

Nº 274  
 Noviembre  
 1997  
  
 Sumario

<b>Ensayo - La filosofía, hoy (VIII)</b>	3
<i>El análisis filosófico después de la filosofía analítica</i> , por José Hierro	3
<b>Arte</b>	15
«Nolde: naturaleza y religión»	15
— Manfred Reuther: «Nolde y su influencia en el arte contemporáneo»	15
«El objeto del arte», en el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca	19
— «Marcel Duchamp por otros, Bellver incluso», por Javier Maderuelo	19
Los grabados de Goya, en Grecia, desde el 4 de noviembre	24
— La muestra se exhibe con la Organización Capital Cultural de Europa, Tesalónica 1997	24
— Un total de 162 ciudades de España y otros 13 países ha recorrido la colección «Goya» de la Fundación Juan March	24
<b>Música</b>	26
Ciclo «Ejercicios musicales», desde el 26 de noviembre	26
La integral de piano de Antón García Abril, en una nueva sesión de «Aula de (Re)estrenos»	26
Continúa en noviembre el ciclo «Piano Tríos españoles siglo XX»	27
Finalizó el ciclo «Mendelssohn, música de cámara»	
— Andrés Ruiz Tarazona: «El romántico de los clásicos»	29
«Recitales para Jóvenes»: nuevos intérpretes y modalidades	31
«Conciertos de Mediodía» de noviembre	32
«Piano a cuatro manos» en «Conciertos del Sábado»	33
<b>Publicaciones</b>	34
«SABER/Leer» de noviembre: artículos de Joan Vilà Valentí, José Luis Borau, José-Carlos Mainer, Miguel Artola, José Antonio Melero, Fernando Vallespín y Vicente Verdú	34
<b>Biología</b>	35
Reuniones Internacionales sobre Biología	35
— «Fusión de membranas»	35
— «Reparación de ADN y estabilidad genómica»	36
— Nuevo <i>workshop</i> en noviembre: «Desarrollo y evolución»	36
<b>Ciencias Sociales</b>	37
Seminarios del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales	37
— Jon Elster: «Los 'Mecanismos' y el nacimiento de nuevas Constituciones»	37
— Theodore C. Sorensen: «El legado de Kennedy en la era de Clinton»	39
Serie «Tesis doctorales»	40
— <i>La Organización Nacional de Ciegos: un estudio institucional</i> , por Roberto Garvía	40
Nuevos títulos publicados en la serie «Estudios/Working Papers»	42
<b>Calendario de actividades culturales en noviembre</b>	43

LA FILOSOFÍA, HOY (VIII)

---



---

# El análisis filosófico después de la filosofía analítica

**P**or un tiempo creimos que se había acabado la Filosofía. Se nos dijo, primero, que sus enunciados son absurdos y sin sentido, porque no representan hechos de ningún género. Más tarde, se nos hizo ver que el discurso filosófico no acompaña a ninguna suerte de actividades, que no es parte de ninguna forma de vida, sino que más bien semeja una rueda dentada que gira en el vacío sin engranar con ningún mecanismo. Wittgenstein proclamó sucesivamente ambas condenas, la primera en el *Tractatus Logico-Philosophicus*, la segunda en las *Investigaciones Filosóficas*.

Ambas sentencias tenían un origen común: una determinada representación de cuáles son las condiciones que hacen a nuestro lenguaje significativo y correcto, de tal manera que podamos comunicarnos por medio de él con éxito, expresando nuestros pensamientos. Esta atención al



**José Hierro Sánchez-Pescador** (Granada, 1938) es catedrático de Lógica y Filosofía de la Ciencia en la Universidad Autónoma de Madrid. Amplió estudios en la Universidad de Oxford como becario de la Fundación Juan March. Además de diversos artículos en revistas especializadas, ha publicado varios libros, siendo los últimos: *Principios de Filosofía del lenguaje y Significado y verdad*.

---



---

\* BAJO la nùbrica 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,

lenguaje es ciertamente una de las características distintivas de la llamada «filosofía analítica», que por ello suele identificarse por un «giro lingüístico» (Rorty). Lo que se persigue con tal giro es encontrar una explicación satisfactoria del pensamiento, la cual considere a éste como algo objetivo sin colocarlo en un ámbito platónico de entidades abstractas ni tampoco en el ámbito subjetivo de los fenómenos mentales o psicológicos. La tercera vía para evitar cualquiera de esos dos caminos se encontró en la objetivación lingüística. En el lenguaje el pensamiento se hace comunicable, y por tanto intersubjetivo, y en consecuencia puede ser objeto de una explicación epistemológicamente satisfactoria. Por ello se ha dicho que lo que distingue a la filosofía analítica, en cualquiera de sus formas, de todas las demás tendencias filosóficas del siglo XX, es la tesis de que tan sólo una explicación suficiente del lenguaje puede suministrar una explicación satisfactoria del pensamiento (Michael Dummett, *Origins of Analytical Philosophy*, 1993, cap. 2). En el lenguaje, el pensamiento se hace intersubjetivo y puede ser explicado sin caer en el peligroso abismo de la especulación subjetivista. Frege ya tuvo esto en cuenta cuando tomó el pensamiento como el sentido de la proposición, oración o enunciado, cuidándose de añadir: «Por pensamiento (Gedanke) no entiendo la actividad subjetiva de pensar, sino su contenido objetivo, que es apto para ser propiedad común de muchos» («Sobre sentido y referencia», nota 5, 1892). Wittgenstein prolonga esta actitud cuando escribe: «El pensamiento es la proposición con sentido»

→

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.

'La filosofía, hoy' es el tema de la serie que se ofrece actualmente. En números anteriores se han publicado ensayos sobre *La ética continental*, por Carlos Thiebaut, catedrático de la Universidad Carlos III, de Madrid; *Actualidad de la filosofía política (Pensar la política hoy)*, por Fernando Quesada Castro, catedrático de Filosofía Política en la U.N.E.D.; *La filosofía del lenguaje al final del siglo XX*, por Juan José Acero Fernández, catedrático de Lógica de la Universidad de Granada; *Filosofía de la religión*, por José Gómez Caffarena, profesor emérito de Filosofía en la Universidad de Comillas, de Madrid; *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; *La metafísica, crisis y reconstrucciones*, por José Luis Villacañas Berlanga, catedrático de Historia de la Filosofía de la Universidad de Murcia; y *Un balance de la modernidad estética*, por Rafael Argullol, catedrático de Humanidades en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona.

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

**EL ANÁLISIS FILOSÓFICO...**

(*Tractatus logico-philosophicus* 4, 1921); y por si quedara duda añade: «La totalidad de las proposiciones es el lenguaje» (ídem, 4.001), todo lo cual queda matizado por su otra afirmación: «En la proposición se expresa sensoperceptivamente el pensamiento» (ídem, 3.1). Dummett (op. cit.) toma como característica distintiva de la filosofía analítica esta prioridad del lenguaje sobre el pensamiento, por lo que se ve obligado a excluir del ámbito de la filosofía analítica a quienquiera que explique el lenguaje en términos del pensamiento. Pienso, por ello, que tal caracterización del método analítico es demasiado restrictiva.

Y lo es, además, porque al puesto central que ocupa el lenguaje hay que añadir otras características si se quiere delimitar de modo suficiente el sentido de la filosofía analítica. Primero, una relación con la lógica formal (simbólica o matemática) que no aparece en ninguna otra de las grandes tendencias filosóficas del siglo XX. No es un azar que algunos de los más importantes filósofos analíticos hayan sido también importantes lógicos, como es el caso de Frege, Russell y Quine. En todo caso, es usual en un filósofo analítico recurrir a categorías de la lógica en el curso de sus argumentaciones. La perfección formal de un cálculo lógico está siempre en el trasfondo del pensamiento analítico ejerciendo alguna forma de influencia. Positiva ha sido cuando se ha considerado que la lógica expresa la estructura del lenguaje, del pensamiento y del mundo, determinando así tanto la filosofía del lenguaje y la teoría del conocimiento como la metafísica. El mejor ejemplo de esta actitud se encuentra en el Russell del atomismo lógico y en su discípulo de aquel tiempo, el Wittgenstein del *Tractatus*. Wittgenstein lo expresó con estas palabras: «La filosofía... consiste en lógica y en metafísica, y la primera es la base» («Notes on Logic», 1913). El *Tractatus* ofrece una cierta concepción de la realidad y del lenguaje enteramente basada en la lógica formal que Frege inició y Russell continuó. Purgada la filosofía analítica de estas tentaciones metafísicas por obra del Círculo de Viena, algunos vinieron a tomar la lógica como un adecuado instrumento para ordenar y aclarar el lenguaje, como hicieron Carnap y Quine, cada cual a su manera.

Otro aspecto que hay que destacar es la atención a la ciencia. Era inevitable que ocurriera así desde el momento en que Frege

colocó la referencia de las proposiciones en los valores de verdad, y cuando Wittgenstein se negó a aceptar que las proposiciones sean nombre de nada (ni siquiera de los valores de verdad) al mismo tiempo vinculó la teoría del significado a tales condiciones que tan sólo el lenguaje científico quedaba legitimado como significativo: «la totalidad de las proposiciones verdaderas es la ciencia natural completa» (*Tractatus*, 4.11); lo cual se sigue rigurosamente de las ideas de que «la proposición es una figura de la realidad» (ídem, 4.01), que «representa el existir y no existir de los estados de cosas» (o situaciones) (ídem, 4.1), y de que «la totalidad de los pensamientos verdaderos es una figura del mundo» (ídem, 3.01) Y tanto peor para la filosofía, porque «la filosofía no es una ciencia natural» (ídem, 4.111). Con esto quedaba echada la suerte de la filosofía, por comparación con la ciencia: «la filosofía no es una doctrina, sino una actividad», cuyo objetivo es «la clarificación lógica de los pensamientos» (ídem, 4.112), y al hacer esto, «la filosofía delimita el disputable campo de la ciencia natural» (4.113).

Lo anterior deriva de que la mayor parte de las proposiciones filosóficas son absurdas y sin sentido (*unsinnig*) porque se basan en la incompreensión de la lógica de nuestro lenguaje (ídem, 4.003). La función trascendental atribuida a la lógica, a saber: que la lógica suministra la estructura del lenguaje y la estructura de la realidad («la lógica es trascendental», escribe en 6.13, porque no es una doctrina sino la imagen del mundo en un espejo), acompaña a la idea de que las proposiciones de la lógica no tienen sentido, y menos aún las proposiciones que podamos intentar hacer sobre la lógica. La clarificación lógica consiste en mostrar la forma o estructura lógica del lenguaje, y esto en un sentido completamente literal, porque mostrar es lo único que podemos hacer con aquello que, como la forma lógica, se refleja en el lenguaje. En rigor, no podemos hablar de ello: «lo que se puede mostrar no se puede decir» (4.1212). La conclusión es que el único discurso con sentido es la ciencia, y que la filosofía queda convertida en una tarea aclaratoria que tiene como objeto evitar el planteamiento de problemas filosóficos, mostrando que cualquier afirmación filosófica carece de forma lógica. Cómo se realice esta función de mostrar nunca lo explicó Wittgenstein, y aquí se encuentra la falta más

**EL ANÁLISIS FILOSÓFICO...**

grave del *Tractatus*. «Decir» y «mostrar» son los dos primitivos semánticos de esta obra, pero mientras que «decir» está claramente definido como «figurar» (o representar isomórficamente), no se encuentra definición ni descripción alguna de «mostrar».

Cuando los miembros del Círculo de Viena se inspiraron en el *Tractatus* para formular una concepción empirista de la filosofía y sus problemas apoyada en la lógica, no tuvieron tantos problemas, porque no ponían objeciones a la construcción de metalenguajes en los que hablar con sentido de la lógica. A la hora de reducir el conocimiento a sus elementos más básicos, tomaron como tales aquellas proposiciones que expresan lo dado básicamente en la experiencia, y que llamaron «proposiciones protocolares». Como lo fundamental para el Círculo de Viena era el carácter intersubjetivo del lenguaje, las proposiciones básicas tenían que serlo también, lo cual, desde un punto de vista epistemológico significaba que tenían que ser científicamente confirmables, y así las proposiciones protocolares vinieron a ser descripciones cuantitativas de regiones espaciotemporales. En ello se ve el puesto central que tenía la ciencia para estos pensadores analíticos. Debe notarse que no hay aquí sino una prolongación de algunas tesis que hemos visto antes afirmadas por Wittgenstein en el *Tractatus*. Aceptada la legitimidad semántica de los metalenguajes, y desechado por ello un concepto tan oscuro como el de mostrar, ya no resta justificación alguna para hablar de la estructura de la realidad o del mundo. ¿Para qué hacerlo si al final vamos a decir que de esos temas no se puede hablar (recuérdese el *Tractatus*, 6.54 y 7)? El empirismo lógico de los miembros del Círculo de Viena era un programa de gran rigor y de completa coherencia que depuraba al *Tractatus* de su veta nihilista. La preeminencia de la ciencia, despojada ya de todo resto metafísico, acompañaba a una concepción verificacionista del significado ya incoada en el *Tractatus* (4.063) y desarrollada ahora libremente. De modo más claro que Wittgenstein, Carnap escribió que el significado de una oración es el modo de determinar su verdad o falsedad («Testability and Meaning», 1936-37) y que una palabra sólo es significativa cuando se conoce las condiciones de verdad de las proposiciones elementales en que aparece («Ueberwindung der Metaphysik durch Logische Analyse der Sprache», 1932), aunque tuvo la precaución de

añadir que se refería tan sólo al significado cognoscitivo (esto es, el que consiste en un conocimiento de la realidad), excluyendo el significado que llamaba «emotivo». De manera muy semejante, Schlick, haciendo constar lo mucho que debía a sus conversaciones con Wittgenstein, escribía que «el significado de una proposición es el método de su verificación» («Meaning and verification», 1936).

En semejante contexto era inevitable concluir que la filosofía está vacía porque sus aparentes proposiciones no son verificables y por tanto carecen de significado. Y no se dudó en reconocer cuál es la causa de esto: no hay objetos propiamente filosóficos, no hay nada que conocer en filosofía y la filosofía no habla de nada. Pero para tan trágica situación, Carnap tenía el remedio: hacer de la filosofía un estudio lógico del lenguaje, y precisamente del lenguaje sobre cuya verificabilidad no tenemos duda, el lenguaje científico (*Logische Syntax der Sprache*, 1934). De esta manera, la filosofía quedaba convertida en filosofía de la ciencia, o más exactamente, en filosofía del lenguaje científico. La preeminencia del lenguaje venía así a dar sentido a la filosofía, que se convierte en una disciplina intelectual respetable frente a la vacía especulación metafísica tradicional. El argumento se resume así: un lenguaje o bien trata de objetos de la realidad o bien trata de otro lenguaje; sobre objetos solamente puede tratar un lenguaje verificable, luego tan sólo el lenguaje científico trata de objetos. Las proposiciones filosóficas que aparentemente versan sobre objetos propios (como el ser, la sustancia, lo absoluto, el bien, etc), son pseudoproposiciones de objeto, carentes de condiciones de verdad, y si queremos no perder nuestro tiempo discutiendo los problemas que en ellas se plantean, lo mejor que podemos hacer es traducirlas a proposiciones metalingüísticas que traten sobre el lenguaje. Como Carnap pensaba en esta época que acerca de un lenguaje únicamente se puede hablar con rigor si se habla de su estructura o sintaxis lógica, su programa consistía en convertir la filosofía en sintaxis lógica del lenguaje. De esta forma él pensaba formular correctamente el programa que Wittgenstein tenía en el *Tractatus* evitando la conclusión nihilista de que tal programa carece de significado. Por eso, a la hora de dar ejemplos de dicha traducción, Carnap recurría a las proposiciones metafísicas del

**EL ANÁLISIS FILOSÓFICO...**

*Tractatus*. Baste un ejemplo bien representativo: donde Wittgenstein había escrito «El mundo es la totalidad de los hechos, no de las cosas» (1.1), Carnap proponía traducir «La ciencia es un sistema de proposiciones, no de nombres» (op. cit. apartado 79).

La definición del concepto de verdad que Tarski había ofrecido en 1933, y cuya publicación en alemán tuvo lugar en 1935, hizo ver a Carnap que también de los conceptos semánticos se puede hablar con todo rigor lógico. A partir de ahora, Carnap completó sus investigaciones de sintaxis lógica con varias investigaciones de semántica formal, estudiando algunos conceptos semánticos, en particular el de verdad analítica, con referencia a lenguajes formalizados. En uno de sus más conocidos artículos de esta época («Empiricism, semantics and ontology», 1950), Carnap introdujo una distinción que recuerda mucho lo que acabamos de ver. Es la distinción entre cuestiones internas y cuestiones externas con relación a un marco lingüístico. Un marco lingüístico es un sistema de nombres o expresiones designativas por medio del cual hablamos de determinados objetos o entidades. Una cuestión interna presupone ese marco y hace una pregunta sobre esos objetos; por ejemplo, la pregunta «¿Hay un número primo mayor que 100?», presupone un marco lingüístico donde el término «número» designa algo. Por el contrario, la pregunta «¿Existen los números?», que es en apariencia una pregunta filosófica, es una pregunta externa al marco lingüístico numérico y lo está cuestionando, y tan sólo tiene sentido si la reformulamos así: «¿Nos conviene aceptar un marco lingüístico con términos numéricos?». Hasta aquí el ejemplo de Carnap. Del mismo modo, es interna a un marco lingüístico la pregunta «¿Tienen mente las ballenas?», que presupone un sistema de designaciones en el que la palabra «mente» designa algo, mientras que es externa la pregunta «¿Existe la mente?», pregunta que, bajo su apariencia de profundidad filosófica, lo que hace es cuestionar el marco, y en consecuencia debe ser sustituida por esta otra: «¿Debemos aceptar un lenguaje con términos mentales?». Había aquí, por parte de Carnap, un intento de separar la ontología y la semántica, reduciendo los problemas filosóficos a problemas semánticos. Pero dejaba pendiente el siguiente problema: ¿cuáles pueden ser nuestras razones para aceptar un determinado marco lingüístico? Tales razones son sin duda

claras por lo que respecta a un lenguaje con términos numéricos, pero son del todo oscuras en lo que respecta a un lenguaje con términos mentales. Si aceptamos o no un marco lingüístico determinado puede ser justamente a causa del tipo de entidades con las que nos comprometamos, y es discutible qué se gana distinguiendo entre el compromiso semántico, en el que las aceptamos como *designata*, y el compromiso ontológico, en el que afirmamos que existen. Porque si las aceptamos como *designata*, entonces, en algún sentido, existen. Es el éxito en la explicación de la realidad y en la predicción de los acontecimientos el criterio que decidirá qué clases de entidades vamos a aceptar, o lo que, tanto da, qué teorías vamos a emplear.

Lo que importa ahora es advertir las diversas formas que a lo largo del ciclo analítico ha venido adoptando la primacía del lenguaje. Esta forma de entenderla Carnap, tanto en su primera formulación (*Logische Syntax der Sprache*) como en la última (*Empiricism, semantics and ontology*), reaparece en su gran discípulo y agudo crítico, Quine, quien dio a esta maniobra teórica el nombre de «ascenso semántico» (*semantic ascent*, en *Word and Object*, 1960, apartado 56). Pero para Quine no es una maniobra que tenga lugar únicamente en la filosofía, sino en toda suerte de teoría, pues en toda teorización puede darse este paso de hablar de objetos a hablar de palabras, aunque él concede que tiene más utilidad en filosofía que en ningún otro campo. ¿Por qué? Porque, cuando los objetos tienen un estatuto epistemológico dudoso, es más fácil alcanzar un acuerdo hablando de palabras.

Ésta es una línea en la que la filosofía analítica elaboró con diversos matices un método filosófico que en el fondo posee una gran unidad, y que puede reconocerse por ello, pese a las diferencias, en pensadores tan distintos como Frege, Russell, el Wittgenstein del *Tractatus*, Carnap y los demás miembros del Círculo de Viena, Quine, así como en los autores más recientes que continúan la dedicación a la semántica formal y a la filosofía del lenguaje, tales como Kripke, Lewis, Montague y Davidson. La atención dedicada al lenguaje en la forma que hemos visto, que procede de Frege y tiene su más influyente manifestación en el *Tractatus*, es la señal de identidad de esta dirección, y la conexión teórica entre los autores explica la continuidad de ésta.

**EL ANÁLISIS FILOSÓFICO...**

¿Está por ello justificado llamar a la filosofía analítica con el nombre de «filosofía lingüística»? No. Con este nombre vino a denominarse la filosofía desarrollada a partir de las obras escritas por Wittgenstein después del *Tractatus* criticándolo, en particular las *Investigaciones Filosóficas* (*Philosophische Untersuchungen*, 1953). Convencido de que el *Tractatus* estaba equivocado en su intento de extraer a partir de la lógica la estructura del lenguaje, del pensamiento y de la realidad, Wittgenstein se aplicó (aproximadamente desde 1929 hasta su muerte en 1951) a ofrecer del lenguaje, y de diversos problemas filosóficos conectados con él, una concepción que contrasta con la que había ofrecido en su primera obra. A diferencia de ésta, la lógica ya no opera como determinante del lenguaje, ni del pensamiento ni de la realidad. El lenguaje es un conjunto de procedimientos para utilizar las palabras en conexión con diversas actividades; es lo que Wittgenstein llamó «juegos de lenguaje» (*Sprachspiele*). La influencia de la lógica parece ahora negativa; Wittgenstein más bien se esfuerza en huir de las rigurosas y estrictas condiciones que impone la lógica. Por la misma razón, la ciencia ya no puede sustituir a la filosofía. No hay ninguna teoría del significado que dé primacía a aquélla frente a ésta. La realidad es que no hay ninguna teoría del significado. No hay lugar para ningún tipo de teoría filosófica en esta obra, porque niega la posibilidad de definir, no ya el concepto de significado, sino incluso el concepto de lenguaje. Un lenguaje es simplemente un conjunto de actividades realizadas por medio de palabras en conexión con actividades extralingüísticas. Entre estas actividades o juegos de lenguaje no hay más que semejanzas o parecidos; no hay que buscar nada que sea común a todos ellos (excepto el uso de palabras). Cualquier intento de definir el lenguaje está condenado al fracaso. Curiosamente, pese a tan distinta concepción del lenguaje, la idea de la filosofía sigue siendo muy parecida. La filosofía tampoco ahora es posible. ¿Por qué? Porque no hay actividades extralingüísticas a las que acompañe el uso filosófico del lenguaje. O lo que tanto vale: porque no hay un juego de lenguaje filosófico. «Los problemas filosóficos surgen cuando el lenguaje se va de vacaciones», escribe con ironía (apartado 38). Es la falta de atención al lenguaje lo que produce problemas filosóficos. Por ello, no hay problemas filosóficos genuinos, que

haya que resolver. Sólo hay pseudoproblemas que debemos eliminar. Y esto lo conseguiremos volviendo nuestra atención al lenguaje. Cuando el filósofo utiliza términos como «ser», «sustancia», «conocimiento», «yo», e intenta darnos la esencia del objeto, debemos preguntarle: ¿se usan estas palabras de esa manera en el lenguaje de donde proceden? Y lo que hacemos es devolver las palabras de su uso metafísico a su uso cotidiano (ap. 116).

Esto sí es filosofía lingüística. Los problemas filosóficos se generan en confusiones del lenguaje y se disuelven con una atención adecuada al uso real cotidiano del lenguaje. Así, la filosofía pierde la categoría intelectual que había adquirido a lo largo de tantos siglos, para convertirse en algo tan modesto como la descripción de los usos lingüísticos: «Debemos acabar con toda explicación y sólo la descripción debe ocupar su lugar. Y esta descripción recibe su luz, es decir, su propósito, de los problemas filosóficos. Éstos ciertamente no son empíricos, sino que se resuelven observando el funcionamiento de nuestro lenguaje, de tal manera que lo reconozcamos: a pesar de nuestra tendencia a malentenderlo» (ap. 109). Y acaba este párrafo con el bien conocido lema: «La filosofía es una lucha contra el embrujamiento de nuestra inteligencia por medio de nuestro lenguaje».

No hay ya preeminencia de la lógica ni de la ciencia. No hay nada por encima del lenguaje, a lo que éste deba aspirar, ni tampoco por debajo, en el sentido de que lo fundamente. La filosofía sigue teniendo, como en el *Tractatus*, una tarea aclaratoria del lenguaje, pero esa tarea ya no se realiza sacando al exterior (mostrando) algo interno al lenguaje como es su estructura lógica, sino simplemente recordando algo que todos sabemos, a saber: los múltiples y variados usos que hacemos del lenguaje. Por esto, «la filosofía pone todo ante nosotros y no explica ni deduce nada» (126), ya que «no puede interferir de ningún modo en el uso real del lenguaje, y al final sólo puede describirlo» (124). Tal es el sentido de esta afirmación que, fuera de este contexto, resultaría patética: La filosofía «deja todo como está» (ibídem).

No hubo muchos que limitaran su quehacer filosófico a tan negativa actividad. Por ello, aun dentro del ámbito de los discípulos de Wittgenstein, los más continuaron una forma de teorización que ciertamente no se limitaba a eliminar problemas. Eliminaron

EL ANÁLISIS FILOSÓFICO...

algunos y evitaron otros, pero su atención al lenguaje, y la insatisfacción que sentían con la laxa, vaga e inconcreta caracterización que hacía Wittgenstein de los usos lingüísticos, los condujo a elaborar una teoría del lenguaje claramente influida por las recomendaciones del último Wittgenstein. En ocasiones se aplicó éstas a parcelas concretas del lenguaje, tales como el lenguaje moral (Hare), el lenguaje jurídico (Hart), o el lenguaje psicológico (Ryle), por ejemplo. Pero el logro más importante fue la elaboración de una teoría de lo que hacemos por medio del lenguaje, los «actos de habla», cuya influencia ha llegado a la lingüística y todavía permanece: su autor fue Austin, de la llamada «escuela de Oxford», y su mejor sistematizador, el filósofo norteamericano Searle.

El paso que hay del *Tractatus* a la última filosofía de Wittgenstein parece comportar una pérdida del nivel trascendental. En el primero, la atención a la lógica y la búsqueda en ella de la estructura del lenguaje y del mundo equivale a la búsqueda de las condiciones que hacen posible la representación de la realidad. Es un trasunto, en la lógica y en el lenguaje, de la posición que Kant llamó «trascendental» cuando escribió: «Llamo trascendental a todo conocimiento que se ocupa no tanto de los objetos cuanto de nuestro modo de conocerlos en la medida en que sea posible a priori» (*Crítica de la razón pura* B, introducción). Es trascendental la teoría del *Tractatus* porque trata no tanto de los objetos cuanto de nuestro modo de representarlos en la medida en que es posible a priori. Y este modo de representación se da tanto en el pensamiento como en el lenguaje, pero este último tiene la primacía como hemos visto. A primera vista, nada semejante aparece en las *Investigaciones Filosóficas* de Wittgenstein, según la sucinta revisión que acabamos de hacer de éstas. Pero creo que tal apreciación sería inexacta, porque hay una parte de esa obra dedicada a la crítica del concepto de lenguaje privado en la que Wittgenstein nos está ofreciendo su nueva concepción de las condiciones del lenguaje, que son éstas: el lenguaje es posible a priori en la medida en que es intersubjetivo y es parte de la forma de vida de los hablantes. A este punto de vista se le puede llamar con justicia «pragmática trascendental». La lógica ha perdido su preeminencia y Wittgenstein lucha por mantenerse en el nivel trascen-

dental sin dejar de ampliar la influencia de la experiencia en el análisis del lenguaje.

Pasar el nivel trascendental del pensamiento al lenguaje es sin duda la aportación más importante de la filosofía analítica a la historia de la filosofía. No será posible en el futuro hacer filosofía sin asumir esta transformación. Por cierto, ésta es la justificación más profunda del llamado «ascenso semántico», que antes vimos defendido por Quine, y en otra forma por Carnap. Es dudoso que ellos percibieran el profundo carácter filosófico de esta justificación, pero la recomendación que ambos hicieron queda como un logro irrenunciable.

Del último Wittgenstein debe conservar el análisis filosófico la preocupación por el lenguaje natural y el interés en no falsearlo por una aplicación desmesurada de la lógica. Esta actitud implica la renuncia a explicar el significado en términos de condiciones de verdad, lo que sin duda es apto para las oraciones llamadas «declarativas», pero conduce a explicaciones forzadas o claramente falsas cuando se trata de oraciones de otro tipo semántico, como los imperativos y las expresiones de deseo, según puede apreciarse en la atribución de valores de verdad a estas clases de oraciones en las teorías de Davidson y de Lewis. Las argumentaciones en contra de la explicación del significado en términos de condiciones de verdad se conocen como «anti-realistas», y es su representante actual más destacado Dummett, quien por ello prefiere hablar de «condiciones de afirmabilidad» en lugar de «condiciones de verdad», y es el caso de quien esto escribe, que por ello ha introducido el concepto de «condiciones de adecuación» (J. Hierro, «Adecuación y Significado», 1990).

No es incompatible lo anterior con la aspiración a una visión global del conocimiento humano, aspiración tan tradicional en filosofía, tanto que renunciar a ella podría hacer perder su sentido al análisis filosófico. Es la aspiración que llevó a Hao Wang a distinguir entre «cómo sabemos» y «lo que sabemos», quejándose del peso que se ha venido dando en la filosofía analítica a la primera de estas cuestiones frente a la segunda, y defendiendo en el contexto de esta última el desarrollo de una representación integral de los fenómenos o fenomenografía (en *Beyond Analytic Philosophy*, 1986). □

# «Nolde: naturaleza y religión»

El director de la Fundación Nolde-Seebüll presentó la exposición

A analizar la actualidad e importancia que tiene hoy la obra de Emil Nolde dedicó Manfred Reuther, director de la Fundación Nolde-Seebüll (Alemania), la conferencia que el pasado 3 de octubre inauguraba la exposición «Nolde: naturaleza y religión» en la Fundación Juan March. Un total de 62 obras –39 óleos y 23 acuarelas realizadas por el artista alemán de 1906 a 1951– ofrece esta muestra, organizada con la citada Fundación Nolde, y en la que también han colaborado el Brücke-Museum, de Berlín; la Kunsthalle, de Kiel; el Museum Folkwang, de Essen; y la Staatsgalerie, de Stuttgart, entre otros.

La muestra estará abierta en Madrid, en la sede de la Fundación Juan March, hasta el próximo 28 de diciembre, para exhibirse seguidamente (desde el 21 de enero al 5 de abril de 1998) en Barcelona, en la Fundació Caixa de Catalunya. La conferencia inaugural de Manfred Reuther, de la que en páginas siguientes ofrecemos un extracto, era la primera de un ciclo de cinco con el mismo título de la exposición –«Nolde: naturaleza y religión»–, que se celebró en octubre, a cargo de Kosme de Barañano, Rafael Argullol, Francisco Jarauta y Delfín Rodríguez, dentro de los Cursos universitarios de dicha institución. De las demás intervenciones se dará cuenta en un próximo *Boletín Informativo*.

*Horario de visita: de lunes a sábado, de 10 a 14 horas, y de 17,30 a 21 horas. Domingos y festivos, de 10 a 14 horas. Visitas guiadas, en noviembre: miércoles, de 10 a 13,30 horas; y viernes: de 17,30 a 20,30 horas.*



*Manfred Reuther*

## *Nolde y su influencia en el arte contemporáneo*

Entre los pintores del Expresionismo alemán, la obra de Nolde figura, con seguridad, mucho más allá de las fronteras de su país, como una de las más populares; así lo demuestra el número de visitantes de sus exposiciones y la resonancia que obtienen en los medios de comunicación social, como también la constante tendencia al disfrute y comercialización de la obra noldiana y cuanto, en efecto, acontece en el mercado del arte. Pero es cierto que mientras determinados temas de la obra de Nolde atraen a un público de amplitud considerable, como sus paisajes y marinas, sus flores y jardines, y, sobre todo, sus acuarelas de girasoles y amapolas; por el contrario, otros campos temáticos se mantienen ajenos al favor del público, permanecen como objetos de violenta controversia; así ocurre, por ejemplo, con las escenas bíblicas y de leyendas, obras a las que esta exposición está dedicada de modo especial. Y otro tanto pasa con las representaciones de la vida berlinesa, de la gran ciudad, con los temas de máscaras, y también con lo grotesco, lo fantástico y lo enigmático. Todo esto atraviesa la obra noldiana desde sus más tempranos comienzos hasta los tardíos «Ungemalte Bilder» (Cuadros no pintados), aquella rica y extensa serie de acuarelas de pequeño formato que surgió en la época de la prohibición de pintar impuesta a Nolde durante la era nacionalsocialista; esas obras las realizó de modo clandestino en un apartado recinto de su casa de Seebüll.

Emil Nolde nació en 1867, sólo unos pocos años antes de la fundación



del Reich alemán. Perteneció a la generación de Toulouse-Lautrec y de Alexej von Jawlensky, con quien le unieron lazos de buena amistad; es también de la generación de Edvard Munch, con el cual se encontró en Berlín, en el invierno de 1907, y de Kandinsky, Matisse y

Ernst Barlach. Nolde está considerado como uno de los principales representantes del Expresionismo alemán y de los que en Alemania militaron en el movimiento de vanguardia después del paso del siglo XIX al XX. Apenas si existe en los tiempos modernos otro pintor que, en tan alta medida, se haya sentido deudor de la tradición del arte alemán —sobre todo de la época de Grünewald, Holbein y Durero—, un pintor que viera su propia obra artística instalada y naturalizada en aquel plano histórico.

Es cierto que Emil Nolde perteneció durante más de un año, hasta finales de 1907, a la comunidad de artistas, poco antes fundada, «Brücke» (El Puente), grupo de pintores jóvenes en el que se creó un lenguaje plástico propio, si bien llamativamente unitario. Karl Schmidt-Rottluff y Nolde trabajaron juntos a lo largo del verano en la isla de Alsen, en el Mar Báltico; allí, algunos años antes, había fijado Nolde su residencia. Sin embargo, Nolde no se dejó captar por el estilo de «El Puente»; antes que nada, él era un «caminante solitario», un independiente, tanto por la contextura de su personalidad como por su empeño artístico.

La peculiaridad del arte de Emil Nolde, si se trata de abarcarlo en un ámbito regional, más allá de los pinto-

res de «El Puente», hay que adscribirla a un específico Expresionismo nórdico alemán, con artistas como Christian Rohlf, Paula Modersohn-Becker o Ernst Barlach; ahora bien, en otro sentido más amplio, quizá más acertado, debe encuadrarse en el arte europeo del Norte y en su esfera icónica, con el noruego Edvard Munch, hasta el pintor danés Asgar Jorn, del grupo COBRA. En cuanto al propio Nolde, que se sintió, ante todo, artista alemán —aunque a partir de 1920 poseyó la nacionalidad danesa—, estableció, sin embargo, su pintura en ese territorio intermedio.

La «Heimat» —la patria chica, o tierra natal en sentido restringido— es para Nolde, en primer lugar, el marco paisajístico (geográfico) y social dentro del cual nació y creció, y, con mayor amplitud, el Norte de Schleswig, las tierras que se extienden entre el Mar del Norte y el Báltico. De estas comarcas toma él, para su arte, innumerables motivos y temas. La tierra patria es para él seguridad, identidad con el entorno hasta sus estratos más profundos (del mundo interior y del exterior) y lugar de refugio cuando su arte recibe el anatema de «degenerado» bajo el poder de los nacionalsocialistas. Rechaza ofertas que le proponen la emigración, incluso a la vecina Dinamarca; lo que le queda no es más que la retirada a Seebüll. En la época de la prohibición de pintar, condena que se le impone en Berlín el año 1941, con su exclusión de la «Cámara del Reich para Artes Plásticas» por el presidente de ésta, Adolf Ziegler, a causa de «falta de fiabilidad», Nolde busca en el apartado Seebüll el diálogo con el pasado, con los seres humanos perdidos que un día le fueron familiares; esa búsqueda la realiza secretamente en sus «Cuadros no pintados», aquella apretada serie de más de 1.300 acuarelas de pequeño formato.

Si prescindimos de la actividad docente de la primera fase del pintor, trabajo orientado más bien a los oficios artísticos, resulta que Nolde no tuvo discípulos; no aceptó puestos de enseñanza (cargos de profesor, en concreto)



«El tributo de la moneda», 1915

ni tuvo tampoco seguidores que se remitieran directamente a su creación artística. La obra de Nolde no tiene por base criterio docente alguno, desarrollado en formulaciones expresas, que pudiera haber sido ampliado o transformado. Todo lo teórico le era ajeno.

El arte moderno, y también el contemporáneo, está esencialmente ligado al Romanticismo, por encima de coincidencias fortuitas. Nolde vive dentro de la tradición de la idea romántica del arte. Todo arte verdadero se halla, para él, «ensalzado sobre religiones y razas» y «se eleva hasta lo más alto». Su creación artística, junto a todo el refinamiento y junto a la deliberada y bien dirigida aplicación de su saber, se caracteriza también por un profundo anhelo de inocencia y de infantil ingenuidad.

Emil Nolde comienza su creación plástica con el dibujo y con la acuarela; y con ésta, también, acaba a mediados de los años cincuenta. Su pintura a la acuarela se halla al mismo nivel, en rango y en valor intrínseco —y esto debe acentuarse expresamente—, que todo el resto de su obra. Y la acuarela fue temporalmente —sobre todo durante la



«La granja de Hülltoft en invierno», s. f.

oscura época en que le estuvo prohibido pintar y en los últimos años de su vida— el único medio expresivo de que se sirvió. Junto a las pinturas propias de la acuarela, utilizó también de vez en cuando la tinta china negra, tintas de colores y tizas, el temple, y blanco cubriente; y desde 1910, aproximadamente, empleó, al lado de otros soportes, papeles Japón de gran poder absorbente, que embebían por completo la pintura. Nolde figura entre los grandes acuarelistas del siglo XX. Dentro de esta modalidad artística consiguió una seguridad de sonámbulo en la configuración formal, y en el trato con los colores llegó a un virtuosismo poco menos que inalcanzable.

Nacida de la mera individualidad, la manera expresiva del arte de Nolde resulta inconfundible, es sustancia originaria de su personalidad. El color se convierte en su verdadero elemento expresivo, que él vive con sensual emoción y con el cual será capaz de transformar directamente, como bajo presión, lo experimentado y lo visto, lo pretérito y lo presente, sus imágenes y visiones interiores. El carácter peculiar de los colores para acuarela, el procedimiento técnico de pintar «húmedo sobre húmedo» fue muy propicio al afán noldiano de espontaneidad, afán que trataba de eliminar la razón en el proceso creativo y seguir principalmente el mandato del instinto, así como el modo

expresivo directo. La obra de Nolde, también en la acuarela, es de una extraordinaria variedad. Su ancha gama abarca sombríos autorretratos y retratos femeninos, escenas de la vida campesina, de la época en que perteneció a la comunidad de artistas «El Puente».

La condición de «artista artesano» con su inmediata proximidad a los materiales —el propio pintor, en sus años mozos, trabajó también en la artesanía—, fue para Nolde, a lo largo de toda la

vida, una experiencia de gran valor; por ello, a su estudio lo llamaba «taller». Sus criterios básicos en materia de estética, así como su impulso personal en lo artístico, pueden perfilarse en muy pocas frases. «El pintor no necesita saber mucho —escribe en el segundo tomo de su autobiografía—; bien estará que, guiado por el instinto, sepa pintar con la misma seguridad con que respira, con que anda.»

Tales puntos de vista anticipan los principios artísticos del informalismo de los años cincuenta en el sentido de hacer emerger las imágenes, extraídas del sugestivo fondo cromático, como si se tratara de un ruidoso proceso semiautomático. La vivencia inmediata que Nolde tenía de la Naturaleza, y su caprichosa personificación en fantasmas, trasgos y seres fabulosos —Werner Haftmann habla de la «búsqueda del trasfondo mítico de la Naturaleza»—, se hallan en estrecha relación con el universo imaginativo del grupo de pintores COBRA. A uno de sus cofundadores, el danés Asger Jorn, le conmovieron tanto las facetas fantástico-expresionistas de la obra de Nolde (hecho explicable por la afinidad natural con él), que, profundamente impresionado ante los personajes del mundo de la fantasía y las visionarias formas oníricas del grabado noldiano «Seltsame Wesen» (*Seres extraños*), 1922, resolvió adquirirlo para su colección. □

## *Exposición en el Museo de Arte Abstracto Español*

# «El objeto del arte», en Cuenca

La integran 69 obras sobre papel

Hasta el 25 de enero del año próximo estará abierta en la sala de exposiciones temporales del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, la exposición «El objeto del arte», integrada por 69 obras sobre papel (de 38 cm x 28 cm todas ellas), de otros tantos autores, que forman la frase *Si el objeto del arte es el objeto de arte entonces el arte no existe fuera del arte*. Es un proyecto ideado y coordinado por Fernando Bellver. Se ha editado una caja con 69 postales, que reproducen las letras ilustradas de la citada frase.

Además de esta muestra, el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, exhibe las obras de la colección permanente de la Fundación Juan March —entidad que gestiona y promueve el citado Museo—, integrada por pinturas y esculturas de autores españoles contemporáneos.

Seguidamente se reproduce el texto de Javier Maderuelo, profesor de Estética de la Universidad de Valladolid, que acompaña a la caja-catálogo.

## *Marcel Duchamp por otros, Bellver incluso*

Por Javier Maderuelo

Las ferreterías de antes, cuando aún no existían los grandes almacenes con sus productos envasados en celofán transparente, eran lugares fascinantes, establecimientos profundos y oscuros, totalmente repletos de utensilios, herramientas y aperos que servían para cometidos insospechados. Cada artesano que acudía a una ferretería conocía los nombres, la utilidad, el uso y el manejo de los artefactos de su oficio que allí se vendían, aunque la mayoría de ellos resultaban incomprensibles a los visitantes ocasionales de dichos establecimientos.

Marcel Duchamp, como tantas otras personas, visitó una de estas ferreterías, que estaba atestada de utensilios depo-

sitados por los suelos y colgados de estantes y techos. Lo hizo en 1917 para comprar un perchero de pared en el que poder colgar abrigos y sombreros en su nuevo apartamento de Nueva York, pero, como era muy perezoso, nunca llegó a colgar el perchero en la pared y éste permanecía tirado por el suelo.

Marcel Duchamp, que era un gran observador, contemplaba desde su silla el perchero en el suelo. Le gustaba verlo ahí. Era como tener un perro o un gato en casa, que hace compañía, que te mira cuando le miras. Cuando miraba al suelo, ahí estaba el perchero, fiel, sin hacer ruido, sin ladrar ni maullar. Sin embargo, al igual que los animales, no se estaba quieto, los movimientos oca-

sionales del pie de su dueño desplazaban el perchero, ahora a un lado, luego a otro, de tal manera que algunas veces Marcel Duchamp tropezaba con él, al haberse desplazado involuntariamente de su sitio. Para solucionar este inconveniente tuvo que volver a la ferretería y comprar unos clavos para fijar el perchero al suelo, sujetándolo en un punto fijo desde el que pudiera observarlo y, sabiendo que estaba invariablemente en ese lugar, pasar por encima de él sin riesgo de tropezar.

No fue ésta la primera vez que Duchamp acudió a una ferretería. Cuando vivía en París, en 1914, entró en el *Bazar de l'Hôtel de Ville* y, mientras esperaba que el dependiente le atendiera, se fijó en un extraño utensilio, aparentemente incongruente, que tenía una forma rara y amenazadora que le ataría. Estaba formado por cuatro pletinas de hierro que mantenían paralelos, unos sobre otros, seis aros de diferente diámetro del mismo metal; de cada uno de estos aros surgían hacia afuera diez garfios. Preguntó para qué servía y le contestaron que sobre cada garfio se podía ensartar una botella, después de haber sido lavada, para ponerla a escurrir. Era un «escurridor de botellas». Su forma le llamó tan poderosamente la atención que, aunque él no necesitaba escurrir botellas, lo compró y se lo llevó a su estudio. El perchero, el escurridor de botellas y una pala quitanieves, que compró un año después, junto con otras herramientas y aparatos que fue adquiriendo en diferentes ferreterías, se fueron instalando en su estudio. Estaban ahí, ocupando el lugar de los jarrones o los bibelots. Formaban una colección, pero, ¿una colección de qué?

Si Marcel Duchamp hubiera sido antropólogo, no existiría duda alguna, se trataría de una colección de utensilios que mostraban el ingenio instrumental del hombre para resolver problemas como colgar, escurrir o retirar. Pero Marcel Duchamp no era antropólogo, era un artista y, por otra parte, clavada la percha en el suelo, ubicado el escurridor de botellas sobre la cómoda y col-

gada la pala del techo, esos utensilios parecían negar cualquier utilidad, invalidados para realizar las funciones para las que fueron ideados y fabricados. De esta manera, habían dejado de ser artefactos, útiles o herramientas para convertirse en «objetos». En objetos sin otra finalidad que la contemplación.

Marcel Duchamp, que no había hecho otra cosa más que adquirirlos en la ferretería y transportarlos a su estudio, con buen criterio, los denominó *ready made*, indicando así que él se los había encontrado ya hechos, que él no había hecho nada con o sobre ellos.

Estos artefactos, convertidos en «objetos», estaban colocados en su estudio como «objetos decorativos», situados en el lugar que habitualmente ocupaban los cuadros que se cuelgan en las paredes o las esculturas que se apoyan sobre la cómoda o el suelo. Ésta era su manera particular de protestar contra la pretenciosidad del arte. Por esta razón los llamó «objetos de anti-arte». Estos objetos que ya no servían para lo que habían sido fabricados, colocados en el estudio de Marcel Duchamp, suplantaban el lugar y la función de las obras de arte auténticas, aquellas que han sido «creadas» por los artistas para deleite estético de sus contempladores.

La creación artística, pongamos por caso, de un cuadro lleva un proceso de ejecución en el cual el artista elige, apoyado en su sensibilidad y experiencia, un determinado color, entre los muchos que le ofrece la paleta, y lo coloca en un lugar determinado del lienzo. Éste, junto a otros colores, también premeditada y sabiamente elegidos, construyen una imagen parcial y concreta del mundo.

Algunos amigos de Marcel Duchamp, artistas vanguardistas e intelectuales, que visitaban su estudio, van a darse cuenta de que estos objetos, como los colores que utiliza el artista pintor, han sido elegidos, siguiendo un criterio de sensibilidad, entre los muchos cacharros que hay en las ferreterías y han sido colocados en un lugar deter-

minado de su estudio para provocar placer con su contemplación, formando un conjunto que representa el mundo particular de su dueño. Cualquier utensilio de aquellos que se encontraban en las antiguas ferreterías, si uno se fija un poco, es susceptible de convertirse en obra de arte: enormes grifos, descorchadores, cerraduras, molinillos, abridores de ostras, desatrancadores, sierras, etc. resultan ser todos ellos tan fantásticos, tienen unas formas tan sugerentes, sirven para acciones tan insospechadas que se pueden rodear de un aura estética.

El acto de Marcel Duchamp evidencia que «elegir» es crear. No importa quién ha realizado el objeto, qué operario de la fábrica de perchas o de palas quitanieves ha cortado las maderas, troquelado los metales o engarzado las piezas, de la misma manera que, cuando miramos un cuadro, no nos importa qué obrero ha extraído las resinas, mezclado los pigmentos o envasado la pasta en los tubos que utiliza el pintor, sólo nos interesa quién y con qué criterio los ha elegido para colocarlos en un lugar determinado del cuadro en el que cobran un valor significativo.

Cuando Duchamp elige una herramienta determinada y la saca fuera del establecimiento de venta o del lugar de trabajo habitual, espacios donde tiene un sentido funcional y ocupa un sitio lógico, lo que está haciendo es descontextualizarla. De esta manera transforma la herramienta en objeto y el objeto, por último, en obra de *anti-arte*.

Pero, ¿por qué de anti-arte? Éste es el auténtico acto de arrogancia que se permitió Marcel Duchamp en su vida, pretender que sus objetos son antiartísticos. El tiempo se ha encargado posteriormente de corregir esta pretensión, esta vanidad de Duchamp, y ahora los *ready made* se contemplan en los más importantes museos de arte del mundo y aparecen reseñados en todos los li-



bro de Historia del Arte contemporáneo; por contra, no se encuentra ninguna de sus obras ni en los museos de anti-arte ni en las historias del anti-arte.

Con la elección de estas herramientas no construidas ni manipuladas por él, Marcel Duchamp pondrá en crisis el principio de autoría. Es decir, pondrá en entredicho el papel que el romanticismo había asignado al artista como genio creador, como autor-ejecutor de obras maestras. Marcel Duchamp insinúa que las obras de arte, o de anti-arte (¿qué más da!), están ahí, en los anaqueles de las ferreterías, a la vista de cualquiera. El artista no es quien las hace, sino aquel que las sabe ver como obras de arte, quien nos las presenta como tales.

Las palabras habían entrado en el mundo de la pintura de manos del cubismo. En algunos cuadros de Picasso, Braque o Juan Gris podemos leer palabras que ocupan el mismo lugar, presencia y rango que los objetos que se representan en el cuadro. Esas palabras empezaron a aparecer en la pintura con la disculpa de representar la cabecera de un periódico depositado sobre la mesa de un bodegón, junto a un jarrón, un violín o una botella, pero pronto cobraron independencia y, tanto como caligramas o como caracteres de imprenta, sustituyen a los objetos y se convierten en sujetos de la pintura. Desde entonces muchos artistas se han servido de las letras y las palabras para crear sus obras, prescindiendo incluso

de las imágenes en sus cuadros.

A Duchamp, que comenzó su carrera artística como pintor cubista, le interesaban las palabras tanto como los objetos. Algunas de sus obras no son más que unas frases escritas en un papel, como *Recette* (1918), o papeles con notas manuscritas que reprodujo para incluirlas en *La boîte verte*. Así, las palabras suplantaban no sólo la imagen de los objetos sino a los mismos objetos. Las palabras se convierten en objetos.

De la misma manera que Marcel Duchamp enredaba con los objetos físicos, le gustaba manipular las palabras y las letras provocando juegos fonéticos y equívocos semánticos. Por ejemplo, al perchero sujeto al suelo lo llamó *Trébuchet*, título que surge de un juego de palabras basado en la idea de tropezar. En otra ocasión, en 1919, tomó una reproducción del célebre cuadro de la *Gioconda* de Leonardo da Vinci, sin duda el cuadro más visitado del Louvre, que es además el museo más visitado del mundo, y le pintó con un lapicero unos bigotes y una incipiente perilla, escribiendo en el borde inferior, a modo de título, las siguientes letras «L.H.O.O.Q», que leídas en francés tienen el mismo sonido que la provocadora frase *Ella tiene el culo caliente*.

En 1915, estando en Nueva York, escribió un breve texto de dieciocho renglones en inglés en el que había intercalado una estrellita de cinco puntas en los lugares en los que debía aparecer el pronombre «the», que había sido omitido en todo el texto, alterando así el sentido de las frases. Esta cuartilla manuscrita en tinta, que se conoce con el título *The*, se considera ahora una obra de arte y, como tal, está depositada y catalogada en el Museo de Arte de Filadelfia.

Fácilmente se puede intuir que Marcel Duchamp, con sus actitudes, va a dar un vuelco sustancial a las ideas preestablecidas sobre lo que se entiende por «arte» y sobre la autoría del artista, al negar la obra de arte. Estos problemas se empezaron a plantear en el año 1914, cuando el mundo entra en una

crisis que desembocará en lo que conocemos como la primera guerra mundial. En lo que respecta al arte, la crisis ha provocado muchas reflexiones que se materializan en cientos de libros y de discusiones que hoy siguen vivas, planteándose los temas sobre el arte y sus posibilidades con idénticos presupuestos. Pero, sobre todo, la actitud de Marcel Duchamp ha servido de acicate a los artistas para enfrentarse con los límites conceptuales y materiales de su trabajo. Algunos de ellos han renunciado a hacer obras, otros al objeto, a la materialidad, a la autoría, etc., dando origen a una extensa variedad de propuestas más inusitadas, si cabe, que los artefactos que se encuentran en las ferreterías. Se han firmado como obras de arte el aire, el azul del cielo, las heces e incluso el planeta en su totalidad; se ha presentado como obra artística la caída de los rayos en una tormenta y, por último, se ha extendido la idea del arte hacia el pasado, considerándose arte fenómenos como las pinturas rupestres o las catedrales góticas, en cuyos motivos de realización no intervino para nada la idea de arte.

Unos ochenta años después de que Marcel Duchamp eligiera sus *ready made* y escribiera sus aforismos y aporías, otro artista, Fernando Bellver, toma casualmente en sus manos la revista de una compañía aérea en el transcurso de un viaje a Egipto en avión. Allí encuentra reproducidas unas frases, de una antigua entrevista concedida por Marcel Duchamp, que tratan sobre «el objeto del arte». La lectura de estas inesperadas y breves frases, en un lugar tan antiartístico como la cabina de un avión, va a suponer para Bellver una revelación, como la que experimentó Duchamp con los objetos encontrados en las ferreterías.

Inmediatamente Fernando Bellver coge un lapicero y anota la frase en una bolsa de papel que se halla en la guantera del asiento del avión. Como lo haría Duchamp, juega con la frase y con la ambigüedad polisémica de la palabra «objeto» unida a la idea de arte, que lo

mismo se puede referir a la facultad de ser el término o el fin de los actos de las potencias del arte, o significar lo que éste tiene de cosa. Dando vueltas inútiles a la frase, como las que da en el vacío una rueda de bicicleta colocada sobre un taburete de madera, Bellver consigue construir una nueva frase de mayor longitud y ambigüedad que la encontrada por azar en la revista.

De esta manera, se apropia de la frase de Duchamp y la descontextualiza. Sacándola de la revista ilustrada y haciéndola dar vueltas sobre sí misma la convierte en un *ready made* lingüístico transformado, que se puede relacionar con la *Roue de bicyclette*, el primero de los *ready made* que Duchamp colocó en 1913 en su estudio, argumentando que le gustaba mirar cómo daba vueltas inútilmente, con el mismo interés con el que le gustaba mirar danzar las llamas en una chimenea.

Para que la frase que Bellver rumiaba llegara a ser un auténtico *ready made* duchampiano era necesario convertirla en objeto, en algo tangible y, además, en algo construido por las manos de otros, como los objetos de ferretería. Antes de llegar a El Cairo ya había establecido una lista informal de artistas amigos a los que pretendía pedir que cada uno le enviara una letra caligrafiada para completar, entre todos, la frase inventada.

No se trataba de pedirles que realizaran una obra de arte, ni tampoco de anti-arte, sino, simplemente, de que cada uno, con su caligrafía propia trazara una letra, signara un gesto alfabético sobre una hoja de papel en blanco, como si realizaran una prueba para un estudio grafológico, lo que Duchamp podría denominar una «grafología de precisión para artistas». Sin embargo, con los artistas sucede siempre lo mismo, todos se esmeraron en hacer del trazado de una simple letra una pequeña obra de arte y el resultado ha sido *El objeto del arte*.

Así, sesenta y nueve artistas han colaborado, aportando desinteresadamente su letra, para que Bellver pueda com-

poner esta frase encontrada y retocada. La frase no es la obra, ni lo son cada uno de los sesenta y nueve cuadros-objeto en su individualidad. La obra, como ha señalado en varias entrevistas Duchamp, está en la idea. En este sentido, el único autor de *El objeto del arte* es Fernando Bellver, eso sí, con la ayuda de Marcel Duchamp y de los otros. *El objeto del arte* no es una exposición de cuadros de diferentes artistas que han tomado como tema el abecedario, sino un auténtico *ready made* en el que ha habido una elección de las letras y de los artistas que colaboran pero, también, en el que ha intervenido el azar, ese gran aliado que tuvo siempre Duchamp para enfrentarse al determinismo que ataba al arte clasicista.

Fernando Bellver nos enseña a ver una frase a través del trabajo de sus amigos artistas y del ingenio propio. Esta frase es presentada como una obra de arte única, indivisible, contextualizada en una sala de exposiciones donde cada letra, enmarcada, cobra la apariencia de un objeto, de un cuadro que se cuelga en la pared, a la altura de la vista, recreando la idea de exposición.

Pero no acaban aquí los equívocos; muchos de los artistas que participan en la construcción de esta obra han consolidado una posición social como *artistas* y, además, creen convencidos en el arte como institución. Cada uno, con su estética personal y su lenguaje artístico particular, acrisolados por la experiencia y el oficio, han contribuido a esta empresa cuyo objetivo es proponer una nueva paradoja sobre el *anti-arte*, ya que la frase de Bellver parece portar el germen de la negación del arte. Con la aportación de una letra, cada artista ha contribuido a derribar la idea de arte. Pero los verdaderos artistas no construyen para sí, sino que, atraídos por el abismo, se ven impulsados a arriesgar, en cada uno de sus actos, sus convicciones más arraigadas.

Así, la paradoja se torna circular ya que de todo esto, al final, sacamos una conclusión: que el arte existe, dentro y fuera del arte. □

*Desde el 4 de noviembre, en el Centro Cultural del Norte de Grecia*

# Los grabados de Goya, en Grecia

Colabora Tesalónica 1997, Capital Cultural de Europa

La colección de 218 grabados de Goya (de la Fundación Juan March) se ofrece en Tesalónica (Grecia), en el Centro Cultural del Norte de Grecia, a partir del próximo 4 de noviembre. La muestra, que permanecerá abierta en esta ciudad griega hasta el 14 de diciembre próximo, se exhibe con la Organización Capital Cultural de Europa, Tesalónica 1997.

Los grabados que integran la muestra son originales de las planchas realizadas por Goya y componen las cuatro grandes series de los *Caprichos*, *Desastres de la guerra*, *Tauromaquia* y *Disparates* o *Proverbios*, en ediciones de 1868 a 1930. Las series que se presentan son las siguientes: *Caprichos* (80 grabados, 3ª edición, de 1868); *Desastres de la guerra* (80 grabados, 6ª edición, de 1930); *Tauromaquia* (40 grabados, 6ª edición, de 1928); y *Disparates* o *Proverbios* (18 grabados, 3ª edición, de 1891).

En el catálogo, cuyo autor es Alfonso Emilio Pérez Sánchez, director honorario del Museo del Prado y catedrático de la Universidad Complutense de Madrid, y del que se han editado hasta ahora más de 130.000 ejemplares en 30 ediciones, se presenta la vida y la obra artística de Goya y de su tiempo y se comentan todos y cada uno de los grabados. La muestra va acompañada de unas reproducciones fotográficas de gran formato. Además, durante la exposición se proyecta un vídeo de 15 minutos de duración sobre la vida y la obra del artista.

Esta colección de grabados de Goya fue preparada en 1979 para dar a conocer, dentro y fuera de España, uno de los aspectos más destacados del artista español. Desde esa fecha se ha ofrecido, con más de 1.900.000 visitantes, en 113 ciudades españolas y en 49 de los 13 países siguientes: Alemania, Andorra, Argentina, Austria, Bélgica, Chile, Francia, Hungría, Italia, Japón, Luxemburgo, Portugal y Suiza.

Para la formación y montaje de la colección se contó con el asesoramiento del citado **Alfonso Emilio Pérez Sánchez**. Intervinieron también, como asesores artísticos y técnicos, los pintores **Gustavo Torner** y **Fernando Zóbel**.

Italia fue el país que acogió la exposición durante el pasado curso. Desde el 29 de noviembre de 1996 hasta el 9 de febrero del presente año, la colección de los 218 grabados se ofreció en **Palermo**, en la Iglesia de San Giorgio dei Genovesi. En la capital siciliana fue organizada con la colaboración del Ayuntamiento de Palermo, de la Compañía Sefhiroth y del Instituto Cervantes. Después, **Nápoles** fue la ciudad italiana donde se exhibieron los grabados: en el Palacio del Maschio Angioino y organizada con la colaboración del Ayuntamiento de dicha capital, estuvo abierta la muestra del 25 de febrero al 20 de abril últimos. Anteriormente los grabados de Goya ya se ha-

bían exhibido en **Cagliari** (Cerdeña), en la Cittadella dei Musei, del 1 de julio al 23 de octubre de 1994, con la colaboración de la Provincia de Cagliari. Un total de 110.000 personas la visitaron a su paso por Italia.

«La serie de los *Caprichos* — escribe **Alfonso Pérez Sánchez** en el catálogo— es la primera colección de grabados preparada por Goya para ser vendida como conjunto. Consciente seguramente de su arriesgado carácter crítico, y para prevenir las indudables suspicacias que había de provocar en ciertos círculos, dotó a las estampas de unos rótulos a veces precisos, pero otras un tanto ambiguos, que dan carácter universal a ataques o alusiones en ocasiones muy concretos. En conjunto, son los *Caprichos* parte fundamental del legado de Goya y una de las secciones de su arte que más contribuyeron a hacerle conocido y estimado en toda Europa desde los tiempos del Romanticismo francés.»

«Los *Desastres de la guerra* constituyen la serie más dramática, la más intensa y la que mejor nos informa sobre el pensamiento de Goya, de su visión de la circunstancia angustiosa que le tocó vivir, y en último extremo —pues la serie rebasa con mucho la simple peripetia inmediata de la guerra— de su opinión última sobre la humana condición. Los *Desastres* quedan, para siempre, como uno de los más hondos y profundos testimonios del mensaje goyesco y también como uno de los más sinceros y graves actos de contrición del género humano ante su miseria y su barbarie.»

«La *Tauromaquia* es, en el conjunto de la obra grabada de Goya, una especie de paréntesis entre el dramatismo violento de los *Desastres de la*

*Guerra* y el misterio sombrío de los *Disparates*. Elaborada seguramente entre 1814 y 1816, es decir, en los años de la postguerra, Goya tiene ya casi setenta años y, como ha subrayado Lafuente Ferrari, hay en él un poso de desencanto y amargura, ante las crueldades desatadas por guerra y postguerra. Refugiándose en la emoción de las fiestas de toros, a las que tan aficionado fue desde su juventud, el viejo artista reencuentra su pasión de vivir o al menos una casi rejuvenecida tensión que le hace anotar, con nerviosa y vibrante vivacidad, las suertes del toreo, la tensa embestida del toro, la gracia nerviosa del quiebro del lidiador, el aliento sin rostro de la multitud en los tendidos.»

«Los *Proverbios*, *Disparates* o *Sueños* son seguramente los grabados de Goya más difíciles de interpretar. Obras de la vejez del maestro, quizás inmediatamente posteriores a la *Tauromaquia*, recogen un ambiente espiritual próximo al de las *Pinturas Negras* y, como ellas, habrá que considerarlos en torno a los años 1819-1823.»



«Desde la atmósfera de cerrado pesimismo que vive el viejo Goya en los años de la restauración absolutista, parece evidente que una interpretación general de la serie ha de intentarse por los caminos del absurdo de la existencia, de lo feroz de las fuerzas del mal, del reino de la hipocresía, del fatal triunfo de la vejez, el dolor y la muerte.» □

*Nuevo ciclo de música en noviembre y diciembre***«Ejercicios musicales»**

La Fundación Juan March inicia el 26 de noviembre un nuevo ciclo denominado «Ejercicios musicales», que recoge obras instrumentales publicadas con ese título al final del Barroco tardío por Scarlatti, Telemann y Bach. El ciclo –que continúa en Madrid los miércoles 3 y 10 de diciembre– se celebrará también (con iguales intérpretes, programa de mano, estudios críticos, notas y otras ayudas técnicas de la Fundación Juan March) en Logroño, los días 15, 22 y 29 de diciembre, dentro de «Cultural Rioja».

Los conciertos de Madrid, que se retransmiten en directo por Radio Clásica, la 2 de RNE, son los siguientes:

— *Miércoles 26 de noviembre*

**José Luis González Uriol**

Recital de clave, con Sonatas de Domenico Scarlatti.

Tríos y Solos de Georg Philipp Telemann.

— *Miércoles 10 de diciembre*

**José Manuel Azcue Aguinagalde**

Recital de órgano, con obras de Juan Sebastian Bach.

— *Miércoles 3 de diciembre*

**Ensemble «Dilecta Musica»**

*El 19 de noviembre, en la Fundación***La integral de piano de García Abril en «Aula de (Re)estrenos»**

El miércoles 19 de noviembre se celebra en la sede de la Fundación Juan March una nueva sesión de «Aula de (Re)estrenos» (la número 31), modalidad que programa regularmente esta institución a través de su Biblioteca de Música Española Contemporánea, para ofrecer obras que han tenido una presencia sonora escasa.

En esta sesión el pianista **Leonel Morales** ofrece la Integral de Piano del compositor español **Antón García Abril**.

El concierto incluirá las siguientes obras: Sonatina, Sonatina del Guadal-



quivir, Preludio y Tocata, Balada de los Arrayanes, Preludios de Mirambel (números 3, 2, 5, 6, 1 y 4: el Preludio número 2, dedicado a Leonel Morales, es estreno absoluto en la Fundación Juan March).

De origen cubano, Leonel Morales, que reside en España desde 1991, obtuvo en 1994 el Premio Internacional Sommera-

kademie Mozarteum de Salzburgo al mejor solista, y en 1998 como solista invitado va a realizar una gira con la Orquesta Nacional de España y va a grabar la integral de Antón García Abril. □

*Continúa el ciclo iniciado en octubre*

## «Piano Tríos españoles siglo XX»

A lo largo de tres semanas el ciclo «Piano Tríos españoles siglo XX», iniciado el 29 de octubre, permite la audición de doce tríos con piano de compositores españoles. Tres de ellos son nuevos, y su nacimiento, estreno y edición surgen de las actividades de la Biblioteca de Música Española Contemporánea que la Fundación Juan March puso en marcha en 1982, y prosiguen el programa de la «Tribuna de Jóvenes Compositores» que, nacida por las mismas fechas, ha propiciado la creación de unas 55 obras camerísticas de compositores aún en los primeros momentos de su carrera; a las que habrían de añadirse las que, desde los primeros tiempos de la Fundación Juan March, escribieron muchos compositores a través de premios, becas y diversos encargos.

Estos tres nuevos tríos, para cuyo encargo se han solicitado opiniones y sugerencias de prestigiosos profesores de Composición en conservatorios superiores españoles, suponen una renovación del repertorio, pero señalan también —consciente o inconscientemente— una continuidad. Para que esta delicada relación entre presente y pasado sea más visible, se han programado alrededor de ellos hasta nueve obras españolas escritas casi todas en los últimos cien años. No forman una verdadera antología del Trío español de nuestro siglo, pero sí señalan con claridad las principales tendencias que han sido exploradas a lo largo de él, y que ya pudieron ser percibidas en el ciclo de la Fundación Juan March «Un siglo de música para Trío en España (1890-1990)». Estos conciertos se retransmiten en directo por Radio Clásica, la 2 de RNE.

Los jóvenes compositores son **José María Sánchez Verdú**, que estrenó «Trío II» el 29 de octubre, concierto interpretado por el **Trío Arbós** que ofreció, además, Trío N.º 2 en Si menor, Op. 76, de Joaquín Turina, Trío, de Luis de Pablo y Tres piezas españolas Op. 1, de Enrique Fernández Arbós; **Mateo Soto**, que estrena «Klaviertrio» el 5 de no-

viembre, interpretado —junto con Trío en Fa sostenido, de Gerardo Gombau, Trío concertante n.º 1, de Tomás Marco y Trío en Si bemol, de Joaquín Malats— por el **Trío Mompou**; y **Mario Ros**, que estrena «El sueño de un extraño» el 11 de noviembre, interpretado por el **Gauguin Piano Trio**, que ofrece además Trío para piano, violín y violonchelo, Op. 50, de Enrique Granados, «Círculo», fantasía para piano, violín y violonchelo, de Joaquín Turina, y Trío n.º 2 para piano, violín y violonchelo, de Manuel Castillo.

**José María Sánchez Verdú** (Algeciras, 1968), licenciado en Derecho, inicia sus estudios musicales en Granada y estudia composición, dirección y musicología en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Durante varios años ha sido profesor de Contrapunto y Fuga del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Actualmente, becado por el DAAD/La Caixa, reside en Alemania, donde realiza estudios de postgrado en composición y dirección.

Su obra está escrita en Alemania entre finales de 1996 y principios de 1997 como encargo de la Fundación Juan March. Está formada por cinco movimientos que presentan un desa-

rollo casi orgánico de su material musical. Como él mismo indica, «este Trío II recoge aspectos de especial interés en mi estética musical. El tratamiento instrumental y sus posibilidades tímbricas son el corazón y el eje de la obra. La estructura a través de cinco movimientos crea un arco arquitectónico que funcionaría como un organismo vivo. El Trío II está dedicado al Trío Arbós».

**Mateo Soto** (Cartagena, 1972) inicia sus primeros estudios de solfeo, viola y piano en el Conservatorio de su ciudad natal. Tras una fase compositiva de carácter autodidacta se interesa especialmente por el lenguaje musical del siglo XX, así como de sus infinitas posibilidades de expresión. En 1993 consigue el 2º premio del concurso para jóvenes compositores de la SGAE (Sociedad General de Autores y Editores) con su obra *Suite paupérrima*. Sus obras han sido estrenadas e interpretadas en distintos Festivales Internacionales y Auditorios Nacionales.

Sobre su obra «Klaviertrio», escrita en 1996 comenta: «Pertenece a un ciclo de obras en las que conviven el pasado y el presente sin prejuicio alguno con la magnífica variedad de procedimiento, recursos y estilos que forman parte de nuestra cultura musical».

**Mario Ros** (Barcelona, 1963), en 1994 obtuvo el Premio de Honor de Composición en el Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona. En su catálogo de obras predomina la música de cámara, desde el instrumento solista hasta las canciones para voz solista y conjunto instrumental. Estudioso del serialismo y de vocación autodidacta, actualmente está realizando un profundo estudio del serialismo de Webern y de las últimas obras de Pierre Boulez.

Su obra «El sueño de un extraño», para piano, violín y violonchelo, fue compuesta en 1996 por encargo de la Fundación Juan March, para la Biblioteca de Música Española Contemporá-

nea. Él mismo comenta: «Es una obra pensada desde una perspectiva particular como trío. En realidad, durante los aproximadamente diecisiete minutos de música, son pocos los instantes en que los tres instrumentos se acompañan en un sentido tradicional del término. Cada intérprete desarrolla, como material básico de su parte, unos elementos temáticos que se configuran como propios y característicos de su instrumento. Los enigmáticos acordes expuestos por el piano con que se inicia la obra, y que podrían simbolizar el principio del sueño, encuentran el arropamiento de las cuerdas, hasta que en esta unión de los distintos instrumentos irrumpe el piano en solitario. Seguidamente una larga cadencia expuesta por el violonchelo sustituirá la leve preponderancia del piano. En medio de la lenta sucesión de armonías, el violín va ganando protagonismo, imágenes sonoras ya oídas (o soñadas) parecen reaparecer y sobreponerse en el discurso musical».

**Carlos José Costas**, autor de las notas al programa y de la introducción general, subrayaba en el mismo que «tras el ciclo 'Cuartetos Españoles del Siglo XX' ofrecido el pasado curso por la Fundación Juan March, llega en éste otro dedicado a 'Tríos españoles del Siglo XX', en la prolongación de una acertada plataforma que combina la recuperación de obras del repertorio, con títulos de compositores que hasta no hace muchos años seguían siendo «nuevos» y, naturalmente, con algunos estrenos de los que se están incorporando. El medio es consecuencia de experiencias anteriores –Tribuna de Jóvenes Compositores y otras–, con la 'actualización', no sólo de obras, sino de objetivos, de acuerdo con esas mismas experiencias. La discriminación como norma no es buena para nadie y las obras nuevas, puesto que se pretende que se incorporen –si lo merecen y lo consiguen– al repertorio, deben 'alternar' con las que ya han conquistado un puesto ante los intérpretes y ante el público». □

*Finalizó el ciclo en octubre*

## «Mendelssohn, música de cámara»

Finalizó el primer ciclo de música del curso académico que, bajo el título «Mendelssohn, música de cámara» se ofreció durante los miércoles 24 de septiembre y 1, 8, 15 y 22 de octubre.

No es la primera vez que la Fundación Juan March organiza un ciclo con músicas de Mendelssohn —señala el programa de mano— y éste probablemente no será el último. La razón es y será siempre la misma, y se basa en la perfección de su música, en la difícil unión de rigor formal y fantasía, de sujeción a unas normas muy heredadas y revitalización de las mismas sin estériles miradas al pasado. Muy popular en el siglo XIX, autor de un riquísimo catálogo de obras a pesar de la brevedad de su vida, hoy apenas sobreviven en el repertorio un par de sinfonías, el célebre Concierto en Mi menor para violín, alguna de sus oberturas y muy pocas obras para piano. Su música de cámara, en la que logra algunas de sus obras más perfectas, apenas se escucha. Aparentemente el más clasicista de los compositores de la primera generación romántica, nacido en el seno de una familia rica que le procuró una esmerada educación, admirado por el anciano Goethe (despectivo con Beethoven, silencioso con Schubert), niño prodigio que consigue en su adolescencia obras maestras, Mendelssohn ha proyectado una falsa imagen feliz que casa mal con los tópicos del compositor romántico.

Estos conciertos fueron retransmitidos en directo por Radio Clásica, la 2 de RNE.

El crítico musical, Andrés Ruiz Tarazona, autor de las notas al programa y de la introducción general, comentaba:

*Andrés Ruiz Tarazona*

### *El romántico de los clásicos*

*Arte y vida no son cosas diversas. Todo aquello que deba hacerse, es preciso hacerlo bien.* Estas expresiones sentenciosas del propio Félix Mendelssohn-Barltholdy (Hamburgo 1809-1847) dejan bien claro las aspiraciones de aquel gran hombre.

Aunque Mendelssohn tuvo una facilidad asombrosa para componer —dejó una producción inmensa en pocos años de vida— el sentido crítico, la cultura y el buen gusto que poseía no dejaron de operar sobre su obra, perfeccionada incansablemente hasta el fin

de sus días. Mendelssohn fue un romántico a su modo; no trató de alterar en lo más mínimo las formas heredadas de los clásicos, pero utilizó con certera intuición el lenguaje de su tiempo dentro de los más rigurosos cánones del pasado. Creía firmemente en el poder de la música como medio de expresar sentimientos, y con mucho mayor alcance y precisión que la palabra.

Se ha dicho que Mendelssohn es el clásico de los románticos, aunque tampoco está mal decir del autor de la *Sin-*

*fonía italiana* que es el romántico de los clásicos. Es cierto que, junto a expresiones tan características del Romanticismo cual puedan ser la obertura de *Atalia*, la *Sinfonía escocesa* o el *Concierto en Mi menor*, para violín y orquesta, hay otras partituras de Mendelssohn enraizadas en la más severa tradición de la música religiosa alemana, bien en el apartado para órgano o en sus salmos, motetes y música sacra en general.



El sesquicentenario de la muerte de Mendelssohn no ha tenido en nuestro país la repercusión de otras conmemoraciones musicales; por eso este ciclo, dedicado a su excelente música de cámara, viene a suplir la escasez de actividades sistemáticas dedicadas a su obra, lo cual no significa que ésta haya dejado de estar presente entre nosotros. Al contrario, desde muy pronto, la música de Mendelssohn tuvo favorable acogida en España. Ya Barbieri programó uno de sus conciertos en 1859. Además Mendelssohn había puesto música a las representaciones alemanas, en Düsseldorf, de *El príncipe constante*, de Calderón de la Barca, y hasta compuso una ópera sobre un episodio del Quijote, la titulada *Las bodas de Camacho*.

De la popularidad de su música en el Madrid decimonónico dan cuenta estos dos hechos: Tomás Bretón inicia su Segunda Sinfonía con un tema casi idéntico al de la obertura de *La primera noche de Walpurgis*, preciosa cantata de Mendelssohn con texto de Goethe, que tanta impresión hizo al joven músico español cuando la escuchó en Roma. El segundo está en la música de Ruperto Chapí, el otro gran maestro de la segunda mitad del siglo XIX. En su zarzuela *Música clásica* Chapí cita literalmente la primera sección del segundo movimiento del *Cuarteto num. 1 en Mi bemol mayor* de Mendelssohn.

Diversos compositores españoles emplearon en sus composiciones para piano el título *Romanzas sin palabras*, y no sólo el término, sino el estilo y la forma. A Mendelssohn le ha perjudicado ese nombre, en vez del de *Lieder sin palabras*, pues aquella denominación conecta estas hondas y breves impresiones con el mundo de la romanza de salón, pese a estar muy por encima de él en el plano artístico.

Como si presintiese la brevedad de su tiempo en este mundo, Mendelssohn se esforzó cuanto pudo en todos los campos de la actividad musical. La fama le arrastraba y su salud se resentía. Sufrió sordera momentánea y sus energías fueron disminuyendo. En 1840, Federico Guillermo IV de Prusia le nombró jefe del departamento musical de una proyectada Academia de Bellas Artes en Berlín. Muy pronto se vio envuelto en intrigas cuyo origen nacía siempre de la aversión a los judíos. Le dolía amargamente tal injusticia y aprovechó el estreno en Leipzig de su *Sinfonía Escocesa* (3 de marzo de 1842) para dejar Prusia por Sajonia.

Aunque sus discípulos —y más tarde Brahms y Reger— le siguieron venerando, Wagner comenzó el ataque a su arte. Y la decadencia, un absurdo olvido al cual contribuyó el juicio despectivo de los renovadores como Debussy, no tardó en llegar. Aun más grave fue la prohibición del gobierno nacional-socialista de tocar sus obras, a causa de su origen semita. Infame recompensa la del nazismo a uno de los más gloriosos compositores alemanes, que llegó incluso a la vergonzosa demolición del monumento erigido en Leipzig a su memoria. Afortunadamente, el verdadero genio acaba imponiéndose y hoy es su propio país el que devuelve a Félix Mendelssohn al altísimo lugar que le corresponde en la *Historia de la Música*. □

*Tres veces a la semana, por las mañanas*

## «Recitales para Jóvenes», en la Fundación

El pasado jueves 2 de octubre comenzaron en la Fundación Juan March los «Recitales para Jóvenes» correspondientes al curso 1997/98, 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. A lo largo de estos 22 años ha acudido a la Fundación Juan March alrededor de medio millón de jóvenes, que en un porcentaje superior al 75% es la primera vez que escuchan directamente un concierto de música clásica.

De octubre a diciembre de este año, el calendario de recitales es el siguiente:

— Los martes (7, 14, 21 y 28 de octubre; 4, 11, 18 y 25 de noviembre; y 2, 9 y 16 de diciembre) **Francisca Oliver** (violonchelo) y **Ángel Huidobro** (piano) interpretan obras de A. Vivaldi, W. A. Mozart, F. Schubert, F. Mendelssohn, J. Brahms, C. Saint-Saëns y M. de Falla. Los comentarios son de **Carlos Cruz de Castro**.

Francisca Oliver estudió en los Conservatorios de Valencia y Madrid, y realiza en el extranjero cursos de perfeccionamiento. Es profesora del Conservatorio Superior de Música de Madrid. Ángel Huidobro estudia acordeón en Valladolid, su ciudad natal, y piano con Manuel Carra; es profesor de contrapunto y fuga en el Conservatorio Superior de Música de Madrid.

— Los jueves (2, 9, 16, 23 y 30 de octubre; 6, 13, 20 y 27 de noviembre; y 4, 11 y 18 de diciembre) el pianista **Eleuterio Domínguez** interpreta obras de J. S. Bach, P. Antonio Soler, L. van Beethoven, F. Liszt, I. Albéniz, G. Gershwin y A. Ginastera. Los comentarios a estos conciertos los realiza **Javier Maderuelo**.

Eleuterio Domínguez estudia en el Conservatorio Superior de Madrid y amplía sus estudios en Amsterdam. Compagina su actividad concertística con la docencia en el Conservatorio Profesional de Música de Getafe (Madrid).

— Los viernes, **Antonio Faus** y **Agustín Serrano** (3, 17 y 31 de octubre; 14 y 28 de noviembre; y 12 de diciembre) y **Salvador Barberá** y **Agustín Serrano** (10 y 24 de octubre; 7 y 21 de noviembre; y 5 de diciembre) ofrecen, alternándose, un recital de oboe y piano, basado en obras de T. Albinoni, W. A. Mozart, C. Saint-Saëns y M. Franco (el dúo Faus-Serrano) y en J. S. Bach, F. J. Haydn, R. Schumann y H. Dutilleux (el dúo Barberá-Serrano). Los comentarios son de **José Luis García del Busto**.

Antonio Faus estudia en el Conservatorio de Valencia y forma parte de la Orquesta Sinfónica de RTVE, así como Salvador Barberá. Agustín Serrano estudió en el Conservatorio Superior de Madrid, en donde impartió clases desde 1979; es pianista titular de la Orquesta de RTVE. □

## «Conciertos de Mediodía»

**Canto y piano, flauta travesera, quinteto de metales, 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.**

### LUNES, 3

RECITAL DE CANTO Y PIANO, por **Conchín Darijo** (soprano) y **Aída Monasterio** (piano), con obras de R. Hahn, G. Bizet, C. Debussy, A. Dvorák, R. Strauss, J. Turina, J. Rodrigo, M. Penella, P. Sorozábal, F. Moreno Torroba, A. Vives, W.A. Mozart, G. Verdi y J. Offenbach. Conchín Darijo estudió canto en el Conservatorio Superior de Música de Valencia y en la Escuela Superior de Canto de Madrid, y arpa en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid; es profesora de técnica vocal en el Orfeón Universitario CEU San Pablo, de Valencia. Aída Monasterio estudió piano en los Conservatorios de Córdoba y Madrid; además de pianista acompañante es catedrática de repertorio vocal, en la Escuela Superior de Canto de Madrid.

### LUNES, 10

RECITAL DE FLAUTA TRAVESERA, por **Oriol Espona**, con obras de C. Debussy, N. Paganini, P. Hindemith, A. Honegger, E. Varèse y J. S. Bach. Oriol Espona nace en Terrassa

(Barcelona) e inicia sus estudios de flauta travesera en el Conservatorio Nacional de Bogotá (Colombia); estudia música de cámara en la École Normale de París, y obtiene el título de profesor de flauta en el Conservatorio Superior de Barcelona.

### LUNES, 17

RECITAL DE MÚSICA DE CAMARA,

por el **Quinteto de Metales Azahar** (**César Rubio Gisbert**, **Manuel Cáceres Calvo-Parra**, **Juan Antonio Pastor Más**, **Alejandro Galán Boix** y **Vicente Sena Martí**), con obras de H. Purcell, T. Susato, anónimo alemán, H. L. Hassler, C. Debussy, I. Albéniz y L. Pearson.

César Rubio es profesor de trompeta en el Conservatorio Superior de Música de Madrid; Manuel Cáceres es trompeta solista de la Orquesta de Cámara de Chamartín; Juan Antonio Pastor es solista de la Orquesta de Cámara de Chamartín; Alejandro Galán es trombón solista de la Orquesta Sinfónica de Madrid; y Vicente Sena es profesor del Conservatorio de Música de Madrid.

### LUNES, 24

RECITAL DE PIANO, por **Antonio Queija Uz**, con obras de J. S. Bach, F. Liszt, S. Rachmaninov, M. Saumell y L. van Beethoven.

Antonio Queija es cubano y ha actuado con varias orquestas sinfónicas de Cuba y con la Sinfónica Municipal de Caracas. Desde 1987 es profesor de piano en la Escuela Nacional de Música de La Habana.

## «Conciertos del Sábado» de noviembre

# «Piano a cuatro manos»

*El piano a cuatro manos es la modalidad de los «Conciertos del Sábado» que ha organizado la Fundación Juan March para el mes de noviembre. Los días 8, 15, 22 y 29, a las doce de la mañana, actúan, respectivamente, el Piano Dúo Schnabel (Karl Ulrich Schnabel y Joan Rowland); Miguel Zanetti y Fernando Turina; Ana Bogani y Fernando Puchol; y Pepita Cervera y Teresina Jordà. Entrada libre. (Asientos limitados).*

*Los «Conciertos del Sábado», que viene organizando la Fundación Juan March desde 1989, consisten en recitales de cámara o instrumento solista que, sin tener el carácter monográfico riguroso de los habituales ciclos de los miércoles, acogen programas muy eclécticos, aunque con un argumento común. El programa del ciclo de noviembre es el siguiente:*

— *Sábado 8 de noviembre*

**Piano Dúo Schnabel (Karl Ulrich Schnabel y Joan Rowland)**

Andante con 5 Variaciones K. 501, de W.A. Mozart; Fantasía en Fa menor Op. 103 D. 940, de F. Schubert; De los bosques de Bohemia Op. 68, de A. Dvorák; Tendresse (de la Suite «Dolly» Op. 56), de G. Fauré; 2 Burlesques Op. 58, de M. Reger; y Allegro Brillante Op. 92, de F. Mendelssohn.

— *Sábado 15 de noviembre*

**Miguel Zanetti y Fernando Turina**

Dolly, de G. Fauré; Marche écosaisse sur un thème populaire, de C. Debussy; Trois morceaux en forme de poire, de E. Satie; Sonata, de F. Poulenc; y Ma mère l'oye, de M. Ravel.

— *Sábado 22 de noviembre*

**Ana Bogani y Fernando Puchol**

Dos marchas militares, de E. Granados; Esquisses Symphoniques Op. 34,

de F. Pedrell; Serenata, Valse, Marche, de E. Halffter; Gran Marcha de los Subsecretarios, de J. Rodrigo; y La Procesión del Rocío, de J. Turina.

— *Sábado 29 de noviembre*

**Pepita Cervera y Teresina Jordà**

16 Valses Op. 39 y Variaciones sobre un tema de Schumann Op. 23, de J. Brahms; y Rondó Op. 138, Allegro Op. 144 y Marcha característica núm. 2, de F. Schubert.

**Joan Rowland**, canadiense, estudió en Toronto y en la Juilliard School, de Nueva York. Galardonada con el Primer Premio en el Festival Internacional de Darmstadt y del Mozarteum de Salzburgo. **Karl Ulrich Schnabel**, hijo del célebre pianista y compositor Artur Schnabel y de la contralto Thérèse Behr, ha realizado desde su debut en Londres una importante carrera profesional tanto en recitales a solo como con orquestas en todo el mundo. **Miguel Zanetti**, catedrático de Repertorio Vocal Estilístico en la Escuela Superior de Canto de Madrid, forma dúo de piano a cuatro manos con **Fernando Turina**, también profesor de Repertorio Vocal en la citada Escuela, de la que ha sido vicedirector. **Ana Bogani** es profesora de Piano en el Real Conservatorio de Madrid. **Fernando Puchol**, Premio Nacional del Disco del Ministerio de Cultura, es catedrático del mismo Centro. Ambos forman dúo de piano a cuatro manos y dos pianos. El dúo **Cervera-Jordà** está integrado por madre e hija, **Pepita Cervera** y **Teresina Jordà**, pianistas catalanas que han actuado en numerosas salas de Europa y América.

Revista de libros de la Fundación

## «SABER/Leer»: número 109

Artículos de Vilà Valentí, José Luis Borau, José-Carlos Mainer, Miguel Artola, José Antonio Melero, Fernando Vallespín y Vicente Verdú

En el número 109, correspondiente a noviembre, de «SABER/Leer», revista crítica de libros de la Fundación Juan March, colaboran el geógrafo **Joan Vilà Valentí**, el director de cine **José Luis Borau**, el catedrático de Literatura Española **José-Carlos Mainer**, el historiador **Miguel Artola**, el químico **José Antonio Melero**, el catedrático de Ciencia Política **Fernando Vallespín** y el periodista y escritor **Vicente Verdú**.

**Vilà Valentí** se ocupa del primer estudio global que aparece de la división provincial en España, efectuada en 1833, y de su duración hasta el presente.

**José Luis Borau** considera que Román Gubern, al publicar sus memorias, nos describe sesenta años de excursión por el dédalo de las ideas y de la cultura; y lo ha hecho, además, a buen paso, con buen talante y sin componendas.

A **José-Carlos Mainer** la publicación de los papeles que tenía José Antonio Primo de Rivera al ser fusilado le da ocasión de adentrarse en esta figura política, sin olvidar su vertiente literaria.

Hasta la aparición de la decisiva obra que recoge el texto literal de las leyes del siglo XVIII no se contaba, recuerda **Miguel Artola**, más que con índices.

**José Antonio Melero** comenta un libro que de forma amena y rigurosa trata los temas que preocupan a los científicos interesados en el estudio de la Evolución Biológica.

**Fernando Vallespín** escribe acerca



de un ensayo de Jürgen Habermas sobre el futuro del Estado nacional.

**Vicente Verdú** se interesa por un ensayo en el que se describe cómo la humanidad parece haber extraviado, en este fin de milenio, una idea clara sobre el porvenir.

**Francisco Solé, Arturo Requejo, Stella Wittenberg** y **Justo Barboza** ilustran este número con trabajos realizados expresamente. □

### Suscripción

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

## Reuniones Internacionales sobre Biología

# «Fusión de membranas»

Entre el 26 y el 28 de mayo se celebró en el Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, el *workshop* titulado *Membrane Fusion* («Fusión de membranas»), organizado por los doctores Vivek Malhotra (EE. UU.) y Ángel Velasco (España). Hubo 18 ponentes invitados:

– Alemania: **Wolfhard Almers**, Max-Planck-Institut für Medizinische Forschung, Heidelberg; **Dieter Gallwitz**, Max-Planck-Institute for Biophysical Chemistry, Göttingen; **Kai Simons** y **Marino Zerial**, European Molecular Biology Laboratory, Heidelberg.

– España: **Guillermo Álvarez de Toledo** y **Ángel Velasco**, Universidad de Sevilla.

– Gran Bretaña: **Robert D. Burgoyne**, Universidad de Liverpool; **Hugh Pelham**, Laboratory of Molecular Biology, Cambridge; y **Graham Warren**,

Imperial Cancer Research Fund, Londres.

– Estados Unidos: **Vivek Malhotra**, Universidad de California, San Diego, La Jolla; **Yukiko Goda** y **Martin Lenterich**, The Salk Institute, La Jolla; **Ira Mellman** y **Peter Novick**, Universidad de Yale, New Haven; **Thomas F. J. Martin**, Universidad de Wisconsin, Madison; **Richard H. Scheller**, Universidad de Stanford; **Thomas C. Südhof**, The University of Texas Southwestern, Dallas; y **Joshua Zimmerberg**, National Institutes of Health, Bethesda.

Las membranas lipídicas son esenciales para el funcionamiento de las células. Estas estructuras determinan los límites de una célula, permiten la permeabilidad selectiva con su entorno y hacen posible la utilización de la energía química mediante el establecimiento de gradientes. En las células eucarióticas existen diversos tipos de membranas (plasmática, nuclear, Golgi, R. E., etc.) cada una de las cuales posee su propia identidad y función; consecuentemente, el estudio de las membranas es un asunto complejo, pero imprescindible si queremos explicar numerosos aspectos de la fisiología, como la secreción, el tráfico de moléculas dentro de la célula o el ensamblaje de orgánulos. Un proceso que tiene lugar tanto durante el transporte de vesículas como en la biogénesis de orgánulos es el de la fusión de membranas. Se trata de un proceso increíblemente complejo, estrechamente

regulado y de fundamental importancia para hechos tan diversos como la liberación de hormonas, la transmisión sináptica o el desarrollo celular.

El transporte de vesículas está controlado por proteínas de tipo SNARE y por GTPasas de la familia *Rab*. Las primeras son proteínas ancladas a la membrana por el extremo carboxilo y actúan mediante interacciones cola-cola entre dos proteínas complementarias; una de ellas se encuentra en la vesícula de transporte y la otra en la membrana con la que debe producirse la fusión. Las proteínas *Rab* actúan como mediadoras, asegurando la especialidad del proceso. Las etapas de descarga y fusión deben producirse a través de múltiples pasos, cuyos detalles resultan aún casi desconocidos. Otro caso importante donde interviene la fusión de membranas es la transmisión sináptica de las señales nerviosas. Cuando un potencial de acción viaja a

través del nervio y llega a una zona de descarga, se produce una apertura de canales que hace que el calcio entre en la célula. El calcio promueve tanto la fusión de membranas como la liberación del neurotransmisor. Posterior-

mente la membrana es reciclada formando nuevas vesículas, que volverán a rellenarse de neurotransmisor; este ciclo constituye el proceso fundamental en la transmisión de impulsos nerviosos.

## «Reparación de ADN y estabilidad genómica»

Entre el 9 y el 11 de junio se celebró el *workshop* titulado *DNA Repair and Genome Instability* («Reparación del ADN y estabilidad genómica»), organizado por los doctores T. Lindahl (Gran Bretaña) y C. Pueyo (España). Hubo 20 ponentes invitados y 31 participantes. La relación de ponentes, agrupados por países, es la siguiente:

– España: **Andrés Aguilera**, Universidad de Sevilla; y **Carmen Pueyo**, Universidad de Córdoba.

– Canadá: **Silvia Bacchetti**, McMaster University, Hamilton.

– Estados Unidos: **Errol C. Friedberg**, The University of Texas Southwestern, Dallas; **Martin Gellert**, National Institutes of Health, Bethesda; **Peter A. Jones**, Norris Comprehensive Cancer Center, Los Ángeles; **Michael B. Kastan**, The Johns Hopkins Oncology Center, Baltimore; **Lawrence A. Loeb**, Universidad de Washington, Seattle; **Jeffrey H. Miller**, Universidad de California, Los Ángeles; y **Graham C.**

**Walker**, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge.

– Países Bajos: **Jan H. J. Hoeijmakers**, Erasmus University, Rotterdam.

– Gran Bretaña: **Stephen P. Jackson**, CRC Institute, Cambridge; **Penny Jeggo** y **Alan Lehmann**, Universidad de Sussex, Brighton; **Tomas Lindahl** y **Richard D. Wood**, Imperial Cancer Research Fund., Herts; **César Milstein** y **Terry H. Rabbitts**, MRC, Cambridge.

– Suiza: **Josef Jiricny**, Institute for Medical Radiology, Zürich.

– Francia: **Miroslav Radman**, Institut Jacques Monod, París.

### UN «WORKSHOP» EN NOVIEMBRE

Entre el 3 y el 5 de noviembre se celebra, copatrocinado por EMBO, un *workshop* titulado *Development and Evolution* («Desarrollo y evolución»), organizado por los doctores **Walter J. Gehring** (Suiza) y **Ginés Morata** (España). Uno de los descubrimientos más excitantes de la biología durante la última década es el hecho de que muchos de los genes de *Drosophila* que tienen un papel importante en el desarrollo, por ejemplo la segmentación, la determina-

ción de segmentos, morfogénesis en el adulto, etc., se encuentran conservados en especies alejadas filogenéticamente. El principal objetivo de esta reunión es la comparación de la función y estructura de genes relevantes en desarrollo en especies pertenecientes a distintos tipos del reino animal.

El lunes 3, a las 18,30 horas, hay una sesión pública en la que, presentados por **Walter Gehring**, intervendrán **Sean Carroll** y **Ginés Morata**.

# Seminarios del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales

Los «Mecanismos» que originan nuevas Constituciones y el legado de Kennedy y su influencia en la era de Clinton fueron objeto de seminarios impartidos en meses pasados en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, por Jon Elster, Robert K. Merton Professor of Social Science de la Universidad de Columbia (16 y 17 de diciembre de 1996,) y Theodore C. Sorensen, antiguo consejero político y jurídico del presidente John F. Kennedy (14 de marzo de 1997).

*Jon Elster*

## «Mecanismos» y nuevas Constituciones

Bajo el título «En defensa de los Mecanismos», el profesor **Jon Elster** abordó la posibilidad de considerar como «científicos» los estudios sociales. Desde el siglo XIX sociólogos, políticos y economistas se han preguntado: ¿son posibles las generalizaciones con rango de ley en Ciencias Sociales? ¿Deben ser la descripción y narración de los hechos los únicos objetivos de esta «ciencia», o, por el contrario, podemos aspirar a descubrir leyes sociales?

Ante estas preguntas el profesor Elster mostró su idea de *Mecanismo* en cuanto proceso intermedio entre leyes y descripción. Por Mecanismo se entiende «el patrón o patrones causales fácilmente reconocibles, desencadenados bajo condiciones generalmente desconocidas y con consecuencias indeterminadas». Este instrumento metodológico nos permite explicar, aunque no predecir, y sin llegar a considerar la explicación como una ley. El profesor Elster defiende lo que en el ámbito de los estudios sociales se considera como «el camino medio» (*middle way*), es decir, defiende que las Ciencias Sociales es-

tán en una posición intermedia entre las Ciencias Naturales y la mera descripción.

El conferenciante define dos tipos de Mecanismos: el Mecanismo A y el Mecanismo B. El primero aparece cuando podemos predecir el desencadenante de dos relaciones causales que afectan a una variable independiente en direcciones opuestas, dejando al conjunto del efecto indeterminado. El segundo aparece cuando la indeterminación afecta a las diferentes relaciones causales que se generarán. El conferenciante establece un paralelismo entre el Mecanismo A y la reacción en un animal ante un determinado estímulo. Un determinado ambiente puede desencadenar en un animal una de estas tres reacciones mutuamente incompatibles: parálisis, lucha, huida. Sabemos que en respuesta a un estímulo que rompa un estado de tranquilidad, los animales mostrarán un aumento de actividad, correrán, saltarán, se paralizarán o atacarán. Pero lo que no podemos decir es que ante un estímulo determinado el animal siempre correrá, se paralizará o

atacará. Si llevamos el ejemplo a un terreno más cercano a los estudios sociales, afirmar que el desempleo causa guerras entre países, aunque ambas variables estén altamente correlacionadas, sería aceptar que esta generalización puede tomar el rango de ley, es decir: «en condiciones A (desempleo, pobreza, agitación social) siempre obtenemos B (la agresión del país que sufre estas situaciones sobre otro)». El profesor Elster rechaza este determinismo y prefiere fórmulas del tipo «si se dan las condiciones A o A<sup>1</sup>, A<sup>2</sup>... A<sup>n</sup>, entonces a veces se dará B». También se muestra favorable hacia fórmulas como «si se da la condición A, entonces siempre obtendremos B, C o D».

Las ventajas que ofrece la idea de Mecanismo están relacionadas con su capacidad para proporcionar mejores y más ajustadas explicaciones. En realidad con ello se están llevando los estudios sociales desde el campo de las macroteorías que aspiran a «si A, entonces siempre B», al campo de los Mecanismos que afirman «si A, entonces a veces B, C o D». Desde esta perspectiva, los Mecanismos son útiles porque nos permiten explicaciones allí donde las generalizaciones con rango de ley simplemente no se cumplen o han dejado de explicar.

\* \* \*

En su segundo seminario, el profesor Elster describió los Mecanismos que dan lugar al nacimiento de nuevas Constituciones. Para el conferenciante, la creación de una nueva Constitución supone hacer elecciones bajo ciertos estreñimientos. Elster se refiere aquí a elecciones de carácter colectivo, lo que implica prestar atención a los fines y preferencias individuales de quienes escriben la Constitución, así como a los Mecanismos que originan las elecciones colectivas. Se toma en consideración, además, las asunciones cognitivas de quienes escriben la Constitución, es decir, sus creencias acerca de las consecuencias asociadas a la creación de un marco institucional concreto; asunciones que Elster estima como el puen-

te entre todos los fines en su conjunto y las preferencias por un determinado tipo de Constitución en concreto. Señaló un primer factor importante en los procesos de creación de Constituciones: que prácticamente todas, aunque hay algunas excepciones, han sido escritas en momentos de crisis o situaciones excepcionales de algún tipo. Las crisis sociales y económicas son identificadas, por tanto, como una de las variables que inducen el proceso de creación de Constituciones escritas. El efecto de estas crisis es, por otro lado, cíclico, aunque de nuevo existen algunas excepciones. Esto puede ocurrir básicamente por dos motivos: que el mismo hecho las provoque, o que se produzca una reacción en cadena. Elster se centró en constreñimientos, creencias y preferencias, y en los Mecanismos de agregación de estas últimas.

El conferenciante señala la importancia de los delegados, que son quienes finalmente elegirán el proceso que se siga. No podemos pensar, señaló Elster, que estos delegados expresan simplemente preferencias dadas o que siguen de un modo fiel las de su base electoral. En realidad, las preferencias pueden sufrir dos procesos de cambio antes de entrar en el proceso de agregación: pueden ser transformadas mediante la discusión, o puede darse una mala representación de éstas. La importancia de cada uno de estos fenómenos depende, para Elster, de que las deliberaciones de la Asamblea se lleven a cabo de modo público o bien a puerta cerrada y en secreto.

**Jon Elster** obtuvo el M. A. en Filosofía por la Universidad de Oslo y es Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de París V desde 1972. Es Miembro de la Academia de Ciencias Noruega y de la Academia Europea y Fellow de la American Academy of Arts and Sciences. Es también Robert K. Merton Professor of Social Science de la Universidad de Columbia y director de Investigación en el Instituto for Social Research de Oslo.

*Theodore C. Sorensen*

## *El legado de Kennedy en la era de Clinton*

Sobre el legado del ex presidente de los Estados Unidos, John F. Kennedy, y su influencia en la era de Clinton dio un seminario quien fuera su consejero político y jurídico, **Theodore C. Sorensen**. El conferenciante realizó un recorrido por los años de la presidencia de Kennedy, comentó los principios defendidos por este presidente demócrata, y sus realizaciones. Destacó que la presidencia de Kennedy supuso un punto de inflexión en la reciente historia norteamericana, de introducción de importantes innovaciones políticas y culturales, donde casi por vez primera la presidencia se puso al frente del cambio en la sociedad estadounidense.

La Administración de Sorensen destacó, en opinión de Sorensen, por la defensa de los más débiles: la lucha contra la discriminación racial y la afirmación de los derechos civiles, programas de ayuda familiar, de educación y de salud. La esperanza que supuso la presidencia de Kennedy se extendió también a la política exterior estadounidense: se impulsó fuertemente el entendimiento con la Unión Soviética, en una política de convivencia y colaboración pacífica que alejase el peligro de la guerra nuclear. Igualmente destacó el impulso dado en esos años a la exploración del espacio.

Tras desgranar los logros del presidente Kennedy, Theodore Sorensen examinó cuáles de las políticas de esa era han sobrevivido y han tenido continuidad durante la presidencia de Bill Clinton. Aparte de algunas diferencias superficiales de carácter personal (diferentes orígenes sociales y distinta religión), ambas presidencias se caracterizan, según Sorensen, por la defensa de lo público y de las políticas de protección de los más débiles. Y ello a pesar

de que el país ha cambiado mucho entre ambas presidencias: hoy es más conservador, debido sobre todo, señaló, a la etapa de Reagan. «A pesar de ello y de los fuertes ataques a las políticas de bienestar por parte de los republicanos, lo cierto es que el presidente Clinton ha mantenido los programas de ayuda familiar y los programas de educación. Si se ha visto obligado a moderar algunos de sus programas más importantes, como el de sanidad, ha sido debido a la oposición de un Congreso de mayoría republicana, que ha bloqueado sistemáticamente los intentos de llevar a cabo estas políticas.»

Junto con las políticas de bienestar, Sorensen señaló otras similitudes entre ambas presidencias. Por ejemplo, los programas en apoyo del arte y la cultura. Y también el apoyo concedido por ambos presidentes demócratas al programa espacial estadounidense. A pesar de ser mucho menos popular que en la época de Kennedy, Clinton ha continuado con el esfuerzo en la exploración del espacio.

**Theodore C. Sorensen** se graduó en el College of Law de la Universidad de Nebraska en 1951. Doctor honorario por cinco universidades, fue durante once años asesor político y jurídico del senador y presidente John F. Kennedy. Miembro de diversos tribunales y organismos jurídicos de Estados Unidos, en 1995 el presidente Clinton le nombró miembro del Board of the Central Asian-American Enterprise Fund. Es autor de los libros *Kennedy* (1965) y *Why I am a Democrat* (1966), entre otros, y de numerosos artículos sobre la presidencia y la política exterior publicados en destacados diarios y revistas americanos.

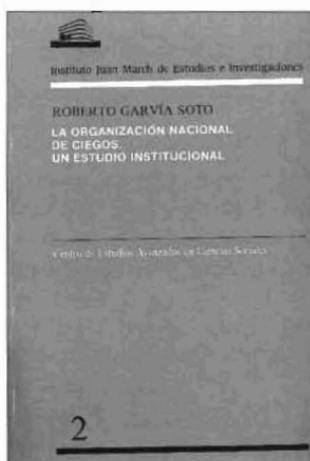
Serie «Tesis doctorales»

# La Organización Nacional de Ciegos

Investigación del profesor Roberto Garvía

Entre las tesis doctorales que publica el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones en su colección del mismo título, figura la de Roberto Garvía Soto, profesor titular de la Universidad Carlos III de Madrid, *La Organización Nacional de Ciegos: un estudio institucional*. Realizada en el Centro bajo la dirección de Juan José Linz, Sterling Professor of Political and Social Science de la Universidad de Yale y miembro del Consejo Científico del citado Centro, la tesis fue leída y aprobada con la calificación de «Apto cum laude» el 9 de octubre de 1992 en la Universidad Autónoma de Madrid, siendo la primera que se presentó en el Programa de Doctorado de Ciencia Política, Sociología y Antropología Social de dicha Universidad.

La investigación del profesor Garvía da respuesta al siguiente interrogante: ¿cómo es que los ciegos españoles han conseguido niveles de renta y empleo más favorables que los ciegos de otros países de nuestro entorno más ricos que España, y cómo, además, han conseguido niveles de renta y empleo más altos que los españoles no ciegos? Dadas las dificultades que supone para todo colectivo de minusválidos vivir en el contexto de una economía de mercado —señala el autor—, que los ciegos españoles hayan conseguido estos niveles es algo atípico y que merece una explicación. Ésta se centra en la organización de ciegos españoles (ONCE) que, además de monopolizar la representación de intereses de los ciegos, se ha convertido en el mayor proveedor de empleo para sus afiliados. La tesis, de esta forma, es un estudio de caso desviado centrado en la



literatura de la sociología de las organizaciones, aunque ha sido necesario tomar en cuenta otras literaturas sociológicas y de la ciencia política.

Así, por ejemplo, para explicar cómo es que el gobierno de Franco decidió en plena guerra civil crear una organización tan peculiar como la ONCE, que compartiría con el Estado el monopolio de las loterías, ha sido necesario hacer un análisis histórico del movimiento social y tejido asociativo de los ciegos anterior a la guerra civil, y así tomar en cuenta la literatura sobre toma de decisiones públicas.

Una vez explicada la creación de la organización, se trata el problema de los objetivos. Los objetivos originarios de la ONCE distan mucho de sus resultados: el objetivo no era transformar a los ciegos en vendedores de lotería, sino formarles profesionalmente

con el fin de procurarles trabajo en la economía «productiva». El resultado final ha sido que la inmensa mayoría de los ciegos se han convertido en vendedores de lotería. En el libro se explica este resultado, no querido o anticipado por los creadores de la organización.

Con la salida al mercado de «el cuponazo», la ONCE se convirtió en una de las empresas más importantes del país, tanto en términos de beneficios como en términos de la dimensión de plantilla. Con ello la organización se embarcó en un proceso de reflexión interna, agrio en ocasiones, en el que se discutió sobre la naturaleza mixta de la organización: una empresa comercial y a la vez una organización de autoayuda. Como resultado de este debate, la percepción de la historia de la organización así como sus objetivos originarios cambiaron sustancialmente: se comenzó a entender, desde mediados de los años ochenta, que la transformación de los ciegos en vendedores de lotería no era algo negativo o «indigno», sino todo lo contrario. Dada la tasa de desempleo de la población no ciega, que los ciegos españoles hubieran conseguido unos niveles de empleo tan satisfactorios era absolutamente positivo. Con ello la cultura de la organización cambió radicalmente, a consecuencia de lo cual se inició un proceso muy interesante de profesionalización de la ocupación de la venta de lotería, que se detalla en la investigación.

También se incorpora literatura de la ciencia política. En concreto, en la investigación resultó necesario estudiar cómo la ONCE consiguió conservar, frente a otras organizaciones de interés de otros colectivos de minusválidos, su situación privilegiada en el mercado de loterías y «expulsar» de este mercado a estas otras organizaciones. Para ello se ofrece literatura sobre corporatismo y relaciones entre Estado y organizaciones de interés.

Otros temas «menores» de investigación son las relaciones entre el Esta-

do y la organización de ciegos en tanto competidores en el mercado de las loterías, el proceso de oligarquización de la organización en su etapa democrática y las relaciones entre administradores y políticos en su seno. El libro termina con una reflexión sobre posibles problemas futuros de la organización, los más importantes de los cuales son el de las relaciones siempre difíciles entre ciegos y otros colectivos de minusválidos y la cuestión de la posible emergencia de un mercado europeo de loterías.

**Roberto Garvía Soto** (Madrid, 1961) es licenciado en Ciencias Políticas y Sociología por la Universidad Complutense de Madrid, licenciado en Filosofía por la Universidad Autónoma de Madrid y doctor en Ciencia Política, Sociología y Antropología Social por la misma Universidad. Formó parte de la segunda promoción de estudiantes en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, donde obtuvo el título de «Doctor Miembro del Instituto Juan March» en 1993. Permaneció un año en el Centro de Estudios Europeos de la Universidad de Harvard y actualmente es profesor titular de la Universidad Carlos III de Madrid.

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, igual-

mente 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.

Las principales líneas de las investigaciones que se realizan en el Centro giran en torno a la estructura y los procesos de cambio en las sociedades

contemporáneas avanzadas, sus sistemas políticos y económicos y sus bases culturales e históricas. Además de realizar programas propios de investigación, se invita a investigadores de otros centros a presentar los resultados de sus trabajos en forma de conferencias o seminarios o a realizar estancias de trabajo en el Centro como investigadores asociados.

## Serie «Estudios/Working Papers»

El Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales ha editado recientemente los siguientes trabajos dentro de la serie *Estudios/Working Papers*:

— **Giandomenico Majone**

*From the Positive to the Regulatory State: Causes and Consequences of Changes in the Mode of Governance.*

— **Ignacio Sánchez-Cuenca**

*Institutional Commitments and Democracy.*

— **Andrew Richards**

*The Life and Soul of the Party: Causes and Consequences of Organizational Change in the British Labour Party, 1979-1997.*

— **Philippe C. Schmitter y José I. Torreblanca**

*Old «Foundations» and New «Rules» for an Enlarged European Union.*

— **Nancy Bermeo**

*The Power of the People.*

— **Robert Kaufman**

*The Politics of State Reform: A Review of Theoretical Approaches.*

— **Erik O. Wright**

*Working Class Power, Capitalist Class Interests, and Class Compromise.*

— **José Ramón Montero, Richard Gunther y Mariano Torcal**  
*Democracy in Spain: Legitimacy,*

*Discontent, and Disaffection.*

— **Larry Diamond**

*Civil Society and the Development of Democracy.*

— **Modesto Escobar**

*Deviation, Inequality, Polarization: Some Measures of Social Diversity.*

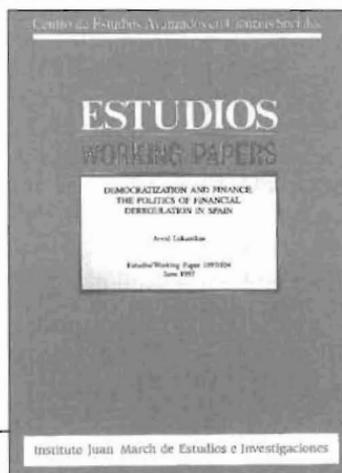
— **Juan J. Linz**

*Democracy, Multinationalism and Federalism.*

— **Arvid Lukauskas**

*Democratization and Finance: the Politics of Financial Deregulation in Spain.*

El propósito de la serie *Estudios/Working Papers* es poner al alcance de una amplia audiencia académica nacional e internacional el trabajo de la comunidad del Centro. La serie incluye trabajos de profesores, investigadores, estudiantes e invitados del mismo.



# Noviembre

## 3, LUNES

- 12,00** **CONCIERTOS DE MEDIODÍA**  
**Recital de canto y piano**  
 Intérpretes: **Conchín Darijo** (soprano) y **Aída Monasterio** (piano)  
 Obras de R. Hahn, G. Bizet, C. Debussy, A. Dvorák, R. Strauss, J. Turina, J. Rodrigo, M. Penella, P. Sorozábal, F. Moreno Torroba, A. Vives, W.A. Mozart, G. Verdi y J. Offenbach
- 18,30** **INSTITUTO JUAN MARCH DE ESTUDIOS E INVESTIGACIONES/ CENTRO DE REUNIONES INTERNACIONALES SOBRE BIOLOGÍA/ Workshop sobre «DEVELOPMENT AND EVOLUTION»**  
**Sean Carroll:** «Embryos and ancestors: Developmental biology as a window on animal evolution».  
**Ginés Morata:** «Homeobox genes in development and evolution»  
 Presentador: **Walter Gehring**

## 4, MARTES

- 11,30** **RECITALES PARA JÓVENES**  
**Violonchelo y piano**  
 Intérpretes: **Francisca Oliver** (violonchelo) y **Ángel Huidobro** (piano)  
 Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**

Obras de Vivaldi, Schubert, Mozart, Mendelssohn, Brahms, Falla y Saint-Saëns (Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud)

- 19,30** **CURSOS UNIVERSITARIOS**  
 «El escritor de diarios» (I)  
**Andrés Trapiello:** «El odioso yo. Vida y literatura»

## 5, MIÉRCOLES

- 19,30** **BIBLIOTECA DE MÚSICA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA CICLO «PIANO TRÍOS ESPAÑOLES SIGLO XX» (II)**  
 Intérpretes: **Trío Mompou** (**Joan Lluís Jordá**, violín, **Mariano Melguizo**, violonchelo, y **Luciano G. Sarmiento**, piano)  
 Programa: Trío en Fa sostenido, de G. Gombau; Klaviertrío, de M. Soto (estreno); Trío concertante nº 1, de T. Marco; y Trío en Si bemol, de J. Malats

## 6, JUEVES

- 11,30** **RECITALES PARA JÓVENES**  
**Recital de piano**  
 Intérprete: **Eleuterio Domínguez**  
 Comentarios: **Javier Maderuelo**  
 Obras de J.S. Bach, A. Soler, L. Beethoven, F. Liszt, I. Albéniz, G. Gershwin y A. Ginastera (Sólo pueden asistir grupos

de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud)

G. Fauré, M. Reger  
y F. Mendelssohn

- 19,30 CURSOS  
UNIVERSITARIOS**  
«El escritor de diarios»  
(II)  
**Andrés Trapiello:**  
«Intimidad y literatura: un  
imposible»

## 7, VIERNES

- 11,30 RECITALES PARA  
JÓVENES**  
**Recital de oboe y piano**  
Intérpretes: **Salvador  
Barberá** (oboe) y **Agustín  
Serrano** (piano)  
Comentarios: **José Luis  
García del Busto**  
Obras de J. S. Bach,  
J. Haydn, R. Schumann  
y H. Dutilleux  
(Sólo pueden asistir grupos  
de alumnos de colegios e  
institutos, previa solicitud)

## 8, SÁBADO

- 12,00 CONCIERTOS DEL  
SÁBADO**  
**CICLO «PIANO A  
CUATRO MANOS» (I)**  
Intérpretes: **Karl Ulrich  
Schnabel** y **Joan Rowland**  
Obras de W. A. Mozart,  
F. Schubert, A. Dvorák,

### CICLO «MENDELSSOHN, MÚSICA DE CÁMARA», EN LOGROÑO

Los días 3, 10, 17 y 24 de noviembre continúa en **Logroño** («Cultural Rioja») el ciclo «Mendelssohn, música de cámara», organizado por la Fundación Juan March en su sede, en Madrid, el pasado octubre. En la capital riojana el ciclo se inició el 27 de octubre.

## 10, LUNES

- 12,00 CONCIERTOS DE  
MEDIODÍA**  
**Recital de flauta travesera**  
Intérprete: **Oriol Espona**  
Obras de C. Debussy,  
N. Paganini, P. Hindemith,  
A. Honegger, E. Varèse  
y J. S. Bach

## 11, MARTES

- 11,30 RECITALES PARA  
JÓVENES**  
**Violonchelo y piano**  
Intérpretes: **Francisca  
Oliver** (violonchelo)  
y **Ángel Huidobro** (piano)  
Comentarios: **Carlos Cruz  
de Castro**  
(Programa y condiciones de  
asistencia como el día 4)

- 19,30 CURSOS  
UNIVERSITARIOS**  
«El escritor de diarios»  
(III)  
**Andrés Trapiello:** «Cien  
años de diarios en España»

## 12, MIÉRCOLES

- 19,30 BIBLIOTECA DE  
MÚSICA ESPAÑOLA  
CONTEMPORÁNEA**  
**CICLO «PIANO TRÍOS  
ESPAÑOLES SIGLO  
XX» (y III)**  
Intérpretes: **Gauguin**  
**Piano Trio (Ramón San  
Millán, violín; Alice  
Huang, violonchelo; y  
Mayumi Tokugawa, piano)**  
Programa: Trío para piano,  
violín y violonchelo, Op.  
50, de E. Granados; «El  
sueño de un extraño» para  
piano, violín y violonchelo,  
de M. Ros (estreno);

Círculo... Fantasía para piano, violín y violonchelo, de J. Turina; y Trío nº 2 para piano, violín y violonchelo, de M. Castillo

## 13, JUEVES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**  
**Recital de piano**  
 Intérprete: **Eleuterio Domínguez**  
 Comentarios: **Javier Maderuelo**  
 (Programa y condiciones de asistencia como el día 6)
- 19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS**  
 «El escritor de diarios»

### EXPOSICIÓN «NOLDE: NATURALEZA Y RELIGIÓN», EN MADRID

Durante el mes de noviembre sigue abierta, en la sede de la Fundación Juan March, la Exposición «Nolde: naturaleza y religión», integrada por 62 obras del artista alemán **Emil Nolde** (1867-1956).

La muestra, que podrá visitarse hasta el 28 de diciembre próximo, ofrece 39 óleos y 23 acuarelas, realizados de 1906 a 1951, cinco años antes de la muerte del pintor.

Las obras proceden en su mayor parte de la Fundación Nolde, de Seebüll (Alemania), y del Brücke-Museum, de Berlín; Kunsthalle, de Kiel; Museum Folkwang, de Essen; y Staatsgalerie, de Stuttgart, entre otros.

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

*Visitas guiadas, en noviembre: miércoles, de 10 a 13,30 horas; y viernes: de 17,30 a 20,30 horas.*

(y IV)  
**Andrés Trapiello:** «El lector de diarios y el buscador de tesoros»

## 14, VIERNES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**  
**Recital de oboe y piano**  
 Intérpretes: **Antonio Faus** (oboe) y **Agustín Serrano** (piano)  
 Comentarios: **José Luis García del Busto**  
 Obras de T. Albinoni, W.A. Mozart, C. Saint-Saëns y M. Franco  
 (Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud)

## 15, SABADO

- 12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO**  
**CICLO «PIANO A CUATRO MANOS» (II)**  
 Intérpretes: **Miguel Zanetti** y **Fernando Turina**  
 Obras de G. Fauré, C. Debussy, E. Satie, F. Poulenc y M. Ravel

## 17, LUNES

- 12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA**  
**Recital de música de cámara**  
 Intérpretes: **Quinteto de Metales Azahar** (César Rubio Gisbert y Manuel Cáceres, trompetas; Juan Antonio Pastor, trompa; Alejandro Galán, trombón; y Vicente Sena, tuba)  
 Obras de H. Purcell, T. Susato, H. L. Hassler, C. Debussy, I. Albéniz y L. Pearson

**18, MARTES**

**11,30 RECITALES PARA JÓVENES**  
 Violonchelo y piano, por **Francisca Oliver y Angel Huidobro**  
 Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**  
 (Programa y condiciones de asistencia como el día 4)

**19,30 BIBLIOTECA DE TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO CURSOS UNIVERSITARIOS**  
 «De Valle-Inclán a Buero Vallejo: el conflicto de las mediaciones» (I)  
**Francisco Ruiz Ramón:**  
 «Valle-Inclán: el retorno de Dionisos»

**19, MIÉRCOLES**

**19,30 BIBLIOTECA DE MÚSICA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA AULA DE**

**(RE)ESTRENOS (31)**  
 Intérprete: **Leonel Morales**  
 Programa: Integral de la obra para piano, de Antón García Abril

**20, JUEVES**

**11,30 RECITALES PARA JÓVENES**  
 Recital de piano  
 Intérprete: **Eleuterio Domínguez**  
 Comentarios: **Javier Maderuelo**  
 (Programa y condiciones de asistencia como el día 6)

**19,30 BIBLIOTECA DE TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO CURSOS UNIVERSITARIOS**  
 «De Valle-Inclán a Buero Vallejo: el conflicto de las mediaciones» (II)  
**Francisco Ruiz Ramón:**  
 «Lorca: un modelo de espacio dramático»

**MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL, 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.

■ **«El objeto del arte»**

En la sala de exposiciones temporales se exhibe la exposición «El objeto del arte», compuesta por 69 obras de otros tantos artistas. Abierta hasta el 25 de enero de 1998.

■ **Colección permanente del Museo**

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

Las obras pertenecen en su mayor parte a artistas españoles de la generación de los años cincuenta (Millares, Tàpies, Sempere, Torner, Zóbel, Saura, entre medio centenar de nombres), además de otros autores de las jóvenes corrientes de los ochenta y noventa.

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

**Recital de oboe y piano**  
 Intérpretes: **Salvador Barberá** (oboe) y **Agustín Serrano** (piano)  
 Comentarios: **José Luis García del Busto**  
 (Programa y condiciones de asistencia como el día 7)

**22, SÁBADO**

**12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO**  
**CICLO «PIANO A CUATRO MANOS» (III)**  
 Intérpretes: **Ana Bogani** y **Fernando Puchol**  
 Obras de E. Granados, F. Pedrell, E. Halffter, J. Rodrigo y J. Turina

**24, LUNES**

**12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA**  
**Recital de piano**  
 Intérprete: **Antonio Queija Uz**

Obras de J.S. Bach,  
 F. Liszt, S. Rachmaninov,  
 M. Saumell y  
 L.v. Beethoven

**25, MARTES**

**11,30 RECITALES PARA JÓVENES**  
**Violonchelo y piano**  
 Intérpretes: **Francisca Oliver** (violonchelo) y **Ángel Huidobro** (piano)  
 Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**  
 (Programa y condiciones de asistencia como el día 4)

**19,30 BIBLIOTECA DE TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO CURSOS UNIVERSITARIOS**  
**«De Valle-Inclán a Buero Vallejo: el conflicto de las mediaciones» (III)**  
**Francisco Ruiz Ramón:**  
**«El caso Jardiel Poncela»**

**26, MIÉRCOLES**

**19,30 CICLO «EJERCICIOS**

**MUSEU D'ART ESPANYOL CONTEMPORANI, 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.

**■ La «Suite Vollard», de Picasso**

En noviembre sigue abierta en la sala de exposiciones temporales la muestra con 100 grabados de la *Suite Vollard*, de Picasso, realizados entre 1930 y 1937. Hasta el 24 de enero de 1998.

**■ Colección permanente del Museu**

Un total de 57 obras, de otros tantos autores españoles del siglo XX, procedentes de los fondos de la Fundación Juan March, se exhiben con carácter permanente en el Museu d'Art Espanyol Contemporani. Pueden contemplarse pinturas y esculturas de creadores como Picasso, Miró, Juan Gris, Dalí, Tàpies, Millares, Antonio López, Barceló y Torner, entre otros.

**MUSICALES» (I)**  
 Intérprete: **José Luis González Uriol** (clave)  
 Programa: Sonatas: en Re menor K.9; en Sol mayor K. 14; en Do menor K. 11; en La mayor K. 24; en Fa menor K. 19; en Re menor K. 10, Fuga (del Gato) K. 30 y Sonatas: en La menor (Esserziei) K. 3; en Mi bemol mayor K. 193; en Re mayor K. 490; en Fa mayor K. 107; en Sol mayor K. 304; en Do menor K. 115; y en Re mayor K. 402, de Domenico Scarlatti

## 27, JUEVES

**11,30 RECITALES PARA JÓVENES**  
**Recital de piano**  
 Intérprete: **Eleuterio Domínguez**  
 Comentarios: **Javier Maderuelo**  
 (Programa y condiciones de asistencia como el día 6)

### LOS GRABADOS DE GOYA, EN GRECIA

El 4 de noviembre se inaugura en **Tesalónica** (Grecia), en el Centro Cultural del Norte de Grecia, la muestra de 218 grabados de Goya (colección de la Fundación Juan March), presentada con la colaboración de la Organización Capital Cultural de Europa, Tesalónica 1997.

Integran la exposición grabados de las cuatro series de *Caprichos*, *Desastres de la guerra*, *Tauromanía* y *Disparates o Proverbios*, en ediciones de 1868 a 1930.

**19,30 BIBLIOTECA DE TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO CURSOS UNIVERSITARIOS**  
**«De Valle-Inclán a Buero Vallejo: el conflicto de las mediaciones» (y IV)**  
**Francisco Ruiz Ramón:**  
 «Buero Vallejo: poética de la integración»

## 28, VIERNES

**11,30 RECITALES PARA JÓVENES**  
**Recital de oboe y piano**  
 Intérpretes: **Antonio Faus** (oboe) y **Agustín Serrano** (piano)  
 Comentarios: **José Luis García del Busto**  
 (Programa y condiciones de asistencia como el día 14)

## 29, SÁBADO

**12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO**  
**CICLO «PIANO A CUATRO MANOS» (y IV)**  
 Intérpretes: **Pepita Cervera** y **Teresina Jordà**.  
 Obras de J. Brahms y F. Schubert

### BIBLIOTECA DE LA FUNDACIÓN

La Biblioteca está especializada en Teatro y Música Españoles Contemporáneos, y contiene también fondos de ilusionismo, la Biblioteca de Julio Cortázar y otros.

*Horario: de octubre a junio: de lunes a viernes, 10-14 y 17,30-20 horas. Sábados, 10-13,30.*

**Información: Fundación Juan March**  
**Castelló, 77. 28006 Madrid. Teléfono: 435 42 40 - Fax: 576 34 20**