marxismo o la escuela de Francfort³. Por último los estudios sociales de la ciencia y la tecnología constituyen un potente movimiento académico e intelectual, que experimentó un fuerte desarrollo en los años ochenta, y que abarca múltiples intereses disciplinarios, desde la historia y la sociología de la ciencia hasta la economía industrial, la política de la ciencia y la tecnología, la ética de la ciencia, etc.⁴

Existen varias propuestas para ordenar el conjunto de enfoques y aportaciones a la filosofía de la tecnología. Una de ellas, bien conocida, es la de Carl Mitcham (1989), que distingue dos tipos de filosofía de la tecnología: la «de los ingenieros» y la «de los humanistas». La diferencia fundamental es que en el enfoque de los ingenieros predominan los problemas que podríamos llamar internos, referidos al conocimiento tecnológico, el diseño de artefactos, los métodos de control de las realizaciones técnicas, etc. En cambio en el enfoque de los humanistas la atención se centra en el significado antropológico o metafísico de la técnica.

Personalmente opino que es más ilustrativo clasificar los diferentes enfoques en la filosofía de la técnica y de la tecnología actual, no en función de las tradiciones filosóficas predominantes en cada uno de ellos, sino en función de la articulación del propio campo de estudio.

Tres partes de la Filosofía de la Técnica

Entiendo que la filosofía de la técnica⁵, como disciplina académica, debe articularse en torno a tres tipos de cuestiones: ontológicas, epistemológicas y axiológicas.

Entre las *cuestiones ontológicas*, la más importante es la delimitación del concepto mismo de sistema técnico y otros relacionados. Entre ellos los siguientes: objeto técnico o artefacto, realización técnica, modificación, ampliación de una técnica, instrumento, herramienta, máquina, etc. Nociones básicas para la ontología de la técnica son las nociones de agente, acción, acción intencional, plan de acción, sistema, acontecimiento, causa, efecto, resultado, producto, proceso, consecuencia de una acción, objetivo de una acción.

Entre las *cuestiones epistemológicas*, las más importantes son las relativas al análisis del conocimiento técnico y de los procesos de invención tecnológica. Temas de interés en este campo son, entre otros, los siguientes: teoría del conocimiento técnico, el concepto de habilidad y *know how*, el concepto de invención, innovación, modelo, prueba, diseño, desarrollo tecnológico, teoría tecnológica. Nociones básicas para la epistemología de la técnica son la mayoría de las nociones de la filosofía de la ciencia como ciencia básica, ciencia aplicada, investigación y desarrollo, además de otras relacionadas, como la de conocimiento operacional o práctico y conocimiento aplicado.

Entre las *cuestiones axiológicas* están todas las relacionadas con la evaluación y el control de las tecnologías. En especial las cuestiones relativas a la valoración de las opciones tecnológicas y de las consecuencias del desarrollo tecnológico. Cuestiones fundamentales a analizar en este campo son las referidas a los valores tecnológicos de factibilidad, eficacia, eficiencia y fiabilidad, así como los criterios y técnicas de evaluación de idoneidad y de consecuencias de las tecnologías, como las nociones de riesgo, seguridad, impacto ambiental, impacto social de las tecnologías, etc. Nociones básicas para la axiología de la tecnología son las de regla técnica, valor, control, criterio de valoración, valor económico y valor tecnológico.

Independientemente de la tradición filosófica desde la que se afronten los problemas y del enfoque que se considere más importante en cada caso, considero que un programa de filosofía de la tecnología como una disciplina académica con entidad y consistencia propias debería abordar todos estos ámbitos de reflexión

UN PROGRAMA DE FILOSOFÍA DE LA TECNOLOGÍA

y teorización. Y a partir de ellos ofrecer un adecuado utillaje conceptual para dar respuesta a problemas fundamentales que plantea la tecnología a la sociedad actual. Esto es lo que me propuse desarrollar hace ahora veinte años.

Un programa para la Filosofía de la Técnica

Mi interés por la filosofía de la técnica surgió, en los años setenta, como una consecuencia de mi doble preocupación por la filosofía de la ciencia y por la filosofía moral y política. En aquella época no era infrecuente encontrar entre los jóvenes filósofos españoles una mezcla de intereses académicos que nos llevaban a cultivar simultáneamente la filosofía analítica de la ciencia y la filosofía social, moral y política de inspiración marxista. Este doble interés estaba conectado además con una preocupación más profunda por los problemas de la racionalidad epistémica y la racionalidad práctica, de resonancias frankfortianas. Tal era al menos mi caso. Un reflejo de esta situación se puede encontrar en una buena parte de los artículos que componen el *Diccionario de Filosofía Contemporánea* (Quintanilla (comp.), 1976) que yo dirigí. En el ensayo «El mito de la ciencia», que formaba parte del diccionario, aludía a la ciencia y a la tecnología (en especial, a lo que los autores de inspiración marxista llamaban revolución científico-técnica: R. Richta, 1971) como unidad de análisis y de reflexión filosófica; comparaba la investigación científica con la aplicación tecnológica y la investigación industrial, y analizaba el complejo entramado social y económico que constituyen la ciencia y la tecnología, con referencias a la metodología popperiana de la ciencia, a la filosofía de Bunge y a las teorías sociológicas de Solla Price y Radovan Richta. En el mismo diccionario incluí un artículo dedicado a la voz «Tecnología», en el que aludía a un ensayo de Carlos París (1973) y resaltaba las dimensiones políticas presentes en el desarrollo tecnológico.

En mi libro *A favor de la razón* (1981) se recogen varios ensayos de finales de los años setenta en los que se puede comprobar cómo se fueron conectando estas preocupaciones filosóficas hasta dar lugar a la primera versión de un programa sistemático de filosofía de la tecnología, que ha servido de base para mis trabajos posteriores. Este programa está esbozado en el capítulo VII, *El problema de la racionalidad tecnológica*, al que me he referido al principio de estas páginas. En el primer párrafo se resumían

los objetivos de aquel ensayo, conectando claramente la resolución de algunos problemas básicos de la filosofía de la tecnología con el problema de fondo, más general, de la racionalidad práctica:

«En este capítulo trato de analizar la estructura de los sistemas tecnológicos y de discutir algunos problemas relacionados con la naturaleza racional de la tecnología y la justificación de la acción tecnológica. Pero el lector puede leer también estas páginas, si así lo desea, como un intento de analizar la siguiente cuestión: suponiendo que adoptemos una actitud racionalista radical, ¿qué consecuencias se derivarían para la filosofía moral?» (pág. 111).

Posteriormente desarrollé estas ideas en un artículo publicado en la revista *Arbor*, en el que exponía las líneas generales de un programa sistemático de desarrollo de la filosofía de la tecnología: Quintanilla (1988). Este artículo está basado en el texto que presenté en el seminario de Filosofía de la Tecnología que organicé, con la colaboración de Fernando Broncano, en Buitrago (Madrid) en 1987⁶. Finalmente, en 1989 se publicó mi libro *Tecnología: Un enfoque filosófico (TEF, en adelante)*, que había recibido el premio FUNDESCO de ensayo de 1988. En este libro se exponen de forma sistemática los elementos básicos (ontología, epistemología y axiología) de la filosofía de la tecnología esbozada unos años antes. En lo que sigue presentaré un resumen de algunas de las aportaciones más novedosas surgidas a partir del programa iniciado en 1979.

La noción de sistema técnico

En un enfoque sistémico o praxiológico, la técnica aparece primariamente como acción y secundariamente como conocimiento, mientras en el enfoque cognitivo sucede lo contrario. Esta idea de la técnica como una forma de actuar, más que como una forma de conocer, está presente en el pionero ensayo de Ortega y Gasset (1939) y ha tenido una gran influencia en otras contribuciones a la filosofía de la tecnología hechas por filósofos españoles. Un caso notable es el ensayo de Carlos París, ya aludido, en el que me inspiré yo. En efecto, este autor definía la técnica como «un sistema de acciones mediante el cual el viviente animal actúa sobre el medio respondiendo a sus necesidades». Lo que me llamó la atención de esta definición es la noción de «sistema de acciones» que me parecía central para comprender la tecnología,

UN PROGRAMA DE FILOSOFÍA DE LA TECNOLOGÍA

pero para la que no existía una definición precisa.

Mi aportación en este campo consistió en utilizar las categorías de acontecimiento, acción y sistema, de la ontología de Mario Bunge (1977, 1979), para construir un concepto preciso de sistema intencional de acciones, a partir del cual pude definir otras nociones básicas de la ontología de la técnica. Después de algunas vacilaciones que se pueden rastrear en trabajos anteriores, en *TEF* opté por asentar la ontología de la técnica sobre la noción de *realización técnica (equivalente a la de sistema técnico)* y definí una realización técnica como un *sistema de acciones humanas intencionalmente orientado a la transformación de objetos concretos para conseguir de forma eficiente un resultado valioso* (pág. 34). Los dos capítulos centrales del libro se dedican a desarrollar formalmente la definición de «sistema intencional de acciones» y otras derivadas de ésta. Desde entonces he mantenido esta definición como uno de los fundamentos de mi ontología de la técnica.

Recientemente Javier Echeverría (1998) ha propuesto ampliar mi definición para incluir la referencia al medio en que se realizan las acciones técnicas y a la posibilidad de que el objetivo no sea sólo transformar objetos concretos sino también «relaciones»: «Las realizaciones técnicas no sólo transforman objetos, sino también relaciones y ámbitos de interrelación». Echeverría hace estas propuestas para superar lo que él considera una limitación de mi definición de la técnica, y para poder incluir bajo su alcance las «teletecnologías», es decir las tecnologías de lo que él llama el «tercer entorno», o entorno telemático, entre cuyas características principales él destaca que las acciones tecnológicas se pueden producir «a distancia», de forma asíncrona y a través de actos «semióticos» (contrapuestos a los actos de manipulación física, característicos del primer y segundo entorno).

No es éste el lugar para comentar todas las propuestas de Echeverría, y menos aún para entrar a fondo en la rica problemática abierta por su caracterización del «tercer entorno» como el entorno propio de las tecnologías de la información y las comunicaciones. Él lleva razón al señalar que mi caracterización de los sistemas técnicos está pensada para dar cuenta de las tecnologías de la producción características del primer y segundo entorno, en las que los sistemas tecnológicos de acciones incluyen, como elemento central, las acciones de manipulación o transformación de objetos concretos. Sin embargo no creo que, para dar cuenta de las tecnologías de la comunicación sea necesario cambiar la ontología subyacente ni los rasgos básicos de mi definición.

Echeverría da mucha importancia a la introducción de las «relaciones y funciones» como entidades fundamentales de una ontología fregeana, que él considera esencial para interpretar la naturaleza del «tercer entorno», y al mismo tiempo reivindica la naturaleza «distal», «asíncrona», y «semiótica» de las transformaciones de «relaciones y ámbitos de relación» que se operan en las teletecnologías.

En cuanto a la ontología, no comparto la idea de Echeverría según la cual las categorías de una ontología fregeana (objeto, relación, función) son irrenunciables. En mi opinión, una ontología de ese tipo incurre en dos errores básicos: mezcla entidades reales concretas (las cosas) con entidades conceptuales, como las funciones, que no existen en el mundo real, y además hipostasía propiedades de los objetos concretos (como las relaciones existentes entre ellos) considerándolas como entidades independientes. En la ontología de Bunge, que yo comparto, sólo existen realmente los «objetos concretos», que se caracterizan por su composición, su estructura (los vínculos entre sus componentes) y su entorno (los otros objetos o sistemas concretos con los que interactúa). En esta ontología «transformar un objeto concreto» puede significar varias cosas: cambiar sus componentes total o parcialmente, cambiar su estructura (las relaciones entre sus componentes) o cambiar las relaciones que el objeto mantiene con otros objetos de su entorno. Todas estas posibilidades están incluidas en mi definición de realización o sistema técnico, algunas de ellas están desarrolladas formalmente en el cap. III de *TEF* y otras en el *Treatise on Basic Philosophy* de Mario Bunge. Por lo tanto «transformar relaciones» no es algo diferente de «transformar objetos» y no es preciso, por esta razón, modificar ni la ontología ni la definición de sistema técnico.

En cuanto a lo que podríamos llamar la naturaleza «inmaterial» de las «teletecnologías», propias del «tercer entorno», debo remitirme también a la propuesta que figura en *TEF*. Propuse allí una clasificación de las tecnologías en función de la naturaleza de los componentes de los sistemas tecnológicos, en tecnologías físicas, biológicas y sociales. Mi opinión sobre las tecnologías de la información queda reflejada en el siguiente párrafo:

«Un caso especialmente relevante de *tecnologías mixtas* son las *tecnologías de la información*. En la clasificación que hemos hecho habría que incluirlas en las tecnologías sociales. Pero es razonable cualquier duda respecto a la consideración de tecnologías como la robótica, la inteligencia artificial, la ingeniería del conocimiento y de las telecomunicaciones como tecnologías similares

UN PROGRAMA DE FILOSOFÍA DE LA TECNOLOGÍA

a las de organización de sistemas humanos, dirección y control de instituciones y procesos sociales, etc. En realidad las tecnologías de la información son tecnologías mixtas, de carácter físico (electrónica) y cultural (tratamiento de la información)» (pág. 80).

Por el momento no veo ninguna razón para cambiar esta forma de caracterizar las teletecnologías. Se trata en primer lugar de tecnologías físicas, tanto como la tecnología del alumbrado eléctrico, del transporte por carretera o de los molinos de agua. Lo que se transmite a través de Internet, de la red de satélites o de las líneas telefónicas convencionales son cargas electromagnéticas o radiación láser de la misma naturaleza que las que hacen funcionar mi lavavajillas o las que se usan para reproducir la música grabada en mi disco compacto. Se trata de tecnologías físicas que actúan «por contacto» y a través de la manipulación y modificación de objetos tan concretos como las aspas de un molino, aunque algo más complejos: los transistores de un circuito integrado, la superficie magnética del disco duro de un ordenador, o la superficie reflectante de un CD ROM. Pero naturalmente no son sólo tecnologías físicas, además son tecnologías sociales y específicamente culturales: las cargas electromagnéticas que manipulan y transmiten son señales; es decir, tienen un contenido semiótico, *transportan información*. Ahora bien, sin entrar en detalles sobre las complejidades semánticas y ontológicas que arrastra el concepto de información, basta comprobar que su presencia es universal en todas las técnicas (y no sólo en las tecnologías de la información) para comprender que no estamos en realidad ante un «tercer entorno» tecnológicamente irreducible. En mi opinión, las tecnologías de la información y las comunicaciones son tan materiales (del primer y segundo entorno) como cualquier otra. Lo que sí es cierto, sin embargo, es que gracias en parte a esas tecnologías se están operando grandes transformaciones sociales y culturales que nos permiten concebir muchos aspectos de la realidad como si se desarrollaran en un espacio nuevo, virtual, telemático, etc., que tan sugerentemente ha sabido describir Javier Echeverría (1994).

El conocimiento técnico

La epistemología de la técnica no ocupa un papel central en *TEF*, pero hay allí dos ideas que considero valiosas. La primera

es la distinción entre las nociones «saber cómo se hace algo» y «saber hacer algo», que generalmente se identifican, en la literatura tecnológica, designándolas con la misma expresión *know how*. La distinción se basa en los trabajos de Piaget sobre la *prise de conscience*, y en la distinción entre conocimiento tácito y conocimiento explícito de Polanyi. De esta distinción deriva una aportación original contenida en la ponencia que presenté en el Congreso Nacional de Filosofía celebrado en Jalapa (México) en 1991, sobre «El conocimiento operacional y el progreso técnico». Allí propuse distinguir dos tipos de conocimiento técnico: primario y secundario⁷. El conocimiento técnico primario es el que deben tener los operadores de un sistema técnico para ser capaces de hacerlo funcionar correctamente. Contiene una buena cantidad de conocimientos operacionales tácitos (saber hacer), aunque también forman parte de él otros tipos de conocimientos explícitos, tanto operacionales como representacionales.

Un ejemplo de conocimiento técnico primario es el «saber conducir» un automóvil. El conocimiento técnico secundario es el que tienen los ingenieros, diseñadores de sistemas técnicos o responsables de su control. En él abundan los conocimientos operacionales explícitos en forma de reglas tecnológicas, métodos de evaluación y control de operaciones, etc.; pero lo más característico es que entre sus componentes figuran determinadas representaciones (de ahí su consideración como un conocimiento técnico secundario o de segundo orden) de conocimientos técnicos primarios. Por seguir con el ejemplo del automóvil, el ingeniero que diseña un prototipo de Fórmula Uno sabe qué conocimientos técnicos primarios (habilidades) debe tener el piloto que lo vaya a conducir, pero eso no implica que él mismo (el ingeniero) sea un buen piloto.

En relación con el conocimiento técnico, hay mucho trabajo que hacer. Es además un campo en el que seguramente se producirán avances importantes en los próximos años, si los filósofos interesados empiezan a ocuparse explícitamente del conocimiento técnico, de su estructura, su metodología, su desarrollo, y no se limitan solamente a compararlo con el conocimiento científico. La tesis doctoral de Jesús Vega (1996), y los trabajos de Liz (1995) sobre la racionalidad y el conocimiento tecnológico, y de Vázquez (1995) sobre modelos en tecnología, ambos recogidos en Broncano (1995), son contribuciones interesantes para el desarrollo de una epistemología de la técnica en la dirección apuntada.

UN PROGRAMA DE FILOSOFÍA DE LA TECNOLOGÍA*Valores tecnológicos*

La axiología de la técnica es un campo frecuentemente cultivado tanto por filósofos como por expertos en estudios sociales de la ciencia y la tecnología. Varios factores contribuyen a ello. Las grandes innovaciones que se producen en el campo de la biotecnología plantean interesantes problemas morales que han captado el interés de un amplio público. Por otra parte, la importancia creciente que tienen las políticas de I+D en las agendas de los gobiernos y de las organizaciones internacionales ha puesto de relieve la necesidad de definir criterios para determinar prioridades en I+D y para evaluar sus resultados. Y por último, las múltiples iniciativas institucionales de evaluación social de las tecnologías, iniciadas a principios de los setenta por el Congreso de Estados Unidos, han contribuido a poner de relieve la importancia de los aspectos axiológicos en el desarrollo y el uso de las tecnologías.

En *TEF* hay varias ideas novedosas en relación con la axiología de la técnica. Una de ellas es la propuesta de distinguir tajantemente entre valores internos y externos. Por valor interno entiendo aquellos que se refieren a propiedades de un sistema técnico que dependen exclusivamente de su propia estructura, no de su uso o ubicación en un determinado contexto social. Ejemplo típico de valor intrínsecamente tecnológico es el valor de «factibilidad» de un proyecto o diseño. Ejemplo de valor externo es el del carácter socialmente idóneo (o «apropiado») de determinadas tecnologías avanzadas para países en vías de desarrollo. Esta distinción es importante y puede tener efectos prácticos interesantes para el debate social en torno a la conveniencia o no de desarrollar determinadas alternativas tecnológicas. En estos debates es frecuente mezclar los dos tipos de valores y criterios de valoración sin que los contendientes sean siempre conscientes de esa confusión. Las consecuencias pueden ser graves: pueden, por ejemplo, llevar a rechazar una alternativa tecnológica por considerarla socialmente inapropiada sin pararse a pensar que puede haber pequeñas variantes o usos alternativos de esa misma tecnología, que puedan hacerla socialmente provechosa.

Un caso paradigmático es el uso del concepto de eficiencia técnica y otros relacionados (eficacia, fiabilidad, etc.). En mi opinión se trata de uno de los valores internos más característicos de los sistemas tecnológicos, pero es llamativa la escasa atención que los estudiosos de la tecnología conceden a esta propiedad de los sistemas técnicos, y la tendencia casi universal a identificar la

eficiencia técnica con la eficiencia económica. En *TEF* se propone una definición de la eficiencia técnica como una medida del ajuste entre los objetivos y los resultados de un sistema técnico, que es completamente independiente de cualquier valor económico.

Otro de los problemas que se plantea en la evaluación de tecnologías es el de establecer una línea nítida de separación entre los resultados de un sistema técnico y las consecuencias de la implantación de ese sistema en un contexto determinado. Aunque parece una cuestión puramente académica, en realidad se trata de un asunto con enormes implicaciones prácticas. De acuerdo con los criterios propuestos en *TEF*, los resultados de un sistema técnico forman parte de su caracterización intrínseca y se toman en consideración en los juicios de evaluación de eficiencia técnica, etc. Para decirlo rápidamente: sobre los resultados que caracterizan el funcionamiento efectivo de un sistema técnico se pueden pedir responsabilidades al tecnólogo que lo diseñó o al ingeniero que lo construyó. En cambio las consecuencias de la aplicación de un sistema técnico dependen del contexto en el que se use. En *TEF* propuse establecer un orden en las consecuencias de un sistema técnico en función del número de sistemas diferentes que tienen que intervenir para que aquéllas tengan lugar. Así los resultados de un sistema técnico (que se producen sin que intervenga ningún otro sistema) se pueden identificar como consecuencias de orden cero; pero la mayoría de lo que consideramos «consecuencias de una tecnología» no son resultados directos de ella, sino del uso que de ella hacen unos u otros para fines propios, o de la interacción entre el sistema técnico y otros sistemas o acontecimientos, naturales o humanos. El Dr. Frankenstein no creó un monstruo asesino, sino un ser fuerte, sensible e inteligente. Pero otras cadenas de acontecimientos (y de «comportamientos» de otros sistemas o agentes humanos) que se cruzaron con la actividad espontánea de ese nuevo ser creado artificialmente, produjeron las consecuencias que conocemos⁸.

Otras aportaciones recientes a la Filosofía de la Tecnología en España

En el último Congreso Mundial de Filosofía, celebrado en Boston en 1998, tuve el honor de presidir una sesión temática dedicada a la filosofía de la tecnología. Se presentaron cuatro po-

UN PROGRAMA DE FILOSOFÍA DE LA TECNOLOGÍA

nencias firmadas todas ellas por autores hispanos. Un miembro del público asistente me preguntó a qué se debía el interés por la filosofía de la tecnología en el mundo de habla hispana. Gonzalo Munévar, que era uno de los ponentes, dijo que seguramente se debía a la influencia de Ortega y Gasset. Yo añadí, casi en broma, que a lo mejor era una característica de los filósofos hispanos (ya desde Ortega) la tendencia a interesarnos más por lo que nos falta que por lo que tenemos en abundancia: por eso escribimos tanto sobre la libertad, la modernidad y la tecnología.

Lo cierto es que desde mediados de los ochenta han proliferado las contribuciones de autores españoles en el campo de la filosofía de la tecnología o de la técnica, aunque no siempre está claro que haya habido una línea de continuidad desde Ortega hasta nosotros. De hecho las contribuciones de Carlos París (1973) o Laín Entralgo (1985, 1986) apenas se citan (yo creo que injustamente) en las obras de autores más jóvenes.

En la actualidad, aparte del de Salamanca, hay varios grupos activos en España en este campo. Uno de los más visibles ha sido INVESCIT, que surgió en Valencia y Barcelona, en torno a José Sanmartín y a Manuel Medina, a mediados de los años ochenta, de forma casi simultánea, pero independiente de las iniciativas que estábamos llevando a cabo en Salamanca. Este grupo desplegó una intensa actividad editorial e institucional, a través de la editorial *Anthropos*, el Instituto INVESCIT y posteriormente la *Society for Philosophy of Technology*, que presidió el propio Sanmartín. Las ideas básicas que inspiran a este grupo se pueden rastrear en las publicaciones iniciales de Medina (1985) y Sanmartín (1987). El trabajo de Aibar (1990) presenta los objetivos y los primeros resultados de esta línea de trabajo.

De la misma época es la obra de Félix Duque (1986), una original reflexión filosófica sobre el significado histórico y metafísico de la técnica en relación con la naturaleza y con el hombre.

Recientemente ha iniciado su actividad otro grupo en Sevilla, en torno a R. Queraltó (1993), que ha empezado a editar la primera revista española especializada en el área de los estudios de Ciencia, Tecnología y Sociedad y de Filosofía de la Tecnología.

El grupo inicial de Salamanca también ha evolucionado y ha dado lugar a diferentes líneas de trabajo. Por una parte algunos miembros del grupo mantienen una clara orientación internalista, a veces ligada al interés por el cognitivismo y por problemas filosóficos más generales. Es el caso de Fernando Broncano que próximamente publicará un importante libro de filosofía de la téc-

nica, así como de Manuel Liz, de la Universidad de La Laguna, o de Jesús Ezquerro (1995), de la Universidad del País Vasco. Otros miembros del grupo inicial, como Alfonso Bravo (Universidad de Salamanca), se han especializado en estudios de política científica y economía del cambio técnico (ver Bravo, 1995), o en estudios sociales de la ciencia y la tecnología, como Bruno Maltrás, cuya tesis doctoral (Maltrás, 1996) es una decisiva contribución a la fundamentación de los estudios bibliométricos como instrumento para el análisis de la ciencia.

Notas

¹ Mitcham (1989 y 1994) presenta un panorama muy completo de la evolución histórica de la filosofía de la tecnología. Medina (1995) interpreta el tardío desarrollo de la filosofía de la tecnología como una consecuencia del sesgo predominantemente teorístico y platónico de la filosofía occidental. Fernando Broncano, en su introducción a Broncano (comp.) (1995) da la vuelta a este argumento: el problema no está en que los filósofos no se hayan ocupado de la técnica —que sí lo han hecho—; el problema es que realmente la técnica era filosóficamente muy poco interesante mientras no apareció la tecnología científica e industrial. Un argumento parecido se encuentra en Bunge (1985), cuando defiende el interés filosófico de la tecnología científica frente a la técnica tradicional.

² La referencia obligada para este grupo es la obra de Rapp (1974).

³ Ihde (1979) es un referente significativo de orientación fenomenológico existencial. En Mitcham (1994) puede encontrarse amplia información complementaria.

⁴ Entre los filósofos, Paul Durbin, que se inserta en la tradición del pragmatismo norteamericano (Durbin, 1995), además de ser uno de los más activos impulsores de la institucionalización de la filosofía de la tecnología, es también uno de los que más interés muestran por conectar la reflexión filosófica con los estudios sociales.

⁵ En lo que sigue utilizaré los términos «técnica» y «tecnología» siguiendo la convención que utilizo en *TEF*: «técnica» es un término genérico que incluye como una de sus especies la «tecnología» (técnica de uso industrial y base científica). Otra especie de técnica es la artesanal.

⁶ El seminario se pudo celebrar en el ambiente acogedor y estimulante del Centro de Seguimiento de Satélites de Telefónica en Buitrago (Madrid), gracias al apoyo de FUNDESCO y a las amables gestiones de quien entonces era su director, Ángel Luis Gonzalo. Allí estuvimos reunidos durante tres días un nutrido grupo de filósofos españoles y latinoamericanos que habíamos mantenido previamente algún tipo de contacto e interés compartido por la tecnología en un sentido amplio. A partir de allí surgió la idea de poner en marcha un programa de investigación sobre filosofía de la tecnología en el Instituto de Filosofía del CSIC, que coordinó Fernando Broncano, y en el que discutí la primera versión de mi libro *Tecnología: un enfoque filosófico*. Fruto de ese seminario fue, años después, el libro compilado por Broncano: *Nuevas medita-*

UN PROGRAMA DE FILOSOFÍA DE LA TECNOLOGÍA

ciones de la técnica (1995) en el que se incluyen contribuciones de todos los que de una u otra forma participamos desde el principio en esta iniciativa de desarrollo de la filosofía de la tecnología vinculada a lo que podríamos llamar «el grupo de Salamanca», por la universidad en la que trabajábamos tanto Fernando Broncano como yo, y en la que se habían formado otros miembros muy activos del grupo, en especial Jesús Ezquerro, Manuel Liz y Margarita Vázquez.

⁷ El texto de aquella ponencia no se ha publicado; pero las ideas centrales sobre el conocimiento técnico están recogidas en el monográfico de la revista *Plural*, de la Universidad de Puerto Rico, vols. 11-12, correspondiente a los años 1993-94, en el que se publican «Seis conferencias sobre filosofía de la tecnología» que dicté en aquella universidad en 1992. Véase también Quintanilla (1998).

⁸ Agradezco a Clara Barroso la referencia de Frankenstein para ilustrar este punto. Presentaremos una discusión más detallada del problema de «La responsabilidad del Dr. Frankenstein» en un trabajo conjunto de próxima publicación.

Referencias

- Aibar, E. (1990): «El instituto de investigaciones sobre ciencia y tecnología». En: Medina, M. y Sanmartín, J. (eds.) (1990) 186-195.
- Bravo, A. (1995): «Innovaciones teóricas en la economía del cambio tecnológico». En: Broncano (ed.) (1995) 217-235.
- Broncano, F. (ed.) (1995): *Nuevas meditaciones sobre la técnica*, Madrid: Trotta.
- Bunge, M. (1977): *Treatise on Basic Philosophy. Vol III. Ontology I: The Furniture of the World*. Dordrecht: Reidel.
- Bunge, M. (1977): *Treatise on Basic Philosophy. Vol IV. Ontology II: A World of Systems*. Dordrecht: Reidel.
- Bunge, M. (1985): *Treatise on Basic Philosophy. Vol VIII: Philosophy of Science and Technology*. Boston: D. Reidel.
- Durbin, P. T. (1995): «Pragmatismo y tecnología», *Isegoría* 12 (octubre 1995) 80-91.
- Echeverría, J. (1994): *Telépolis*. Barcelona: Destino.
- Echeverría, J. (1998): «Teletecnologías, espacios de interacción y valores». *Teorema* XVII/3 (1998) 11-26.
- Ezquerro, J. (1995): «Acciones, planes y tecnología». En: Broncano (ed.) (1995) 139-168.
- Ihde, D. (1979): *Technics and Praxis: A Philosophy of Technology*. Boston: D. Reidel.
- Lafín Entralgo, P. (1985): «Respuesta a la técnica», *Arbor* 460, 13-44.
- Lafín Entralgo, P. (1986): *Ciencia, técnica y medicina*. Madrid: Alianza.
- Liz, M. (1995): «Conocer y actuar a través de la tecnología». En: Broncano (ed.) (1995), 23-52.
- Maltrás, B. (1996): *Los indicadores bibliométricos en el estudio de la ciencia. Fundamentos conceptuales y aplicaciones en política científica*. Tesis doctoral. Universidad de Salamanca.
- Medina, M. (1985): *De la Techne a la Tecnología*. Valencia: Tirant lo Blanc.
- Medina, M. (1995): «Tecnología y filosofía: más allá de los prejuicios epistemológicos y humanistas», *Isegoría* 12 (octubre 1995) 180-196.

- Medina, M. y Sanmartín, J. (eds.) (1990): *Ciencia, tecnología y sociedad. Estudios interdisciplinarios en la universidad, en la educación y en la gestión pública*. Barcelona: Anthropos.
- Mitcham, C. (1989): *¿Qué es la filosofía de la tecnología?* Barcelona: Anthropos.
- Mitcham, C. (1994): *Thinking through Technology. The path between Engineering and Philosophy*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Ortega y Gasset, J. (1939): «Meditación de la técnica». En: *Ensimismamiento y alteración*. Buenos Aires: Espasa Calpe. (Existen múltiples ediciones como volumen independiente.)
- París, C. (1973): *Mundo técnico y existencia auténtica*. Madrid: Revista de Occidente.
- Queraltó, R. (1993): *Mundo, tecnología y razón en el fin de la modernidad*. Barcelona: Publicaciones de la Universidad de Barcelona.
- Quintanilla, M. A. (comp.) (1976): *Diccionario de filosofía contemporánea*. Salamanca: Sígueme.
- Quintanilla, M. A. (1980): «El problema de la racionalidad tecnológica», *Estudios Filosóficos* 29 (8), 106-131.
- Quintanilla, M. A. (1981): *A favor de la razón. Ensayos de filosofía moral*. Madrid: Taurus.
- Quintanilla, M. A. (1988): «Bases para la filosofía de la técnica. (La estructura de los sistemas técnicos)», *Arbor* 501-502 (1988)11-28.
- Quintanilla, M. A. (1989): *Tecnología: Un enfoque filosófico*. Madrid: FUNDESCO.
- Quintanilla, M. A. (1998): «Técnica y cultura». *Teorema* XVII/3, 49-70.
- Rapp, F. (ed.) (1974): *Contributions to a Philosophy of Technology*. Boston: D. Reidel.
- Richta, R. (ed.) (1971): *La civilización en la encrucijada*. Madrid: Ayuso.
- Sanmartín, J. (1987): *Los nuevos redentores. Reflexiones sobre la ingeniería genética, la sociobiología y el mundo feliz que nos prometen*. Barcelona: Anthropos.
- Vázquez, M. (1995): «En torno a los conceptos de modelo, sistema y simulación». En: Broncano (ed.) (1995), 81-100.
- Vega, J. (1996): *Epistemología de las técnicas: El problema del saber práctico y el conocimiento técnico*. Tesis doctoral. Universidad de Salamanca.

Nuevo Secretario de los Consejos de la Fundación e Instituto Juan March

Los Consejos de Patronato de la Fundación Juan March y del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, a propuesta de su Presidente, Juan March Delgado, han nombrado Secretario de los mismos a **Javier Gomá Lanzón**, en sustitución de **Antonio Rodríguez Robles** (Fundación Juan March) y **Jaime Prohens Mas** (Instituto Juan March), patronos de las referidas instituciones.

Javier Gomá Lanzón, Letrado del Consejo de Estado, sigue ejerciendo su labor como Secretario General del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, del citado Instituto Juan March.

Abierta hasta el 19 de diciembre

Se inauguró la exposición de Lovis Corinth

Fue presentada por la directora del Von der Heydt Museum, de Wuppertal

Con una conferencia de Sabine Fehleemann, directora del Von der Heydt Museum, de Wuppertal (Alemania), el pasado 8 de octubre se inauguró en Madrid, en la sede de la Fundación Juan March, la exposición del pintor alemán Lovis Corinth (1858-1925), con la que se abre la nueva temporada artística de esta institución. La integran 41 óleos realizados entre 1883 y 1925, año de la muerte de Corinth. Se trata de la primera vez que puede verse en España una retrospectiva de la obra de este artista, uno de los más destacados pintores figurativos de finales del siglo XIX y primer cuarto del XX.

La exposición, que estará abierta hasta el 19 de diciembre próximo, se ha organizado con la colaboración del citado Museo de Wuppertal. Las obras proceden de éste y de otros veinte museos y galerías europeos, además de coleccionistas privados.

En el acto inaugural de la exposición, el presidente de la Fundación, Juan March Delgado, señaló que «ésta es la primera retrospectiva de Corinth que se celebra en un país del sur de Europa. Con ella, la Fundación prosigue su deseo de ofrecer en España la obra de relevantes artistas alemanes no bien conocidos de nuestro público, como lo ha hecho en años anteriores con Nolde, Beckmann, Lindner y Schwitters».

«Lovis Corinth está considerado como uno de los grandes pintores figurativos de principios del siglo XX. Firmemente arraigado en la tradición realista de la centuria anterior, y gran admirador de Rubens, Rembrandt, Hals y Velázquez, tuvo como temas preferidos los retratos, autorretratos y los grandes motivos de la mitología griega y la historia bíblica. Pintó también bodegones y paisajes.»

«Ladrón en la cruz», 1883



Sabine Fehlemann

Lovis Corinth: una retrospectiva

Tanto en vida como póstumamente, Lovis Corinth pasó por todos los altibajos y vicisitudes de una vida de artista. Era un maniático de la pintura; pintaba cuando ante sus ojos descubría algo que merecía ser pintado. Mucho se ha escrito sobre esto y no pretendo discernir lo acertado o no de dicha literatura. En todo caso y desde un principio habría mucho que hablar y escribir sobre Corinth, pues él mismo era autor de un pormenorizado diario y escribió una *Autobiografía*, publicada por primera vez poco después de su muerte y reeditada a partir de 1993 por la editorial Kiepenheuer; pero también su mujer y sus dos hijos han informado sobre el artista Lovis Corinth. Corinth gustaba de comunicarse verbalmente y, además, escribió en 1908, entre otras publicaciones, un libro sobre el *Aprendizaje de la Pintura* [*Das Erlernen der Malerei*]. Charlotte Berend-Corinth, su esposa, intervino en la preparación del catálogo de sus obras, publicándolo en 1958.

Las numerosas anécdotas e historias sobre Corinth, ¿han distorsionado nuestra visión del pintor y de su obra?



No es así, porque sus pinturas se han venido exponiendo regularmente en los museos del espacio lingüístico alemán, primero en 1886 en Berlín, más tarde en Múnich en 1890, de nuevo en Berlín en 1913, en Mannheim en 1917, etc. También después de su muerte conti-

nuó estando presente en la conciencia de la historia del arte a través de exposiciones a partir de 1926, año en que la primera exposición conmemorativa abrió sus puertas en la Nationalgalerie de Berlín. Siguieron las exposiciones en Viena y Nueva York, eclipsándose sus obras durante la época nacionalsocialista, en que el artista fue difamado. Sus cuadros fueron retirados de los museos calificados de «degenerados», pero ya en 1947 podían contemplarse de nuevo en Nueva York y después Boston (1950), Los Ángeles (1956) y Londres (1959), así como en cualquier parte de Alemania, por ejemplo, en Hannover, Bremen, Wolfsburg, etc. En cambio, en los países románicos —especialmente Francia y España— se buscarán en vano exposiciones de este artista, al menos en esos años. ¿Es que Corinth es un pintor típicamente alemán? Él mismo se caracterizaba en algunas ocasiones como tal.

Ya de niño habían llamado la atención sus dotes para el dibujo. Su padre procuró por todos los medios que llegara a ser un gran artista, pese a que Prusia Oriental no era precisamente uno de los paisajes que habían alimentado la inspiración de muchos artistas. Sin embargo, el joven Corinth era perfectamente consciente de su vocación. Su vida coincidió con una época de cambios extrema-



Corinth con pincel y paleta, Berlín, 1910

damente violentos, a pesar de lo cual «el testarudo prusiano oriental» siempre

permaneció fiel a su trayectoria y rumbo aunque las más descaradas invectivas por parte de algunos críticos quebrantaban su autoestima hasta hacerle caer en la melancolía.

Su fuerte expresividad pictórica ya se manifiesta claramente en sus obras tempranas. La observación y representación de tipos humanos hicieron que en el pintor se fuera desarrollando una faceta figurativa aprehendida con fascinadora certeza, que fue ampliándose desde los años ochenta hasta su muerte. Los retratos tempranos —que reflejan meditación— de su padre, al que se sentía estrechamente vinculado, en los comienzos de su carrera artística; los trabajos realizados en el estudio de su maestro Ludwig Löfftz (1845-1910) en la Academia de Bellas Artes de Múnich, como el *Ladrón en la cruz*, de 1883, cuadro en el que se perciben todavía las muchas horas de haber posado ante los estudiantes como modelo para un «desnudo masculino», y cuyo rostro vuelto de lado no puede ocultar la tristeza ni un cierto aire de hastío: todo esto atestigua ya en estas obras el penetrante don de observación del joven artista todavía inexperto. La luz juega en torno a la clara piel del personaje, representado con fluctuaciones ricas en matices.

Pintando en formato natural, Corinth recibió en este contexto los impulsos para las grandes representaciones de carácter mitológico, histórico y religioso que tanta importancia habrían de tener para él. Un componente importante en la obra de Corinth es el formato equilibrado, al que el artista atribuía especial importancia. Las figuras ocupan el centro de la imagen, se disponen armoniosamente en la

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

misma sin configuraciones descentradas, comprometidas exclusivamente con la

indisimulada fascinación de su expresión. El esmero en su trabajo y la irradiación de lo representado eran más importantes para él que cualquier «monería» compositiva. Una trayectoria sin solución de continuidad enlaza la obra temprana, naturalista, con la moderna obra tardía, rica en figuras, espiritualizada y abstracta.

Como ningún otro pintor, Corinth crea para los personajes por él retratados el ambiente apropiado. En el *Auto-retrato con su esposa y una copa de champán*, Corinth recoge en 1902 la tradición de los autorretratos de Rembrandt y Rubens, cuyo arte veneraba profundamente según sus propias palabras. A su alumna Charlotte, de veintidós años, la acababa de conocer en 1902 y la retrató repetidas veces. Un primer viaje en común a la bahía de Pomerania contribuyó a estrechar los lazos entre ambos y en marzo de 1903 se casaron. Corinth la retrata con el busto desnudo, pero con la mirada todavía caótica y enfrentada con incertidumbre a su destino, mientras él, seguro ya de su victoria, levanta a su lado la copa de champán. A la izquierda, el pintor insinúa una mesa prometedoramente cubierta de manjares. La expresión de



«Salomé II», 1900

su amada cambia a medida que se van sucediendo sus retratos de ella, desde el gesto pícaro e inseguro al responsable y amoroso. De nuevo estamos ante el énfasis psicologizante de su capacidad de percepción y reproducción.

Inspirándose unas veces en Courbet, otras en Degas, Corinth pinta desde 1904 varios desnudos femeninos; así *Amigas*, de aire lánguido y voluptuoso; *Rapto de mujeres*, reflejando una impetuosa lascivia; y *Matinée*, donde, al modo de los pasteles de Degas, retrata con gruesa pincelada y la espontaneidad de un boceto a su joven esposa arrojándose después de levantarse de la cama. Ésta, al fondo de la imagen, se superpone a un fondo gris. En el centro del retrato, vista de cerca y enteramente ocupada en su persona y *toilette*, con intensas luces y sombras en sus carnes, aparece la corpulenta esposa del pintor.

Uno de los muchos desnudos de espalda que Corinth gustaba de pintar (1909), como ya hiciera en 1903 en el autorretrato con su mujer, se plasma en *Modelo en un descanso* y en *Desnudo femenino de medio cuerpo ante el espejo*.

Otra faceta del arte de Corinth son sus pinturas historicistas, como, por ejemplo, la que tiene por protagonista a Florian Geyer. El drama de Gerhard Hauptmann se representó en Berlín en 1904. El actor Rudolf Rittner (1869-1943) interpretó al personaje principal con arrebatadora brillantez pese a que en el estreno de esta obra en 1896 había cosechado un sonoro fracaso. En los dramas de Hauptmann también dio vida a otros papeles como el del «pobre Enrique» y el «carretero Henschel». El actor formaba parte del círculo berlinés en torno a Walter Leistikow.

En 1907, Corinth vuelve a viajar. Se desplaza a Kassel para ver los Rembrandt y copia en la pinacoteca de esa ciudad a Frans Hals. En 1908 viaja a Holanda y Bélgica para visitar a sus amigos los pintores Paul Eugène Gorge y Paul Baum. Ese mismo año vuel-

ve a retratar a uno de estos amigos, el pintor Paul Baum (1859-1932), mas en esta ocasión al aire libre y sin caballete, en un corral con las gallinas correteando a su alrededor en el estiércol. Integrado en el ambiente pueblerino, el amigo posa en medio del paisaje.

El voluntarioso prusiano oriental que siempre estuvo nadando a contracorriente de su tiempo era ya, no obstante, el príncipe sin corona de la pintura alemana, al que su desbocada sensualidad, sensibilidad y productividad habían elevado a la cima de la fama. Se le consideraba como conservador porque en un tiempo en que los temas literarios e históricos habían dejado de ser modernos, él pintaba imágenes con faunos y ninfas, con San Antonio, Cristo, caballeros medievales y desnudos, y seguía siendo en todo caso un pintor figurativo.

Sus orígenes le predestinaron a que durante toda su vida fuera un *outsider*. Las pinturas historicistas terminaron en sarcasmo, los motivos cristianos degeneraron en blasfemia. Sin embargo, en la época posterior a 1911, estos temas incorporan un nuevo simbolismo. La angustia queda plasmada en imágenes. En el *Sansón cegado* retrata su propia postración, su tristeza por la pérdida de la plenitud de sus fuerzas, así como sentimientos de inseguridad y desesperanza.

El ataque cerebral que en 1911 vino a representar una amenaza para su vida no interrumpió, sin embargo, la continuidad de su evolución; sólo la modificó e incluso modernizó. Fue entonces cuando llegó a tener existencialmente conciencia clara de la esencialidad de su ser.

A partir de 1911 reaccionaba positivamente ante las nuevas experiencias artísticas, por ejemplo el expresionismo, mostrando una gran afinidad con este movimiento. Su estado psíquico y la inestabilidad física le permitían este acercamiento. Corinth se interesaba por motivos del Antiguo Testamento, como hicieran los pintores en que se inspiraba, para quedar finalmente

arraigado en esta tradición. También sus colegas Liebermann y Slevogt pintaron escenas bíblicas.

A partir de 1919 nos encontramos toda una serie de paisajes con el lago Walchen. En 1918, Charlotte Berend-Corinth había descubierto la localidad de Urfeld a orillas del lago y en julio de 1919 la familia Corinth se trasladó a este pueblo de montaña en la Alta Baviera. Lovis Corinth se sintió arrebatado por la belleza del paisaje. La familia se hizo construir una casa en este lugar instalándose en ella en septiembre de 1919. El primero de los cuadros que surgieron allí lleva por título *Paisaje con el lago Walchen*. Montañas, agua, paisaje; en primer plano, un joven árbol en flor. Desde esa época, la familia Corinth pasaba todos los veranos en Urfeld. En 1920, el pintor tuvo intención de crear una serie de cinco cuadros del lago Walchen visto desde diferentes ángulos, que formarían un todo. Uno de ellos, el titulado *Lago Walchen, noche de San Juan*, de 1920. Lo que para Cézanne representaba el Mont St. Victoire, es para Corinth el lago Walchen. En 60 pinturas conservadas retrató a este lago tan querido por él en los más diversos estados de ánimo desde 1918 hasta el fin de su vida.

Los bodegones con flores son otra muestra emblemática del soberbio estilo de Lovis Corinth en sus años de vejez. El multicolor esplendor de las flores lo transforma en una rica gama cromática. *Cala y lilas con figura de bronce* data de 1920.

Al final de la exposición figura el *Último autorretrato*, de 1925. Como postrero de un total de 40 autorretratos, Corinth lo pintó ya el 7 de mayo antes de emprender su último viaje a Holanda, del que no regresaría. El retrato permite descubrir las depresiones que atormentaron al pintor en sus últimos años y le persiguieron hasta su muerte. «Me dan ganas de

llorar. Me siento hastiado de cualquier clase de pintura. ¿Por qué he de seguir trabajando?» Corinth enferma de pulmonía y muere el 17 de julio de 1925 cuatro días antes de cumplir sesenta y siete años.

Lovis Corinth se retrató a sí mismo en su obra, pero también su entorno y su tiempo; lo hizo con fuerza primigenia, con poderío y, sin embargo, también como un sismógrafo. La base de su factura compositiva era una íntima relación con la tradición heredada. Tenía a sus espaldas largos años de sólida formación académica en Königsberg, Múnich, Amberes y París, habiendo estudiado en diversas escuelas de arte, pudiendo servirse así de una acabada preparación artesanal. Poseía grandes facultades de dibujante y pintor que motivaron las soberbias obras en que supo plasmar estados anímicos. Corinth creó una obra portentosa, melancólica y mitológico-realista rayana en los confines de la abstracción. □



«Modelo en un descanso», 1909

Nuevo ciclo en noviembre

«El violín del siglo XX»

La Fundación Juan March ha programado para los días 10, 17 y 24 de noviembre, a las 19,30 horas, un nuevo ciclo de conciertos, bajo el título «El violín del siglo XX». El programa del ciclo, que se transmite en directo por Radio Clásica, de Radio Nacional de España, es el siguiente:

— *Miércoles 10 de noviembre*

Ángel-Jesús García, violín

Divertimento, de Xavier Turull; Microtono, de Joan Guinjoan; Sonata, de Jordi Cervelló; Sonata, de Joaquín Homs; y Chacona, de Roberto Gerhard.

— *Miércoles 17 de noviembre*

Polina Kotliarskaya y **Francisco Comesaña**, dúo de violines

Dúo Canónico, de Paul Hindemith; Sonata para dos violines, Op. 56, de Sergei Prokofiev; Cinco dúos, de Béla Bartók; Academia Harmónica, de Tomás Marco; Sonata nº 7, de Allan Pettersson; y Cinco Dúos, de Luciano Berio.

— *Miércoles 24 de noviembre*

Luis Michal y **Martha Carfi**, dúo de violines de Múnich y **Alan Kovacs**, viola

Serenata nº 2, para dos violines y viola, de Bohuslav Martinu; Sonata para violín solo Sz. 117, de Béla Bartók; Dúo Op. 131b nº 1 (Canon y Fuga), para dos violines, de Max Reger; Sonata nº 5 Op. 32, para violín solo, de Jean Martinon; y Serenata Op. 12, para dos violines y viola, de Zoltan Kodaly.

Ángel-Jesús García Martín (Aldeanueva de la Vera, Cáceres) ha sido concertino de la Orquesta Sinfónica de Madrid (Orquesta Arbós) y en la de Cámara Villa de Madrid. También ha actuado como solista e impartido cursos de perfeccionamiento. Actualmente es concertino y actúa como solista

en varios conciertos de la Orquesta Sinfónica de Barcelona y la Orquesta Nacional de Cataluña.

Polina Kotliarskaya (Kiev) ha dado numerosos recitales tanto con el dúo de violines «Kotliarskaya-Comesaña» como con el Cuarteto Hispánico Numen. Ha desarrollado una importante labor pedagógica en la antigua URSS y España. Actualmente es profesora de violín en el Conservatorio Profesional «Padre Antonio Soler», de San Lorenzo de El Escorial (Madrid). **Francisco Comesaña** es, desde 1974, miembro de la Orquesta Sinfónica de RTVE; fue miembro fundador del Cuarteto Hispánico Numen y en la actualidad es miembro del Ensemble Zarabanda.

Luis Michal, violinista de origen checo, nacido en Buenos Aires, es primer concertino de la Orquesta de la Ópera de Múnich y director-solista de la Orquesta de Cámara de Baviera, integrada en su mayoría por miembros de la Orquesta de la Ópera de Múnich. **Martha Carfi**, violinista argentina de origen italiano, es concertino solista de la Orquesta de Cámara de Baviera. Ambos intérpretes forman el Dúo de Violines de Múnich, que posee un repertorio de obras para 2 violines solos, con piano, con orquesta de cámara y sinfónica. Paralelamente a una intensa actividad artística, han actuado en numerosas ocasiones con orquestas de Europa y América.

Alan Kovacs, violista argentino, desde 1990 reside en España. Es viola solista de la Orquesta Sinfónica de Madrid (Teatro Real). □

«Conciertos del Sábado» de noviembre

Ciclo «Piano y percusión en el siglo XX»

Con un ciclo dedicado al «Piano y percusión en el siglo XX» prosiguen en noviembre los «Conciertos del Sábado» de la Fundación Juan March. En cuatro sesiones, los días 6, 13, 20 y 27 de dicho mes, a las doce de la mañana, se ofrece un repertorio para estos instrumentos, siempre de compositores del siglo XX, en la línea que en este curso va a seguir la Fundación Juan March dedicando la mayor parte de sus conciertos a repasar la música de esa centuria. El programa es el siguiente:

— *Sábado 6 de noviembre*

Neopercusión Centro y Ana Jovanovic (piano preparado)

Amores, Primera construcción, Credo in Us e Imaginary Landscape nº 1, de J. Cage. (Transmitido en diferido por Radio Clásica, de RNE, el martes 9 de noviembre, a las 20 horas.)

— *Sábado 13 de noviembre*

Juan Francisco Díaz Martín (percusión) y **Duncan Gifford** (piano)

Rithmic, de E. Bozza; Cinq pièces brèves, de J. Delécluse; y Estudio nº 11 y nº 12, de M. Ohana. (Transmitido en diferido por Radio Clásica, de RNE, el martes 16 de noviembre, a las 20 horas.)

— *Sábado 20 de noviembre*

Juanjo Rubio y **Rafael Más** (percusión) y **Duncan Gifford** y **Carles Marín Moret** (piano)

Línea, de L. Berio; Cinco estudios, de J. Guinjoan; y Die Arten des Wasers, de N. Zivkovic. (Transmitido en diferido por Radio Clásica, de RNE, el martes 23 de noviembre, a las 20 horas.)

— *Sábado 27 de noviembre*

Juanjo Guillem y **Juanjo Rubio** (percusión) y **Duncan Gifford** y **Ana Jovanovic** (piano).

Sonata, de B. Bartók; y Music for a Summer Evening, de G. Crumb. (Transmitido en diferido por Radio Clásica, de RNE, el martes 30 de noviembre, a las 20 horas.)

Neopercusión Centro se formó en 1995. Sus miembros colaboran con diferentes agrupaciones sinfónicas y corales, así como de danza y teatro. **Ana Jovanovic**, yugoslava, ha dado conciertos como solista y miembro de grupos de cámara. Desde 1993 es profesora de piano en Madrid. **Juan Francisco Díaz Martín** es timbalero solista de la Orquesta Sinfónica de Tenerife, profesor del Conservatorio Superior de Tenerife. El pianista **Duncan Gifford**, australiano, reside desde 1997 en Madrid. Ha sido solista de numerosas orquestas españolas y extranjeras. **Juanjo Rubio** es profesor y director del Centro Neopercusión y, desde 1996, percusionista de la Orquesta Sinfónica de Madrid, titular del Teatro Real. **Rafael Más** es miembro de la Orquesta de RTVE, profesor fundador del Centro Neopercusión y miembro fundador de «Modus Novus». Desde 1997 forma dúo con el trompeta Luis González. **Juanjo Guillem** es miembro de la Orquesta Sinfónica de Madrid y profesor del Conservatorio de Zaragoza. El pianista **Carles Marín Moret** ha obtenido el Primer Premio en diversos concursos nacionales e internacionales.

*Último concierto del ciclo***«Tradición y progreso: el pasado en la música del siglo XX»**

El miércoles 3 de noviembre finaliza, en la Fundación Juan March, el ciclo «Tradición y progreso: el pasado en la música del siglo XX», iniciado el pasado mes de octubre.

Como se indicaba en el programa de mano, «una de las características más llamativas de la música del siglo XX, junto a la de la intensa y constante actividad rupturista respecto al pasado, es la no menos intensa e igual de constante utilización de músicas pretéritas como punto de partida para una reflexión nueva».

«Es lógico que sea más frecuente este hecho en el período de entreguerras, en la 'vuelta al orden' provocada por la catástrofe pasada y la que pronto cubrió de nubarrones el horizonte como trágica premonición. Pero el diálogo con el pasado no es sólo patrimonio del Neoclasicismo de los años 20 y 30, ni tampoco del eclecticismo posmoderno de las últimas décadas.»

«El compositor del siglo XX ha tenido que aprender a dialogar por vez primera en la historia con toda la historia de la música, y este hecho ha tenido consecuencias en sus obras.»

Enrique Martínez Miura, autor de las notas al programa y de la introducción general, comentaba:

Enrique Martínez Miura

El peso de la tradición

«El siglo XX, que ahora termina —el 31 de diciembre del año 2000—, se ha caracterizado por unas relaciones con el pasado artístico por completo distintas a las de las centurias precedentes. El peso de la tradición ha hecho crisis en varias oportunidades y ello se ha manifestado de formas diversas, pero tal vez una de ellas sea la que más poderosamente llama la atención: los procesos de autodestrucción.

En el caso de la música, siguió a las vanguardias férreamente constructivistas una indeterminación que se abrió paso como una brecha propiciadora de libertad; una restitución al intérprete del

papel creativo perdido desde el Barroco. Esa nueva valoración del sonido aislado como un acontecimiento único también derivó hacia el límite sin retorno del silencio. Tras la disolución y la negación de la música, hoy asistimos a un proceso de reconstrucción del acto compositivo, con una nueva actitud ingenua, una apertura a un mundo de posibilidades al margen de los dogmas de escuela.

La idea de progreso en arte la introdujo Giorgio Vasari. El concepto, desde su nacimiento mismo, evidenciaba que un enfoque así, alusivo a la evolución artística como un camino de perfeccio-

namiento, era inviable sin el sustrato de un juicio estético.

Si los estudios de las artes plásticas cuentan con análisis fructíferos acerca de la influencia que la idea de progreso ha ejercido sobre los creadores, no es posible afirmar otro tanto en relación con la música.

Sin embargo, aceptando que 'progreso como mejora artística' sea algo muy dudoso, sí que parece, en cambio, que haya zonas determinadas, parcelas cuya evolución tendría que ver con adelantos que beneficiarían a la música.

En el siglo XX, la creencia en la posibilidad de un progreso en música ha estado fuertemente contaminada de influjos procedentes de las ciencias sociales. Sin duda, un compositor del siglo XXI va a disponer para la exploración del total sonoro del mayor número de recursos conocidos en la historia.

El ensanchamiento de las zonas de conocimiento remite obligadamente a la innovación como motor de los cambios estilísticos. Su presencia o no en una obra musical sería el elemento determinante de una estética 'progresista' o 'tradicionalista'. Una lectura de este tipo implica un mero registro cronológico de hallazgos de acontecimientos sonoros, de timbres, de procedimientos de organización del material, mas no conlleva necesariamente juicios de valor. Algo muy distinto ha ocurrido históricamente en el siglo XX con la postura crítica que ha defendido la novedad como algo obligatorio.

La Escuela de Viena y Stravinsky o Debussy suponen posiciones muy distintas respecto a la tradición, pero de una u otra manera todos tomaron elementos del pasado. Superada su etapa bárbara o rusa, Stravinski emprendió una suerte de 'renovación de la renovación', que sorprendentemente tomó la apariencia de una vuelta al pasado, porque una de las columnas de ese progra-



Claude Debussy

ma era la pretensión de un 'retorno a Bach', como una de las fuentes imprescindibles de la música. Este estilo ha pasado a la historia con el nombre de 'neoclasicismo' y ha estado rodeado de toda clase de incomprensiones y malentendidos.

Stravinsky y los demás cultivadores mayores de este estilo no se limitaban a servirse de los materia-

les del pasado como de un filón inagotable, sino que intervenían en ese pasado, lo volvían presente vivo por medio de la transformación de los elementos extraídos de la historia. Con todo, el concepto de neoclasicismo continúa siendo probablemente el más sujeto a debate de los históricamente acaecidos en el siglo XX.

Ahora bien, junto a estilos generales de mayor o menor fortuna, este ciclo plantea otra cuestión que atañe a la música del siglo XX y sus relaciones de negación o recuperación del pasado. Se trata de las actitudes personales, que pueden coincidir o no con los grandes movimientos estéticos. Los homenajes personales a los maestros históricos y las escuelas nacionales, así como el empleo de formas del barroco pueden ser máscaras que oculten la modernidad del acto compositivo.

Hay en muchos de los compositores programados en estos conciertos un rasgo común de actitud hacia el pasado: el antisentimentalismo. El creador musical pasa a manejar objetos sonoros del mundo exterior y la comunicación de la subjetividad del artista se convierte en irrelevante o permanece oculta.

La gran tradición musical ha servido como un enriquecedor reservorio de temas e ideas a los compositores del siglo XX. La herencia del pasado no depende de un tiempo cronológico, sino que se constituye en un presente más allá de la historia, que sustenta y posibilita el inacabable recomenzar de nuevas poéticas personales. □

«Conciertos de Mediodía»

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

LUNES, 8

RECITAL DE GUITARRA.

por **Isabel Seoane**, con obras de W. Walton, A. Barrios, L. Brower, E. Villalobos y A. José.

Isabel Seoane estudió en el Conservatorio Superior de Madrid. Es profesora de guitarra en el Conservatorio de Música de Huesca y lo ha sido anteriormente en los de Astorga, Gijón y Salamanca.

LUNES, 15

RECITAL DE PIANO,

por **Cristina Ferriz**, con obras de F. Mendelssohn, I. Albéniz, F. Chopin y S. Prokofiev.

Cristina Ferriz estudió en el Conservatorio Superior de Música de Madrid y el Conservatorio de Bruselas, e hizo cursos de perfeccionamiento en el Reino Unido. Es catedrática en el Conservatorio Superior de Música de Salamanca.

LUNES, 22

RECITAL DE CANTO Y PIANO,
por **Elena Valdelomar** y

Virginia Prieto (sopranos) y **Francisco Luis Santiago** (piano), con obras de F. Mendelssohn, A. Dvorak, R. Schumann, W. A. Mozart, K. M. von Weber, G. Rossini, L. Delibes, P. Sorozábal y F. A. Barbieri.

Elena Valdelomar estudió en Madrid y Londres, centrándose en el perfeccionamiento del repertorio de ópera; colabora habitualmente con grupos y orquestas de cámara.

Virginia Prieto estudió en Madrid y completó su formación en Austria e Italia; colabora asimismo con diferentes grupos de música de cámara.

Francisco Luis Santiago estudió en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y en la Guildhall School of Music de Londres; ha dirigido el grupo Ópera de Cámara Siglo XXI.

LUNES, 29

RECITAL DE VIOLONCHELO Y PIANO,

por **Claudio Soriano** (violonchelo) y **Eugenia Palomares** (piano), con obras de L. v. Beethoven, J. Brahms, J. Nin y D. Popper.

Claudio Soriano estudió en los Conservatorios Superiores de Música de Madrid, Alicante y Valencia y ha perfeccionado sus estudios en París (con Radu Aldulescu) y en Barcelona (con Lluís Claret); es profesor en el Conservatorio de Música de Cartagena y miembro de la Orquesta Sinfónica de Murcia.

Eugenia Palomares realizó sus estudios en el Conservatorio Superior «Oscar Esplá», de Alicante, de donde es profesora. Desde 1990 ambos intérpretes forman dúo.

Tres veces por semana

«Recitales para jóvenes», en la Fundación

El martes 5 de octubre comenzaron en la Fundación Juan March los «Recitales para Jóvenes» correspondientes al curso 1999/2000, a los que acuden alumnos de colegios e institutos madrileños, acompañados de sus profesores. Estos conciertos, que inició la Fundación Juan March en 1975, abarcan diversas modalidades instrumentales y se celebran tres veces por semana, en las mañanas de los martes, jueves y viernes. Están destinados exclusivamente a estudiantes, previa solicitud de los Centros a la Fundación Juan March. Cada recital es comentado por un especialista. Un total de 21.501 estudiantes asistieron a los 83 conciertos celebrados en 1998. A lo largo de estos casi 25 años ha acudido a la Fundación Juan March medio millón de jóvenes, que en un porcentaje superior al 75% es la primera vez que escuchan directamente un concierto de música clásica.

El programa de «Recitales para Jóvenes» es, entre octubre de 1999 y enero del 2000, el siguiente:

— Los martes (5-19-26 de octubre; 2-16-23-30 de noviembre; 14 de diciembre; y 11-18-25 de enero), **Adolfo Garcés-Sauri** (clarinete), **Jacobo López Villalba** (violonchelo) y **Ana Álamo Orellana** (piano) darán un recital con obras de Bruch, L. van Beethoven, J. Brahms y F. Mendelssohn. Los comentarios son de **Carlos Cruz de Castro**.

Adolfo Garcés-Sauri es miembro del Cuarteto de Clarinetes «Manuel de Falla», de la Orquesta Sinfónica del Conservatorio Superior de Madrid. **Jacobo López Villalba** estudia en el Conservatorio Profesional de Música Arturo Soria de Madrid. **Ana Álamo** compagina la actividad docente con la concertística.

— Los jueves (14-21-28 de octubre; 4-11-18-25 de noviembre; 2-9-16 de diciembre; y 13-20-27 de enero), **Cayetano Castaño** (oboe, oboe de amor y corno inglés) y **Francisco Luis Santiago** (piano) darán un recital con obras de G. Telemann, L. van Beethoven, C. Debussy, R. Schumann, J. S. Bach y J. N. Kallwoda. Los comentarios son de **Javier Maderuelo**. (Ex-

cepcionalmente, el 7 de octubre actuaron **Rafael Tamarit**, oboe, y **Gerardo López Laguna**, piano, con obras de Haendel, Mozart, Lalliet, Ravel, Saint-Saëns y Bozza.)

Cayetano Castaño es oboe solista de la Orquesta Sinfónica de Madrid. **Francisco Luis Santiago** es director musical de Ópera de Cámara de Madrid.

— Los viernes (15-22-29 de octubre; 5-12-19-26 de noviembre; 3 de diciembre; y 14-21-28 de enero) **Juan Carlos Garvayo Medina** ofrecerá un recital de piano, con obras de L. van Beethoven, F. Schubert, R. Schumann, S. Prokofiev, E. Granados y A. Ginastera. Los comentarios son de **José Luis Pérez de Arteaga**. (Excepcionalmente, el 8 de octubre **Aníbal Bañados** dio un recital de piano con obras de Haendel, Beethoven, Ravel, Granados, Ligeti y Gershwin.)

Juan Carlos Garvayo comenzó sus estudios en el Conservatorio de Granada y los amplió en Estados Unidos. Es miembro del Trío Arbós y profesor en la Escuela Superior de Música Reina Sofía de Madrid. □

«La Paz y la Guerra en el Arte y la Música del siglo XX» (y II)

Conferencias de Guillermo Solana

Con el título *La Paz y la Guerra en el Arte y la Música del siglo XX* la Fundación Juan March y la Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE organizaron durante el pasado mes de abril un ciclo conjunto de conferencias y conciertos. Las ocho conferencias sobre «La Paz y la Guerra en el Arte y la Música del siglo XX» se encuadraron dentro de «Aula abierta» y fueron impartidas por Santiago Martín Bermúdez, escritor y crítico musical, y Guillermo Solana, profesor titular de Estética y Teoría de las Artes en la Universidad Autónoma de Madrid. Además de las conferencias, se celebraron ocho conciertos de cámara y sinfónicos, en la sede de la Fundación Juan March los primeros, y en el Teatro Monumental de Madrid, los segundos.

En el número anterior del *Boletín Informativo* se ofrecía un resumen de las conferencias de Santiago Martín Bermúdez, en las que se abordaba el tema objeto del ciclo desde la vertiente de la música. En éste se resumen las intervenciones del profesor Guillermo Solana, los días 13, 15, 27 y 29 de abril, en las que trata de cómo a lo largo del siglo XX han reaccionado los artistas plásticos ante la guerra. Los títulos de sus cuatro conferencias fueron: «Apocalipsis con figuras (1914-1918)», «La tragedia española (1936-1939)», «Europa después de la lluvia (1939-1945)» y «De Corea a Vietnam (1950-1975)».

Guillermo Solana

Apocalipsis con figuras

Fueron los artistas futuristas, cubistas y expresionistas quienes mejor captaron los rasgos que caracterizan a la Primera Guerra Mundial, y que cabría resumir en tres fundamentales: la gran guerra fue la primera guerra mecanizada, en la que la máquina fue protagonista; fue también una guerra camuflada, invisible y, en general, una guerra abstracta, presentada más como conflicto de fuerzas impersonales que de fuerzas



personales encarnadas en individuos. Como consecuencia de esos tres rasgos —la mecanización, el camuflaje o invisibilidad y el carácter abstracto— la Primera Guerra Mundial dio lugar a unas manifestaciones traumáticas como no se habían conocido quizá nunca antes en Europa. De ello hay abundantes testimonios en el arte de vanguardia de la época.

Los futuristas italianos estuvieron

comprometidos desde antes del estallido de la guerra con la causa belicista en favor de los aliados. Emplearon en sus representaciones una especie de plantilla abstracta de líneas angulosas y dinámicas que expresaban la velocidad y dinamismo del choque bélico (*La carga de los lanceros*, de 1915, de Boccioni, por ejemplo). Tanto Boccioni como Marinetti se alistaron como voluntarios.

El carácter deshumanizador de la gran guerra se plasmó en el arte de una forma abstracta. Esa concepción de la guerra, que más tarde glosará Mondrian como una distribución diagramática, a base de cuadrados, triángulos o círculos sobre un plano, y que está relacionada también con las vistas aéreas que se difundirán a partir de la Primera Guerra Mundial, está también presente en las obras de los futuristas rusos.

Los pintores de vanguardia no se limitaron a representar la guerra, sino que encontraron un terreno en el que podían aplicar las representaciones abstractas de la esencia de la guerra a objetivos militares. A lo largo de 1915 se crearon servicios de camuflaje para enmascarar los equipos de combate con lonas pintadas. El servicio de camuflaje francés contó, por ejemplo, con artistas cubistas, como Braque.

Es esta contienda de 1914-1918 una guerra abstracta, camuflada y fundamentalmente mecanizada. Para los artistas, periodistas y literatos, fue la guerra de los cañones, de los vehículos blindados y sobre todo de los aviones, de la primacía de la máquina sobre el hombre. Esta representación de la guerra aérea aparece muy bien ilustrada en las litografías de la artista rusa Natalia Goncharova, que junto a su marido Larionov, había vivido la experiencia de las vanguardias francesas antes de regresar a Rusia. A fines de 1914 se publican sus *Imágenes místicas de la guerra*, en las que los aviones aparecen acompañados por ángeles o transfigurados en ellos. Una manifestación más en la línea de exaltación futurista de la máquina es *Aeroplano con paisaje ur-*

bano (1915), una pintura de Mario Sironi, que luego se adscribiría a la corriente metafísica. Mucho más irónicas son las obras en torno al mismo tema que haría más tarde, en 1919, Paul Klee, a raíz de su experiencia en la aviación durante la guerra.

Pero la manifestación más siniestra de la guerra aérea en el arte de ese momento es un pequeño collage de Max Ernst, entonces en su período Dadá, titulado *El aeroplano asesino*. Vemos en él la combinación de elementos orgánicos con elementos mecánicos para constituir una especie de organismo cibernético o robot orgánico. Es éste uno de los rasgos más característicos que muestra la figura humana en las representaciones de la Gran Guerra: la robotización o mecanización del archisagrado cuerpo humano. En el primer año de la guerra hay espléndidos ejemplos de cómo el retrato humano puede reducirse a una naturaleza muerta de insignias, trofeos o banderas. Así, en una pintura de Malevich —1914, *Recluta de la primera división*—, el hombre ha sido reducido a un conjunto fragmentario de objetos.

Pero donde mejor se experimenta la mecanización de la figura humana es sin duda en la pintura de Fernand Léger, quien ya antes de la guerra había desarrollado una especie de cubismo de formas cilíndricas o cónicas, estilo que extremó a raíz de su experiencia en las trincheras, donde según dijo, una culata del 75 abierta al sol le había enseñado más que todos los museos del mundo. La gran guerra fue una escuela de deshumanización para los artistas de vanguardia, como lo muestra una obra como *Los jugadores de naipes*, de Léger, donde vemos a los jugadores convertidos en autómatas.

La Gran Guerra produjo numerosos casos de neurosis traumática entre sus víctimas. Si al principio fue acogida con gran entusiasmo por muchos artistas —los futuristas, por ejemplo—, muy pronto éstos quedarían profundamente desengañados y a veces trastornados. Beckmann, Kirchner, Heckel, Macke,

Marc, Kokoschka, Dix y otros se alistaron como voluntarios en las primeras semanas de la guerra. Sólo unos pocos artistas de los agrupados dentro del expresionismo alemán se quedaron al margen de ese entusiasmo, entre ellos Pechstein y Grosz. Kirchner, Beckmann y Kokoschka, en concreto, sufrieron graves crisis traumáticas que les obligaron a licenciarse.

De esta experiencia traumática de la guerra saldrían los dos movimientos de vanguardia que marcarían la década de los años 20: Dadá, que fue creado en 1916 por un grupo de prófugos de la guerra en Zúrich; y el surrealismo en los años 20, cuyo principal promotor y cabeza, André Breton, había sido auxiliar médico en la Gran Guerra. Los artistas surrealistas y dadaístas trataron de reflejar innumerables veces el trauma que la guerra representaba.

La tragedia española (1936-1939)

Hay una importante diferencia entre la visión que los artistas tuvieron de la Primera Guerra Mundial y la de la guerra civil española. Si la primera aparecía como una guerra esencialmente moderna, marcada por su carácter mecánico, camuflado, abstracto, la guerra de España se va a revelar a los artistas contemporáneos como una guerra arcaica, atávica, primitiva, en la que lejos de exaltarse el progreso técnico del hombre, lo que se pone al descubierto son los estadios más primitivos de la humanidad.

El lenguaje de los carteles en la guerra civil española, sin embargo, está marcado todavía por la misma visión optimista, progresista que había determinado las visiones de futuristas y cubistas sobre la Primera Guerra Mundial. Los cartelistas, ya fueran comunistas, anarquistas o socialistas, así como también los del bando nacional, siempre cultivaron una retórica maniquea, con clara oposición entre el bien y el mal, la luz y las tinieblas.

Quisiera destacar cómo algunos artistas surrealistas (la guerra de España fue una guerra surrealista, como la guerra mundial lo había sido futurista o cubista) vieron que en la guerra de España no se dirimía sólo una cuestión política, de por sí bastante grave, entre las causas del fascismo y antifascismo. Para los surrealistas lo que se manifestaba en esa contienda era algo más profundo, algo telúrico: la íntima solidaridad entre la víctima y el verdugo, de acuerdo con la cual el asesino y la víctima son en realidad la misma cosa.

Cuando contemplamos una obra de Picabia, *La revolución española*, iniciada en 1936, tenemos la impresión de una desconcertante ambigüedad. En Benjamín Palencia, en su etapa surrealista, aparece una manifestación de la guerra civil que tiene un carácter siniestro, goyesco, y al mismo tiempo sugiere una actitud cínica.

Salvador Dalí, el más cínico observador de la guerra española, lo explicó en su magnífico libro *La vida secreta de Salvador Dalí*. Para él la contienda española es un gran ritual de la muerte, un acontecimiento festivo, una gran orgía sexual. El gran banquete de la carne. *Construcción blanda con judías hervidas. Premonición de la guerra civil* se titula una obra que dedica a la guerra en París. En ella nos da una visión colosalmente monstruosa de un cuerpo descuartizado y recompuesto de manera ininteligible. En cierto modo se trata de una antología de fragmentos anteriores de otras obras suyas.

Dalí pintó más tarde otro cuadro: *Canibalismo de otoño*, 1936-37. En él una pareja se devora mutuamente, experimentando un placer exquisito. El fenómeno de la guerra civil, para Dalí, era un fenómeno «de historia natural», relacionado con la lucha por la vida; mientras que para Picasso era un asunto político.

También el surrealista Max Ernst se ocupó de la guerra de España en tres cuadros, los tres titulados *El ángel del hogar* (1937). El propio Ernst declaró que con estas obras se había querido re-

ferir a la derrota de los republicanos españoles (aunque en esa fecha todavía no se había consumado tal derrota). En ellas alude a las pretensiones de Franco y de otros movimientos fascistas europeos de erigirse en ángeles guardianes del hogar, de la familia, de la patria. Pero en la Exposición Internacional del Surrealismo de 1938 ese mismo cuadro se presentó con el título de *El triunfo del Surrealismo*. El fascismo estaba desatando oscuras fuerzas irracionales; esto es lo que parece querer expresar esa obra.

Entre otras representaciones más segadas y realistas de la guerra podríamos citar la obra escultórica de Alberto Sánchez, que representa los ideales puros: una estrella y un camino, sin monstruos. También es el caso de la *Montserrat*, de otro gran escultor, Julio González; una representación idealista, aunque también maniquea. Con Joan Miró, que participó también en el pabellón español de la Exposición Internacional de 1937, en cambio, nos internamos de nuevo en un terreno más explícitamente surreal. La gran obra de Miró creada para esa Exposición del 37, su *Payés catalán en revolución* tiene un carácter claramente político. Era una obra de un tamaño colosal, una obra mural. El campesino tiene un rostro tan espantoso como el de los monstruos de Max Ernst que representan el fascismo.

Y llegamos a Picasso. Aunque no había estado políticamente comprometido hasta los años 30, optó claramente por la República desde el Alzamiento de Franco.

Guernica fue realizado en respuesta al encargo que le hizo el Gobierno de la República para presentar un gran mural en el pabellón español de la citada Exposición Internacional del 37. Sólo cuando recibió la noticia del bombardeo masivo de Guernica el 26 de abril, una población indefensa que no constituía ningún objetivo militar, es cuando Picasso empezó a pintar el mural. El caballo significaba, según el propio Picasso, el pueblo sacrificado. En el *Guernica* está también presente el tema

de las crucifixiones, que había pintado ya antes, y también la plaza de toros: estaríamos ante el coso donde se celebra la fiesta de un combate desigual en el que una víctima es sacrificada. En el *Guernica* una declaración política apasionada inicial ha ido deslizándose hacia ese asomarse a la violencia telúrica, profunda, en la cual verdugos y víctimas quedan siniestramente confundidos.

Y llegamos al toro, que es donde reside el secreto del cuadro. Es la figura que ha dado lugar a más conjeturas e interpretaciones. En ella se ha querido ver desde el pueblo español en resistencia a la propia presencia opresora del fascismo o al propio Franco, responsable de la matanza. Picasso dijo que el toro representaba la brutalidad y la oscuridad, lo cual induce a creer que su visión estaba más próxima a la de los surrealistas y que el pintor consideraba la violencia como algo anterior a las etiquetas políticas. Desde luego la fusión íntima de la víctima y el verdugo en un mismo ritual de violencia como manifestación de lo sagrado aparecía ya en las pinturas y grabados de Picasso anteriores a la guerra (*Minotauromaquia*) con rasgos muy ambiguos. La figura del minotauro, que también interesa a sus amigos surrealistas, se confunde con la moderna corrida de toros. El minotauro mítico es a la vez verdugo y víctima. Es, pues, la encarnación más patente de la tragedia contradictoria, ambigua que entraña siempre la violencia. Tirano odioso o víctima a compadecer. Y en Picasso aparece a veces con unos rasgos y otras con otros.

Europa después de la lluvia

La Segunda Guerra Mundial es la guerra más decisiva del siglo y tal vez la más decisiva de los últimos siglos; la guerra que más nos constituye, de la cual ha salido nuestro mundo, por lo menos el mundo reciente hasta la última década; y la guerra, también, que es más que ninguna el paradigma de la lu-

cha justa. Por una parte la Segunda Guerra comenzó como una guerra surrealista (y fueron los surrealistas, dentro de la vanguardia, quienes más notoriamente se interesaron por ella); y, por otra parte, la guerra mundial significó, al mismo tiempo, el fin del surrealismo (la guerra, con todos sus horrores y, en particular, con los horrores del Holocausto, puso de manifiesto la inutilidad de las representaciones de los artistas para exhibir toda la magnitud de la barbarie nazi).

Hay carteles de propaganda aliada que resaltan el carácter de guerra justa, de guerra de liberación de la Segunda Guerra. Se pueden comparar estos carteles, con el mal absoluto, el nazismo, representado, por ejemplo, en una pintura del alemán Otto Dix, *Los siete pecados capitales*, que es de 1933, es decir, bastante antes del estallido de la guerra misma. La pintura de Dix representa una alegoría de los siete pecados capitales, con la presencia entre ellos, muy ostensible, de la figura de la Muerte: sobre la vieja decrepita cabalga un pequeño monstruo pálido, un enano de ojos estrábicos y pequeño bigote, que es, por supuesto, Hitler. En realidad, los artistas de oposición, desde antes de la toma de poder por parte de los nazis, oscilaron con respecto a Hitler y a los jerarcas nazis entre dos actitudes muy distintas, pero que a veces se mezclan entre sí. Por un lado, les conferían todo el protagonismo en la catástrofe que iba a suceder, que sucedería: son figuras siniestras o encarnación de la misma muerte. Otras veces, en cambio, los artistas optan por otra táctica: la de devaluar, despersonalizar y acentuar los rasgos ridículos de la propia figura de Hitler. Así que entre lo grotesco y lo siniestro veremos oscilar las representaciones de los artistas antinazis. Hay otras representaciones, en fotomontajes de la época, de Hitler como títere, mero muñeco de guiñol al servicio de poderes oscuros del capital alemán: una figura mucho mayor, oscura, sin rostro, a sus espaldas.

Los surrealistas, en los años treinta,

se ejercitaron en darle la vuelta a las imágenes y descubrir las imágenes escondidas, ocultas en las estampas, en las pinturas aparentemente más inofensivas. No hay más que pensar en ese texto, verdaderamente genial, de Dalí que es *El mito trágico de 'El Angelus' de Millet*: en esa pintura estereotipada del XIX Dalí se empeña en desvelar toda clase de significados ocultos, obscenos, y lo hace mediante una serie de asociaciones de lo más insospechado de la imagen de la pintura de Millet. Esta irrupción —hay más ejemplos claros— de las imágenes ocultas, que pueden descifrarse en pinturas aparentemente inofensivas, le va a servir a Dalí para construir su iconografía de la Segunda Guerra Mundial. Todo el esfuerzo de Dalí por la renovación del surrealismo consiste en fingir los síntomas de un delirio paranoico. Esto se ve en una célebre pintura suya titulada *El enigma de Hitler*, donde una fotografía de Hitler sobre un plato con unas judías hervidas está asociada a elementos incongruentes como un paraguas y un teléfono (según Dalí estos dos elementos tenían relación con los febriles intentos de evitar la guerra, que se habían producido entre 1937 y 1938 en las cancellerías europeas). Es también en *El rostro de la guerra* (1940-41), donde se plasma mejor esa proliferación paranoica de las imágenes, que lo vinculaba a la guerra como un método de camuflaje.

Pero a pesar de Dalí, es raro que los surrealistas representen directamente la Segunda Guerra Mundial. Hay que hablar, por tanto, de la irrepresentabilidad de esta guerra, que fue aun más invisible que la primera por su magnitud global. Por otra parte, lo irrepresentable se refiere a la magnitud del horror, que alcanza los límites de lo tolerable; aunque nos encontremos con una serie de paisajes desolados, devastados, como los que pintó, por ejemplo, Paul Nash. Este pintor británico fue artista oficial del gobierno de su país durante la primera guerra y lo fue en la segunda, utilizando prácticamente el mismo recurso a las grandes extensiones de terreno

sembrado de ruinas; pero en este caso con un sentido más vindicativo que en sus pinturas de la primera guerra. Y frente a los paisajes, las víctimas. Con mucho las representaciones figurativas más conmovedoras son las representaciones no de los combates, sino de las víctimas, como algunos de los dibujos que realizó Henry Moore con los refugiados en el metro de Londres. En la misma Alemania también hubo manifestaciones críticas ante las consecuencias de la guerra sobre los seres humanos concretos: hay ejemplos, tal vez no excesivamente valiosos desde el punto de vista artístico pero sí significativos de esta tendencia a mostrar también a las víctimas del otro lado: viudas, mutilados de guerra, etc. Y además de esas víctimas, las otras: los prisioneros de guerra, el Holocausto judío.

De Corea a Vietnam

Estas guerras de Asia, en las que estuvieron implicados los Estados Unidos, suponen una continuidad, por un lado, y una ruptura, por otro, de la Segunda Guerra; continuidad porque la gran potencia triunfadora va a ser protagonista, y no precisamente vencedora, de las guerras de Asia; pero una profunda ruptura, al mismo tiempo, porque tras la Segunda Guerra se produce la división del mundo, con el inicio de la guerra fría. Son los años, precisamente, de la adhesión de Picasso al comunismo, lo que supuso la decepción de muchos de sus admiradores, que identificaban el arte moderno con los valores del mundo libre occidental. Pero Picasso, indiferente a esas críticas, asumió su compromiso. En 1951 expresó su toma de postura con una pintura que pretendía ser —supongo— una suerte de reedición del *Guernica*, pero que ni de lejos lo logra. Me refiero al cuadro *Matanza en Corea*. Mientras, la guerra terminó en 1953 con un armisticio que suponía la evidencia de un bloqueo, en el que ninguna de las dos potencias contendientes —ambas con armas atómicas— se

atrevían a dar pasos ulteriores. Pero el cuadro ahí está: es una declaración terminante de lo que había dicho Picasso por escrito en aquella misma época: la pintura no está hecha para decorar apartamentos, es un instrumento de guerra ofensiva y defensiva contra el enemigo de clase.

La otra gran guerra, la del Vietnam, generó mucha más producción de imágenes. La característica más palmaria de la guerra de Vietnam, a diferencia de la de Corea, es que fue la primera guerra televisada y vivida en los hogares. Para encajar este impacto —que la guerra penetrara en los hogares brutal y agresivamente— incluso el estilo de las noticias televisivas cambiaría a lo largo de los años sesenta en Estados Unidos. La información recibida por los norteamericanos en sus hogares fue bastante transparente y contribuyó también a provocar una verdadera crisis de conciencia en esos años. El otro lado de la guerra sería una película de John Wayne, *Los boinas verdes*, que se hizo en 1968, en el momento culminante de la insatisfacción del público norteamericano frente a la guerra. Se trata de una película esencialmente probelicista; en realidad era un puesto avanzado rodeado por los «vietcongs». Estos dos son los lados explícitos de la guerra en las imágenes que Norteamérica recibió.

La forma en que los acontecimientos bélicos se reflejan en el arte norteamericano (y no hay que olvidar que, desde el fin de la Segunda Guerra Mundial, Nueva York sustituye a París como capital global del arte) ha cambiado mucho desde esa posición, por ejemplo, de Picasso respecto a Corea. Los artistas ya no van adoptar, por lo menos en los años cincuenta y en la primera mitad de los años sesenta, un compromiso abierto, declarado, ni desde luego van a pintar al modo convencional de las alegorías o de las pinturas de historia del pasado. Lo característico de la nueva sensibilidad que empieza a dominar en el arte norteamericano (sobre todo a partir de 1962 con los pintores *pop*) es un

nuevo modo indirecto de aludir a los acontecimientos. Los artistas no inventan las historias, sino que recogen las imágenes de esos temas de los medios de comunicación —prensa, cómics, televisión, publicidad—. Los artistas acuden a imágenes «ya dadas» y si acaso las manipulan, las montan, formando *collages* para enunciar sus mensajes. Estos mensajes de los artistas *pop* son casi invariablemente ambiguos, opacos. Es muy difícil afirmar con seguridad, ante una pintura *pop*, qué clase de actitud adoptaba el artista ante los grandes problemas sociales o políticos de su momento. Andy Warhol es la figura ejemplar de ese no compromiso aparente, explícito: no se sabe si sus imágenes quieren afirmar la realidad de la cultura norteamericana, exaltar sus valores nacionales, o bien criticarlos, ridiculizarlos. Es el caso también de *Ban-*

dera (1955), de Jasper Johns, que causó una gran conmoción, porque entonces el paradigma dominante era el expresionismo abstracto y Johns introdujo un clisé visual que los norteamericanos veían a todas horas. Sobre el mensaje de esta pintura hubo toda clase de discusiones: para unos, era una afirmación patriótera; para otros, había en ello una intención crítica, paródica. En años posteriores, la bandera norteamericana se convertiría en uno de los temas más recurrentes, más frecuentes en la pintura norteamericana; y es difícil desligar el significado de una bandera de sus resonancias bélicas. Pero, a mediados de los años sesenta, una serie de artistas adoptaron la bandera como blanco de sus ataques a la política belicista de su gobierno. En las exposiciones antibelicistas siempre se exhibían banderas desfiguradas. □

Del 2 al 30 de noviembre, nueva «Aula Abierta» en la Fundación Juan March

«Velázquez en su centenario»

La imparten Alfonso Pérez Sánchez, Salvador Salort, Zahira Véliz, Fernando Marías y Manuela Mena

Del 2 al 30 de noviembre la Fundación Juan March ha programado en su sede una nueva «Aula abierta», en ocho sesiones, titulada «Velázquez en su centenario» y dirigida por **Alfonso E. Pérez Sánchez**, catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense y director honorario del Museo del Prado, con la colaboración de **Salvador Salort**, **Zahira Véliz**, **Fernando Marías** y **Manuela Mena**.

El programa de las conferencias públicas, todas ellas a las 19,30 horas, es el siguiente:

Martes 2 : Alfonso E. Pérez Sánchez: «Velázquez en su tiempo».

Jueves 4: Alfonso E. Pérez Sánchez: «Velázquez en Sevilla y los primeros pasos en la Corte».

Jueves 11: Alfonso E. Pérez Sánchez: «El primer viaje a Italia».

Martes 16: Fernando Marías: «Los años centrales. El Buen Retiro y la Torre de la Parada».

Jueves 18: Salvador Salort: «El segundo viaje a Italia».

Martes 23: Manuela Mena: «Los últimos años. El triunfo artístico y social».

Jueves 25: Zahira Véliz: «La técnica de Velázquez».

Martes 30: Alfonso E. Pérez Sánchez: «Velázquez en nuestro tiempo».

Revista de libros de la Fundación

«SABER/Leer»: número 129

Con artículos de Victoria Camps, Rafael Argullol, Javier Echeverría, Francisco Rodríguez Adrados, Ramón Pascual y Pedro Cerezo Galán

En el número 129, correspondiente a noviembre, de «SABER/Leer», revista crítica de libros de la Fundación Juan March, colaboran los siguientes autores. La catedrática de Filosofía Moral y Política **Victoria Camps** comenta el ensayo de Anthony Giddens sobre la necesaria renovación de la socialdemocracia, una reforma inevitable para hacer frente a los retos y problemas políticos actuales. El psicólogo James Hillman es autor del libro del que se ocupa el catedrático de Humanidades **Rafael Argullol** y en el que se propugna una defensa del mundo del mito y de las imágenes, a la vez que se critica el rumbo de la civilización occidental moderna.

El ensayista **Javier Echeverría** se hace eco de la agria polémica surgida entre defensores de la cultura científica y pensadores postmodernos, después de que un físico teórico, Alan Sokal, demostrase la incompetencia científica de muchos pensadores actuales. El he-lenista **Francisco Rodríguez Adrados** trata de una de las dos vías de penetración de la cultura griega en Occidente: a través de las traducciones árabes; y lo hace a partir de un trabajo de Dimitri Gutas sobre la escuela de traductores de Bagdad.

El científico **Ramón Pascual** recuerda el deseo ancestral del hombre por disponer de una medida del paso del tiempo y la aparición, por ello, de los calendarios; el motivo de su comentario es un ensayo sobre la historia de los calendarios que concluye con el Efecto 2000 de los ordenadores y el discutido cambio de milenio. El catedrático de filosofía **Pedro Cerezo Ga-**

Revista crítica de libros

SABER/Leer

POLÉMICA

La renovación de la socialdemocracia

Por Victoria Camps

Victoria Camps (Barcelona, 1924), es una de las más importantes filósofas españolas. Ha publicado numerosos libros y artículos. Su obra más reciente es *La renovación de la socialdemocracia* (1998), que forma parte de la colección «Saber/Leer» de la Fundación Juan March.



En estos momentos convulsos de la historia, cuando se plantea la necesidad de una renovación de la socialdemocracia, es oportuno recordar que esta corriente política nació en el siglo XIX como una respuesta a las demandas de justicia social y de participación política de la clase obrera. Su evolución ha sido constante, adaptándose a los cambios históricos y políticos. En el presente, la socialdemocracia enfrenta nuevos retos, como la globalización, la crisis económica y la necesidad de una mayor integración de las tecnologías. La renovación de esta corriente requiere una reflexión profunda sobre sus valores fundamentales y una adaptación a las nuevas realidades.

Agendas de

Victoria Camps 1-2

Rafael Argullol 3

Javier Echeverría 4-5

En este número

A. Rodríguez Adrados 6-7

Ramón Pascual 8-9

Pedro Cerezo Galán 10-11

SABER/Leer en pdf

Representación de un grupo de personas en un momento de actividad, posiblemente una manifestación o un acto de protesta. Se ven siluetas de individuos con brazos levantados, sosteniendo lo que parecen ser herramientas o banderas, en un entorno que sugiere un espacio público o de trabajo.

lán analiza con detalle la obra póstuma del hispanista canadiense Victor Ouitette sobre el liberalismo intelectual español, que él centra en las generaciones del 98 y el 14 y que naufragará en la guerra civil.

Justo Barboza, Ouka Lele, José Luis Gómez Merino, Victoria Martos, Rodrigo y Francisco Solé ilustran el número con trabajos encargados expresamente. □

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 Juan March, en Madrid; en el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca; y en el Museu d'Art Espanyol Contemporani, de Palma, se puede encontrar al precio de 150 ptas. ejemplar.

*Reuniones Internacionales sobre Biología***«Naturaleza del 'centro organizador' de la gástrula»**

Entre el 24 y el 26 de mayo de 1999 se celebró en el Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, y con la colaboración del National Institute of Child Health and Human Development (NICHD), el *workshop* titulado *Molecular Nature of the Gastrula Organizing Center: 75 Years after Spemann and Mangold*, organizado por los doctores Eddy M. De Robertis (EE. UU.) y Juan Aréchaga (España). Hubo 21 ponentes invitados y 32 participantes. La relación de ponentes es la siguiente:

– España: **Ignacio S. Álvarez**, Universidad de Extremadura, Badajoz; y **Juan M. Hurle**, Universidad de Cantabria, Santander.

– Japón: **Makoto Asashima**, Universidad de Tokyo.

– Estados Unidos: **Igor Dawid**, National Institute of Child Health and Human Development, Bethesda; **Eddy M. De Robertis**, Universidad de California, Los Ángeles; **John Gerhart** y **Richard M. Harland**, Universidad de California, Berkeley; **David Kimelman** y **Randall T. Moon**, Universidad de Washington, Seattle; **Claudio D. Stern**, Universidad de Columbia, Nueva York; y **Mary C. Mullins**, Universidad de Pennsylvania, Philadelphia.

– Gran Bretaña: **John B. Gurdon**, Universidad de Cambridge; y **James**

C. Smith, National Institute for Medical Research, Londres.

– Alemania: **Michael Kessel**, Max Planck Institut für Biophysikalische Chemie, Göttingen; **Christof Niehrs**, Deutsches Krebsforschungszentrum, Heidelberg; **Christiane Nüsslein-Volhard**, Max Planck Institut für Entwicklungsbiologie, Tübingen; y **Stefan Schulte-Merker**, ARTEMIS Pharmaceuticals, Tübingen.

– Francia: **Nicole M. Le Douarin**, Institut d'Embryologie Cellulaire et Moléculaire du CNRS, Nogent-sur-Marne; y **Patrick Lemaire**, Institut de Biologie du Développement, Marsella.

– Canadá: **Janet Rossant**, Samuel Lunenfeld Research Institute, Toronto.

– Australia: **Patrick P. L. Tam**, Children's Medical Research Institute, Wentworthville.

El proceso de diferenciación y desarrollo permite la formación de seres multicelulares complejos a partir del cigoto. En los animales, este proceso comienza por la división del cigoto hasta el estado denominado «blástula», momento en el que se inician una serie de invaginaciones celulares que dan lugar a la «gástrula», la cual posee una rudimentaria cavidad general. El establecimiento del plan general del cuerpo comienza realmente en la gástrula, e im-

plica la generación de las tres capas básicas de tejido: ectodermo, mesodermo y endodermo, así como el establecimiento de los principales ejes del organismo: antero-posterior y dorso-ventral. Gran parte de nuestro conocimiento actual sobre los mecanismos de establecimiento de dichos ejes durante el desarrollo embrionario se basa en el concepto del «organizador», propuesto por Spemann y Mangold en los años 20. Estos investigadores descubrieron que

una pequeña porción de tejido extraída del labio dorsal del blastoporo de la gástrula de un anfibio podía inducir la formación de un nuevo eje corporal, si era trasplantada en posición ventral. Investigaciones posteriores, empleando técnicas de trasplante, han demostrado que existen regiones del embrión con propiedades similares en otras especies, por ejemplo, el pez cebra, el pollo y el ratón, lo que sugiere que el organizador es un elemento conservado en el desarrollo embrionario de los vertebrados.

El organizador gastrular de Spemann también está definido por el destino axial de sus células y por la expresión característica de un cierto número de genes específicos. Numerosas pruebas indican que esta estructura surge a partir de señales emanadas de una región vecina, denominada centro de Nieuwkoop. Se han encontrado dos vías de señalización: la de Vg1/activina y Wnt. Se cree que la actividad de cen-

tro de Nieuwkoop cesa antes del inicio de la gastrulación, cuando el organizador ya ha sido ensamblado. Diversos laboratorios de todo el mundo han aislado ya un buen número de genes que actúan en lugares específicos de la gástrula de *Xenopus laevis* (una especie de sapo africano empleada frecuentemente como modelo en embriología). Muchos de estos genes son factores de transcripción que a su vez controlan la expresión de factores secretados. Por ejemplo, la cordina es un factor secretado que antagoniza a las BMPs (Proteínas morfogenéticas de hueso) y parece tener un papel relevante en el establecimiento del eje dorso-ventral. La lista de genes implicados ha crecido notablemente; cabe citar al gen «Cerbero», un inhibidor multivalente de factores de crecimiento implicado en el desarrollo del tronco, y al gen *Xlim-1*, cuya expresión se localiza en el organizador justo antes de la gastrulación. □

Últimas publicaciones del Centro

Los últimos títulos publicados por el Centro son los siguientes:

Nº 87: *Novel Approaches to Study Plant Growth Factors*, organizado por **J. Schell** y **A. F. Tiburcio** (16-18/XI/1998).

Nº 88: *Structure and Mechanisms of Ion Channels*, organizado por **J. Lerma**, **N. Unwin** y **R. MacKinnon** (30/XI-2/XII/1998).

Nº 89: *Protein Folding*, organizado por **A. R. Fersht**, **M. Rico** y **L. Serzano** (14-16/XII/1998).

Nº 90: *1998 Annual Report*. Recoge las actividades realizadas en 1998.

Nº 91: *Eukaryotic Antibiotic Peptides*, organizado por **J. A. Hoffmann**, **F. García-Olmedo** y **L. Rivas** (8-10/II/1999).

Nº 92: *Regulation of Protein Synthesis in Eukaryotes*, organizado por **M. W. Hentze**, **N. Sonenberg** y **C. de Haro** (8-10/III/1999).

Nº 93: *Cell Cycle Regulation and*

Cytoskeleton in Plants, organizado por **N.-H. Chua** y **C. Gutiérrez** (22-24/III/1999).

Nº 94: *Mechanisms of Homologous Recombination and Genetic Rearrangements*, organizado por **J. C. Alonso**, **J. Casadesús**, **S. Kowalczykowski** y **S. C. West** (12-14/IV/1999).

Nº 95: *Neutrophil Development and Function*, organizado por **F. Mollinedo** y **L. A. Boxer** (26-28/IV/1999).

Nº 96: *Molecular Clocks*, organizado por **P. Sassone-Corsi** y **J. R. Naranjo** (10-12/V/1999).

Nº 97: *Molecular Nature of the Gastrula Organizing Center: 75 years after Spemann and Mangold*, organizado por **E. M. De Robertis** y **J. Aréchaga** (24-26/V/1999).

Nº 98: *Telomeres and Telomerase: Cancer, Aging and Genetic Instability*, organizado por **M. A. Blasco** (7-9/VI/1999).

Tesis doctorales del Centro de Estudios Avanzados

La política del aborto en Italia y España

Investigación de Belén Barreiro

Democracia y conflicto moral: la política del aborto en Italia y España es el título de una de las tesis doctorales publicadas por el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones. Su autora es Belén Barreiro Pérez-Pardo, doctora en Ciencias Políticas y Sociología por la Universidad Autónoma de Madrid y Doctora Miembro del citado Instituto Juan March. La tesis, realizada en el Centro bajo la dirección del profesor Vincent Wright, recientemente fallecido, se presentó el 30 de marzo de 1998 en el departamento de Ciencia Política, Sociología y Antropología Social de la Universidad Autónoma de Madrid y fue aprobada con la calificación de «Apto *cum laude*» por unanimidad. La propia autora resume a continuación el contenido de su trabajo.

La tesis analiza el funcionamiento de las democracias a la hora de resolver cuestiones de carácter moral, es decir, cómo los sistemas democráticos procesan asuntos difíciles, en los que están en juego valores básicos de los individuos y que provocan profundas divisiones sociales. Se contesta a esta pregunta mediante el estudio de los procesos de liberalización del aborto en Italia y España.

La investigación se inspira en corrientes normativas, las teorías de la democracia procedimental, constitucional y deliberativa, aunque no se ha tratado de discutir en profundidad el contenido de estos modelos, ni tampoco aplicarlos. Más bien, se han recogido las discusiones a propósito de cómo deberían funcionar las democracias porque, en conjunto, abren un debate sobre la tensión que existe en los sistemas democráticos entre democracia y constitucionalismo y sobre los problemas que las cuestiones morales plantean a elementos o instituciones como la representación y la deliberación.

Puesto que la cuestión del aborto afecta a los derechos y principios bási-

cos de los individuos, provoca una clara tensión entre el órgano encargado de proteger las leyes fundamentales, es decir, los tribunales constitucionales, y los representantes políticos. A este primer problema la tesis dedica bastante atención. Tanto en Italia como en España, los tribunales constitucionales intervinieron en la política del aborto, pese a que en ambos casos las normas fundamentales no se pronuncian de forma explícita sobre este asunto. En los dos países, las mayorías parlamentarias se vieron limitadas por la presencia y actuación de los tribunales. Además, en el caso de España, la existencia de un mecanismo institucional peculiar, como el recurso previo, incentivó que esta institución invadiese la esfera del poder legislativo.

Con todo, la tesis muestra (siguiendo un argumento de Stephen Holmes) que frente al debate sobre si es legítimo o no que el tribunal constitucional limite al poder legislativo, la relación entre estos dos poderes puede entenderse como un caso mediante el cual las restricciones producen o aumentan la autonomía. Dicho de otro modo, la tensión entre control constitucional y

democracia produce situaciones paradójicas, ya que en determinadas circunstancias los límites que los tribunales imponen a los representantes pueden beneficiar a los propios políticos.

Las decisiones de los tribunales, en las que se reconocen los derechos de las mujeres pero también el valor de la vida del feto, permitieron desactivar el conflicto, al dejar de lado la discusión sobre si el feto tiene o no derecho a la vida, y abrir un debate sobre cómo y cuándo hay que proteger un bien valorado por todos. Esta discusión, en realidad, se acerca más no sólo a lo que la gran mayoría de ciudadanos en Italia y en España entienden qué es el debate sobre el aborto, sino también a las opiniones que en la práctica los políticos tienen sobre el mismo. Sin embargo, los partidos, sobre todo los de derecha, encuentran dificultades a la hora de alejarse de las posiciones radicales, ya que éstas son defendidas por los grupos de presión que protagonizan el debate y a los que están de alguna manera vinculados así como por una minoría de sus electores. La intervención de los tribunales ayudó a los representantes a modificar sus posturas y a defender propuestas en consonancia con las creencias de la mayoría de sus votantes. La palabra de los tribunales, por tratarse de una institución contramayoritaria y que no tiene que responder a intereses partidistas, sirvió de aval para justificar estas transformaciones. De esta forma, las limitaciones constitucionales se convirtieron en fuente de autonomía, al ayudar a los políticos a alejarse de las posiciones de los grupos y votantes más radicales y al permitirles transformar los términos del conflicto. Además, las intervenciones de los tribunales constitucionales ayudaron a dar soluciones estables al debate moral, al lograr identificar valores públicos y que no dependieron en su totalidad de las preferencias partidistas. En ninguno de los dos países se ha dado marcha atrás: las políticas no han sido modificadas, al

estar también respaldadas por la mayoría de los ciudadanos.

El segundo aspecto en el que se centra la tesis es en el uso de argumentos por parte de los políticos, que adquiere especial relevancia a la hora de tratar cuestiones morales. Los defensores de la democracia deliberativa sostienen que la discusión debe ser el mecanismo para resolver el conflicto, no necesariamente porque de esta forma el enfrentamiento desaparezca, sino porque permite alcanzar soluciones más legítimas al ir acompañadas de las razones que han llevado a las mismas. Estas ideas llevan a preguntarse por qué las decisiones en la esfera política no se toman mediante un único encuentro en el que las partes expresan sus preferencias y votan en consecuencia. ¿Por qué la aprobación de cualquier ley requiere un debate en el que los partidos no sólo votan sino que además explican sus posturas? ¿Por qué los políticos justifican las decisiones que toman? En suma, ¿por qué y para qué argumentan los políticos?

La tesis defiende la necesidad de tratar de forma separada los distintos contextos en los que los políticos recurren a la argumentación. Los representantes ofrecen argumentos cuando deliberan (es decir, cuando discuten entre ellos), cuando negocian y cuando tratan de justificar sus acciones. Se muestra que, contrariamente a lo que creen los defensores del modelo deliberativo, los políticos sí dan razones de las decisiones que adoptan. En realidad, el sistema democrático incentiva a los representantes a justificar sus acciones. Al buscar ser reelegidos, los políticos utilizan la argumentación para mostrar a los ciudadanos que no deciden de forma arbitraria y que tratan, en la medida de lo posible, de actuar en su beneficio. El uso de argumentos, así definido, es un elemento crucial en la relación entre políticos y electores: ofrece a los primeros la posibilidad de convencer a sus votantes y permite a los segundos controlar a los gobiernos.

Se muestra también que en una cuestión como el aborto los políticos disponen de menos argumentos con los que justificar sus posiciones, especialmente el incumplimiento de promesas. El hecho de que se trate de un asunto en el que la información sea completa, que no esté sujeto a shocks externos, que sea una política sin costes de oportunidad y que implique muy profundamente a los ciudadanos, conduce a que los políticos, si quieren reducir los costes de sus acciones, cumplan con los deseos de los votantes. La desviación con respecto a lo que se espera que defiendan requiere aportar explicaciones de peso, como argumentar que con ello se defiende la constitución o se protege el sistema democrático. La relación, por tanto, entre representantes y electores es más estrecha en una cuestión como el aborto de lo que lo es en otras políticas.

Finalmente, otro aspecto que trata la tesis es el de cómo es posible, dado el enfrentamiento que caracteriza el aborto, diseñar una solución admisible para los distintos grupos o, dicho de otro modo, cómo es posible distribuir costes y beneficios en un asunto que versa sobre principios básicos. El mecanismo que permitió a los representantes formular políticas más o menos admisibles para casi todos fue la desagregación. Las Leyes establecen una serie de causas por las que se permite el aborto. Además, los políticos utilizaron las reglas para la ejecución de la

política a fin de ampliar o restringir el alcance del aborto. En España, se desagregó la política a lo largo del tiempo, liberalizando una reforma relativamente restrictiva a través de la regulación de su puesta en práctica. En Italia, donde fue necesaria la negociación, la cuestión del aborto fue desagregada en un solo texto. En éste se introduce una amplia gama de indicaciones a la vez que se incluyen mecanismos para dificultar la aplicación de la política. Con todo, la desagregación no se hizo de forma arbitraria: las causas en las que se permite el aborto no se eligieron en función sin más del poder negociador de cada parte sino que respondieron a un criterio claro de justicia en el que se trató de reflejar situaciones más o menos difíciles para la mujer. Los aspectos más alejados de la dimensión puramente moral, como las normas para la puesta en práctica de la política, sí que se diseñaron de forma similar a otros asuntos de naturaleza muy distinta, en los que no están implicados principios básicos.

En definitiva, a la hora de llevar a cabo una reforma sobre el aborto, los políticos deben integrar lo que digan los tribunales constitucionales y lo que piensen los electores. La desagregación es el mecanismo que permite diseñar una política que no sólo respete las decisiones de los magistrados y refleje las actitudes de los votantes, sino que también recoja los deseos de las mayorías parlamentarias y de los gobiernos. □

La serie «Tesis doctorales» ofrece a los sectores académicos ediciones limitadas de las tesis doctorales elaboradas por los estudiantes del Centro, una vez que han sido leídas y aprobadas en la universidad pública correspondiente. Los alumnos del Centro realizan la tesis doctoral a lo largo de dos cursos, tras haber estudiado en el mismo durante otros dos años y obtener el diploma de Maestro de Artes en Ciencias Sociales, de carácter privado. Una vez leída y aprobada oficialmente la tesis doctoral, el estudiante autor de la misma obtiene el título, igualmente privado, de Doctor Miembro del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, entidad especializada en actividades científicas que complementa la labor cultural de la Fundación Juan March.

Noviembre

2, MARTES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**
 Recital de música de cámara por **Adolfo Garcés-Sauri** (clarinete), **Jacobo López Villalba** (violonchelo) y **Ana Álamo Orellana** (piano)
 Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**
 Obras de Bruch, Beethoven, Brahms y Mendelssohn (Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud)

- 19,30 AULA ABIERTA**
 «Velázquez en su centenario» (I)
Alfonso E. Pérez Sánchez, con la colaboración de **Salvador Salort, Zahira Véliz, Fernando Marías** y **Manuela Mena**
Alfonso E. Pérez Sánchez: «Velázquez en su tiempo»

3, MIÉRCOLES

- 19,30 CICLO «TRADICIÓN Y**

CICLO «SONATAS PARA VIOLONCHELO Y PIANO», EN PALMA DE MALLORCA

Organizado por la Fundación Juan March, con la colaboración del Teatre Principal y el Consell Insular de Mallorca, los días 9, 15, 22 y 29 de noviembre se celebra en el Teatre Principal, de **Palma de Mallorca**, un ciclo titulado «Sonatas para violonchelo y piano», a cargo de **Vladimir Atapin** (violonchelo) y **Olga Semoushina** (piano).

PROGRESO: EL PASADO EN LA MÚSICA DEL SIGLO XX» (y V)

Ramón Coll (piano)
 Programa: Images (1^{er} Libro), de C. Debussy; y Pavane pour une Infante défunte, Valses nobles et sentimentales, Menuet antique y Le tombeau de Couperin, de M. Ravel (Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

4, JUEVES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**
Oboe y piano, por **Cayetano Castaño** (oboe) y **Francisco Luis Santiago** (piano)
 Comentarios: **Javier Maderuelo**
 Obras de Telemann, Beethoven, Debussy, Schumann, Bach y Kalliwoda
 (Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud)

- 19,30 AULA ABIERTA**
 «Velázquez en su centenario» (II)
Alfonso E. Pérez Sánchez, con la colaboración de **Salvador Salort, Zahira Véliz, Fernando Marías** y **Manuela Mena**
Alfonso E. Pérez Sánchez: «Velázquez en Sevilla y los primeros pasos en la Corte»

5, VIERNES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**
Piano, por **Juan Carlos**

Garvayo

Comentarios: **José Luis Pérez de Arteaga**

Obras de Beethoven, Schubert, Schumann, Prokofiev, Granados y Ginastera
(Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud)

6, SÁBADO

12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO/ CICLO «PIANO Y PERCUSIÓN SIGLO XX» (I)

Neopercusión Centro y **Ana Jovanovic** (piano)
Programa: Amores, Primera construcción, Credo in Us e Imaginary Landscape nº 1, de J. Cage
(Transmitido en diferido por Radio Clásica, de RNE, el martes 9, a las 20 horas)

8, LUNES

12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA

Guitarra, por **Isabel Seoane**
Obras de W. Walton, A. Barrios, L. Brower, E. Villalobos y A. José

10, MIÉRCOLES

19,30 CICLO «EL VIOLÍN DEL SIGLO XX» (I)

Ángel-Jesús García (violín)
Programa: Divertimento, de J. Turull; Microtono, de J. Guinjoan; Sonatina, de J. Cervelló; Sonata, de J. Homs; y Chacona, de R. Gerhard
(Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

11, JUEVES

11,30 RECITALES PARA

JÓVENES

Oboe y piano, por **Cayetano Castaño** (oboe) y **Francisco Luis Santiago** (piano)

Comentarios: **J. Maderuelo**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 4)

19,30 AULA ABIERTA

«**Velázquez en su centenario**» (III)
Alfonso E. Pérez Sánchez, con la colaboración de **Salvador Salort**, **Zahira Véliz**, **Fernando Marías** y **Manuela Mena**
Alfonso E. Pérez Sánchez: «El primer viaje a Italia»

12, VIERNES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES

Piano, por **Juan Carlos Garvayo**

Comentarios: **José Luis Pérez de Arteaga**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 5)

13, SÁBADO

12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO/CICLO «PIANO Y PERCUSIÓN SIGLO XX» (II)

CICLO «TRADICIÓN Y PROGRESO: EL PASADO EN LA MÚSICA DEL SIGLO XX», EN LOGROÑO

El ciclo «Tradición y progreso: El pasado en la música del siglo XX», ofrecido por la Fundación Juan March en su sede, en Madrid, durante el mes de octubre y noviembre, se celebra en **Logroño** («Cultural Rioja») los días 2, 8, 15, 22 y 29 de noviembre.

Juan Francisco Díaz Martín (percusión) y **Duncan Gifford** (piano)
Programa: Rithmic, de E. Bozza; Cinq pièces brèves, de J. Delécluse; y Estudio nº 11 y nº 12, de M. Ohana.
(Transmitido en diferido por Radio Clásica, de RNE, el martes 16, a las 20 horas).

15, LUNES

12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA
Piano, por **Cristina Ferriz**
Obras de F. Mendelssohn, I. Albéniz, F. Chopin y S. Prokofiev

16, MARTES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES
Música de cámara, por **Adolfo Garcés-Sauri** (clarinete), **Jacobo López**

EXPOSICIÓN LOVIS CORINTH EN LA FUNDACIÓN

En noviembre se exhibe en la Fundación Juan March, en Madrid, la exposición de 41 óleos del pintor alemán **Lovis Corinth** (1858-1925). Organizada conjuntamente con el Von der Heydt Museum, de Wuppertal, la muestra ofrece pinturas realizadas por Corinth a lo largo de 42 años, de 1883 a 1925, año de su muerte, y estará abierta hasta el próximo 19 de diciembre. Las obras proceden del citado museo de Wuppertal y de más de veinte museos y galerías europeos.

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

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

Villalba (violonchelo) y **Ana Álamo Orellana** (piano)
Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 2)

19,30 AULA ABIERTA
«**Velázquez en su centenario**» (IV)
Alfonso E. Pérez Sánchez, con la colaboración de **Salvador Salort, Zahira Véliz, Fernando Marías** y **Manuela Mena**
Fernando Marías: «Los años centrales. El Buen Retiro y la Torre de la Parada»

17, MIÉRCOLES

19,30 CICLO «EL VIOLÍN DEL SIGLO XX» (II)
Dúo de violines
Kotliarskaya-Comesaña
Programa: Dúo Canónico, de P. Hindemith; Sonata para dos violines, Op. 56, de S. Prokofiev; Cinco dúos, de B. Bartók; Academia Harmónica, de T. Marco; Sonata nº 7, de A. Pettersson; y Cinco Dúos, de L. Berio
(Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

LA SUITE VOLLARD, DE PICASSO, EN MÚNICH

En noviembre sigue abierta en la Bayerische Akademie der Schönen Künste (Academia Bávara de Bellas Artes), de **Múnich**, la exposición de la *Suite Vollard*, de Picasso. La integran 100 grabados realizados por el artista malagueño entre 1930 y 1937.

Abierta hasta el 30 de enero del 2000.

18, JUEVES

11,30 **RECITALES PARA JÓVENES**
 Oboe y piano, por
Cayetano Castaño (oboe)
 y **Francisco Luis Santiago**
 (piano)
 Comentarios: **J. Maderuelo**
 (Programa y condiciones de
 asistencia como el día 4)

19,30 **AULA ABIERTA**
 «Velázquez en su
 centenario» (V)
Alfonso E. Pérez Sánchez,
 con la colaboración de
Salvador Salort, Zahira
Véliz, Fernando Marías
 y **Manuela Mena**
Salvador Salort: «El
 segundo viaje a Italia»

19, VIERNES

11,30 **RECITALES PARA JÓVENES**
 Piano, por **Juan Carlos**
Garvayo
 Comentarios: **José Luis**
Pérez de Arteaga
 (Programa y condiciones de
 asistencia como el día 5)

20, SÁBADO

12,00 **CONCIERTOS DEL SÁBADO/CICLO «PIANO Y PERCUSIÓN SIGLO XX» (III)**
Juanjo Rubio y **Rafael**
Más (percusión) y **Duncan**
Gifford y **Carles Marín**
Moret (piano)
 Programa: Línea, de L.
 Berio; Cinco estudios, de J.
 Guinjoan; y Die Arten des
 Wassers, de N. Zivkovic
 (Transmitido en diferido
 por Radio Clásica, de RNE,
 el martes 23, a las 20 horas)

22, LUNES

12,00 **CONCIERTOS DE MEDIODÍA**
Recital de canto y piano,
 por **Elena Valdelomar** y
Virginia Prieto (sopranos)
 y **Francisco Luis Santiago**
 (piano)
 Obras de F. Mendelssohn,
 A. Dvorak, R. Schumann,
 W.A. Mozart, K.M. von
 Weber, G. Rossini,
 L. Delibes, P. Sorozábal
 y F.A. Barbieri

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

Casas Colgadas, Cuenca

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

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

● «**Fernando Zóbel: obra gráfica**»

En noviembre sigue abierta la exposición «Fernando Zóbel: obra gráfica», integrada por 47 grabados –en diferentes pruebas de estado hasta reunir 74 estampas– procedentes de la colección de la Fundación Juan March y de colecciones particulares. Hasta el 9 de enero del 2000.

● **Colección permanente del Museo**

Pinturas y esculturas de autores españoles contemporáneos componen la exposición permanente que se ofrece en el Museo, de cuya colección es propietaria y responsable la Fundación Juan March.

19,00 CENTRO DE REUNIONES INTERNACIONALES SOBRE BIOLOGÍA

Conferencia pública con motivo del *workshop* «Helicases as molecular motors in nucleic acid strand separation»

John E. Walker:

«Biological energy conversion»

Presentador:

Erik Lanka

(*En inglés,*

sin traducción simultánea)

con la colaboración de **Salvador Salort, Zahira Véliz, Fernando Marías y Manuela Mena**

Manuela Mena: «Los últimos años. El triunfo artístico y social»

23, MARTES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES

Música de cámara, por **Adolfo Garcés-Sauri,**

Jacobo López Villalba

y **Ana Álamo Orellana**

Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 2)

19,30 AULA ABIERTA «Velázquez en su centenario» (VI)

Alfonso E. Pérez Sánchez,

24, MIÉRCOLES

19,30 CICLO «EL VIOLÍN DEL SIGLO XX» (y III)

Dúo de Violines de Múnich (Luis Michal y Martha Carfi) y Alan Kovacs (viola)

Programa: Serenata n.º 2, para dos violines y viola, de B. Martinu; Sonata para violín solo Sz. 117, de B. Bartók; Dúo Op. 131b n.º 1 (Canon y Fuga), para dos violines, de M. Reger; Sonatina n.º 5 Op. 32, para violín solo, de J. Martinon; y Serenata Op. 12, para dos violines y viola, de Z. Kodály

(Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

25, JUEVES

11,30 RECITALES PARA

MUSEU D'ART ESPANYOL CONTEMPORANI (FUNDACIÓ JUAN MARCH), DE PALMA

c/ Sant Miquel, 11, Palma de Mallorca

Tfno.: 971 71 35 15 - Fax: 971 71 26 01

Horario de visita: de lunes a viernes, de 10 a 18,30 horas. Sábados, de 10 a 13,30 horas. Domingos y festivos, cerrado.

● **«Miquel Barceló: cerámicas 1995-1998»**

Durante el mes de noviembre puede contemplarse la exposición «Miquel Barceló: cerámicas 1995-1998», con 51 piezas procedentes de diferentes colecciones particulares de Suiza, del propio artista y de la Galería Bruno Bischofberger, de Zúrich. La muestra está organizada por la Fundación Juan March con la colaboración del Museu de Ceràmica de Barcelona. Abierta hasta el 8 de enero del 2000.

● **Colección permanente del Museu**

Un total de 58 obras, de otros tantos autores españoles del siglo XX, de los fondos de la Fundación Juan March, se exhiben con carácter permanente.

JÓVENES

Oboe y piano, por
Cayetano Castaño y
Francisco Luis Santiago
Comentarios: **J. Maderuelo**
(Programa y condiciones de
asistencia como el día 4)

19,30 AULA ABIERTA

«Velázquez en su
centenario» (VII)
Alfonso E. Pérez Sánchez,
con la colaboración de
Salvador Salort, Zahira
Véliz, Fernando Marías
y Manuela Mena
Zahira Véliz: «La técnica
de Velázquez»

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

Piano, por **Juan Carlos Garvayo**
Comentarios: **José Luis Pérez de Arteaga**
(Programa y condiciones de
asistencia como el día 5)

27, SABADO**12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO/CICLO «PIANO Y PERCUSIÓN SIGLO XX» (y IV)**

Juanjo Guillem y **Juanjo Rubio** (percusión) y **Duncan Gifford** y **Ana Jovanovic** (piano)
Programa: Sonata, de Bartók; y Music for a Summer Evening, de Crumb
(Transmitido en diferido por Radio Clásica, de RNE, el martes 30, a las 20 horas)

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

Violonchelo y piano, por
Claudio Soriano y
Eugenia Palomares
Obras de L.v. Beethoven, J.
Brahms, J. Nin y D. Popper

30, MARTES**11,30 RECITALES PARA JÓVENES**

Música de cámara, por
Adolfo Garcés-Sauri,
Jacobo López Villalba
y **Ana Álamo Orellana**
Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**
(Programa y condiciones de
asistencia como el día 2)

19,30 AULA ABIERTA

«Velázquez en su
centenario» (y VIII)
Alfonso E. Pérez Sánchez,
con la colaboración de
Salvador Salort, Zahira
Véliz, Fernando Marías
y Manuela Mena
Alfonso E. Pérez Sánchez:
«Velázquez en nuestro
tiempo»

LA TAUROMAQUIA, DE GOYA, EN VALLADOLID

El 21 de noviembre se clausura en **Valladolid**, en el Palacio Villena, la exposición de 40 grabados de Goya, de la serie *Tauromaquia* (de la colección de la Fundación Juan March), organizada con el Museo Nacional de Escultura.

Información: Fundación Juan March

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