

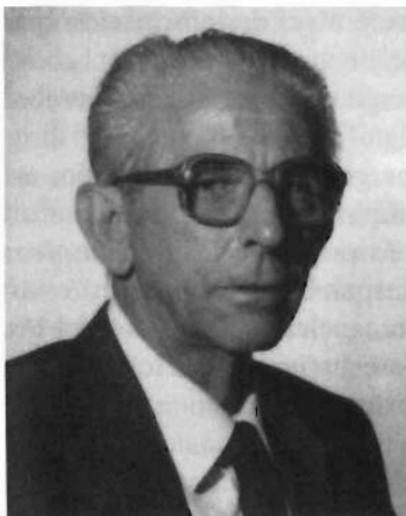
Nº 231
 Junio-Julio
 1993
 Sumario

Ensayo-La lengua española, hoy (XIII)	3
<i>El lenguaje científico y técnico</i> , por Julio Calonge	3
Publicados los Anales 1992	17
Cuatrocientos ochenta mil personas en los actos culturales	17
Arte	19
La exposición «Picasso: <i>El sombrero de tres picos</i> », abierta hasta el 4 de julio	19
— Brigitte Léal: «Un espectáculo total: música, pintura y danza»	20
El Museo de Arte Abstracto, de Cuenca, en el Louvre	24
— Más de 43.000 visitantes en 1992	24
Música	25
Ciclo de violonchelo romántico, en junio	25
Estrenada <i>Mater Dolorosa</i> , de Josep Soler	26
«Conciertos del Sábado» y «Conciertos de Mediodía», en junio	28
Cursos universitarios	29
Eduardo Subirats: «De las vanguardias al espectáculo»	29
Literatura	35
La biblioteca de Julio Cortázar (4.000 volúmenes), donada por su viuda, Aurora Bernárdez, a la Fundación Juan March	35
— Homenaje al escritor: concierto de jazz e intervenciones de José Luis Yuste, Aurora Bernárdez, José María Guelbenzu, Juan Cruz y José Luis Gómez	35
Biología	39
«Conservación y uso de recursos genéticos»	39
<i>Workshop</i> sobre «Mecanismos moleculares de activación de macrófagos», en junio	40
Ciencias Sociales	41
Seminarios del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales	41
— Susana Aguilar: «Políticas medioambientales en Alemania y en España»	41
— Wolfgang Merkel: «La integración europea y el 'déficit democrático'»	43
— José Alvaro Moisés: «Procesos de legitimación democrática»	44
<i>Estudios/Working papers</i> : últimos números publicados	45
Calendario de actividades en junio y julio	46

LA LENGUA ESPAÑOLA, HOY (XIII)

El lenguaje científico y técnico

El hecho de que nos sirvamos del epígrafe «El lenguaje científico y técnico» no significa que queramos sugerir que la morfología y la sintaxis de una lengua, cuando se tratan temas científicos, sean diferentes de como son en el desarrollo de otras cuestiones o en la conversación ordinaria. Es cierto que, como sucede en todo empleo de la lengua especialmente caracterizado, se operan, sobre todo en la sintaxis, algunas modificaciones. Estas consisten sólo en la limitación de las posibilidades, haciendo éstas muy uniformes, que la lengua, en su uso normal, ofrece en el campo morfo-sintáctico, pero sin ninguna alteración específica. En cualquier caso, este campo no va a constituir el objeto de este trabajo, salvo que se hable de él incidentalmente. No obstante, es cierto que en las obras de carácter científico y técnico aparecen rasgos morfológicos



Julio Calonge

Valladolid, 1914. Hasta su jubilación, fue catedrático de Griego del Instituto Isabel la Católica, de Madrid, y ha publicado varias obras referidas al mundo greco-latino. Conocedor de las más importantes lenguas de cultura de Europa, incluido el ruso, es un destacado lingüista, autor de numerosos trabajos en este campo. Actualmente es vicepresidente de la Sociedad Española de Lingüística.

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

y sintácticos que son por sí mismos suficientemente declarativos de la índole de esta clase de obras.

El curso de las reflexiones precedentes parece llevarnos a deducir que la caracterización del lenguaje científico y técnico viene dada por su léxico. Admitimos esta deducción, pero con la condición de señalar que su forma importa menos que su esencia, aunque, en alguna medida, pueda simbolizarla. En efecto, como ampliaremos más tarde, el léxico general puede ser utilizado para comunicar mensajes a todos los que conocen la lengua. Los posibles grados de comprensión de estos mensajes dependen del diferente nivel de información que posea el lector o el oyente, nunca del mensaje si está bien construido. En cambio, el léxico de un lenguaje especializado carece esencialmente de esta posibilidad significativa. Ni puede ser dirigido a toda la gente ni admite distintos grados de comprensión; es neutro para todo lo que no sea su empleo específico. Frente a un texto especializado, tiene muchas más posibilidades de comprensión un principiante del campo correspondiente, aunque esté muy poco dotado, que las que tendría un excelente conocedor del léxico de la lengua que, sin embargo, no estuviera iniciado en la especialidad de que trate el indicado texto.

Vocablos y su significado

Es una creencia bastante extendida la de que los elementos constitutivos del léxico son, por naturaleza, a la vez contenedores de significados y emisores de los mismos. Parece como si los significados sólo existieran como milagrosa emanación de los significantes. La situación es, precisamente, la inversa. En la relación entre significante y significado, la parte inerte es el significante, que, además, queda como recipiente de posibles nuevas actualizaciones afortunadas en las que haya sido utilizado y que pueden constituirse en nuevas acepciones. Es inimaginable un desarrollo del léxico que no proceda de las permanentes aportaciones de los significados, únicos creadores de nuevos significantes. Al hacer esta apreciación, excluimos parcialmente los usos poéticos, en verso o en prosa, en los que, rompiendo la lógica de las asociaciones significativas, se utilizan vocablos cuya relación no sería posible fuera de tales usos y que suelen quedar en la memoria de los cultivadores de la poesía como bellos ejemplos no generalizables de actualización léxica.

Afirmar que el lenguaje científico se caracteriza por su vocabulario (lo que es verdadero) y, a continuación, sin dar más aclara-

EL LENGUAJE CIENTIFICO Y TECNICO

ciones, empezar a ocuparse de este vocabulario considerándolo parte del léxico general de la lengua, sería algo semejante a intentar evadir el tratamiento del tema, o desconocerlo de raíz. No obstante, este modo de ver las cosas es ingenuo y, a la vez, el más generalizado. Pero no podemos olvidar que cuando el tratamiento de un tema cualquiera se lleva a cabo con ingenuidad y se apoya a la vez en la creencia de que uno está manteniendo la opinión más generalmente admitida, se produce una poderosa impresión de ortodoxia que oscurece la visión de la realidad. Pensamos que el temor a un imaginario anatema no debe inducirnos a dejar en el vacío realidades que parecen evidentes.

Cuando en textos no especializados se construye una frase, no se lleva a cabo esta labor uniendo significantes para que den un significado, sino llenando con los términos más adecuados la idea preexistente a este proceso. Es cierto que, en una frase en construcción, una vez que se ha introducido un vocablo, éste puede rechazar su convivencia con otros o bien invitarlos a unirse a él. En el caso de la expresión oral no académica quedan fácilmente disimuladas las incoherencias pequeñas, pero cuando se trata de una elaboración escrita, una idea que ya estaba clara en la mente puede ensombrecerse por la presión contextual de algunos de los términos admitidos provisionalmente para su expresión. Los significados, los contenidos son previos a la forma definitiva, es decir, al conjunto de significantes actualizados, y no es posible admitir que sean el resultado feliz de una combinación al azar de significantes que actúan autónomamente. Sin embargo, es necesario aceptar que estos últimos juegan un papel en el proceso de la elaboración de la forma de los contenidos. No es sólo posible, sino frecuente, el hecho de que en la forma que finalmente recibe una idea, un contenido, aparezcan pocos de los vocablos que, cruzando velozmente por la mente del autor, ayudaron a formar la expresión. Añadamos que en el proceso de elaboración que va desde la idea a la forma, en un tiempo muy corto, han pasado sin cesar unas tras otras, sin una configuración plena, piezas modulares de recambio un tanto informes (esto es, significantes léxicos difusos) hasta que el proceso ha llegado a satisfacer las exigencias expresivas del que construye el texto. Esto es válido para los textos no especializados, es decir, para la expresión de la lengua en general, pero es de imposible aplicación en el lenguaje científico, en el que, como veremos, los vocablos especializados son absolutamente insustituibles y no pueden ser retirados del texto para colocar otros de igual o parecido valor, por la razón de que éstos no pueden existir.

La parte más importante de lo que solemos llamar vocabulario especializado la constituye el léxico científico y técnico. La especialización no se produce por ningún otro mecanismo que pueda afectar al léxico, sino sólo por la eliminación, en su empleo de cualquier posibilidad significativa que no sea la deseada o la requerida en la oportuna utilización del vocablo, buscado o creado arbitrariamente. El lenguaje especializado en estado de perfección exige un significante propio para cada significado. Así sucede en realidad. Un texto científico en el que cada noción especializada no tuviera un significante propio sería necesariamente un texto confuso. Sólo el especialista distingue con precisión los términos propios de su ciencia, puesto que con frecuencia éstos tienen la forma de un vocablo perteneciente al léxico general, pero dentro del texto científico representan un significado unívoco para su empleo especializado. Naturalmente, los que ingenuamente pretenden interpretar el sentido de significantes propios de un campo especializado, sin ser ellos especialistas, caen en una confusión total. Su error procede de que intentan tratar estos términos como si fueran significantes de la lengua general. La realidad, como veremos, es que no tienen nada que ver con ellos. La diferencia básica entre unos y otros se encuentra en que los vocablos pertenecientes a la lengua propiamente dicha tienen valor real dentro de ella y son patrimonio de todos sus hablantes, es decir, son la lengua en sí misma, mientras que los significantes correspondientes a campos especializados sólo significan dentro de un sistema y no tienen sentido más que para los conocedores de ese sistema, no son patrimonio de la comunidad lingüística. La adquisición del vocabulario general de la lengua sólo se consigue por medio de la recepción reiterada de sus valores significativos, por vía oral o escrita, pero siempre dentro de contextos. Se trata de un proceso bastante lento que sólo se puede acelerar incrementando las dosis de lectura. Es ingenuo pensar que el dominio real del vocabulario general se pueda adquirir aprendiéndose las definiciones que ofrecen los diccionarios. Sólo la repetida observación personal de sus actualizaciones permite conocer el significado o los significados a los que el vocablo representa. En cambio, el valor de un término científico debe ser aprendido de una sola vez. No se consiguen matizaciones mayores ni se alcanza un mejor conocimiento del significado del término por el hecho de que el lector lo encuentre repetidas veces. En todas ellas, necesariamente, el vocablo ha de tener el mismo valor. Si el lector no lo conoce ya antes de leer el texto en el que figura, no puede entender ese texto. Incluso, dentro de una ciencia determinada, una metodología nueva puede adoptar un significante ya existente con un valor nuevo que resulta oscuro para el cultivador de esa ciencia que no se haya interesado por la nueva metodología.

Caracterización idiomática

Cada lengua, aparte de sus rasgos gramaticales característicos, que la definen tipológica y genéticamente, dispone de un vocabulario propio que sus usuarios reconocen como tal por los valores significativos de los vocablos que la constituyen. Preferimos no caracterizar el idiomatismo del léxico con otros elementos, pero no debemos pasar por alto el hecho de que, con el disfraz de las características gramaticales, como género, número y algunos sufijos (limitándonos al sistema nominal), los barbarismos franquean libremente las fronteras guardadas por conciencias léxicas muy poco vigilantes.

Los vocablos de una lengua se distinguen como propios, y por tanto como diferentes de los de otra, por su ámbito de significación. En los diccionarios, preciosos instrumentos de valor incalculable, pero, a la vez, inmensos depósitos de cuerpos inertes, se distinguen para cada significante las acepciones suficientemente acreditadas por el uso. Pero, además, la conciencia lingüística de los usuarios les permite actualizar con eficacia otras virtualidades significativas que no figuran en los diccionarios. (Se trata de un proceso del mayor interés que representa una parte importante en la viabilidad de una lengua, en cuya consideración no podemos entrar aquí. Sólo diremos que, con respecto al léxico, lo que hace que distingamos entre lenguas vivas y muertas es que, en los textos escritos de las últimas, ha quedado ya establecida como lista cerrada la relación entre significantes y significados. Falta en ellas la posibilidad que posee toda lengua de agregar significados nuevos a significantes ya existentes o de representar esos significados por términos nuevos. En esas lenguas muertas no es ya posible actualizar ninguna virtualidad. El rico flujo vital que desde el análisis de la experiencia, es decir, desde los significados, se va acumulando en los significantes ha dejado de existir.)

La relación entre los significantes y los significados, en una lengua, es la condensación lingüística de los resultados del análisis de la experiencia humana acumulados por una comunidad a través de los siglos. Desde el punto de vista del léxico, las lenguas van acentuando su caracterización idiomática en razón de la creciente vinculación entre significantes y significados. Esa calificación idiomática, es decir, la identificación de un vocablo como propio de una lengua, se produce porque los significantes

son inertes y su función es sólo la de recoger y almacenar lo que la experiencia de la comunidad acumula en ellos.

No se puede admitir que los significados sean universales, porque cada hablante recibe con su lengua el análisis de la experiencia humana con que funcionan, con matices distintivos progresivamente crecientes, su familia, los grupos sociales próximos a él y, finalmente, toda su comunidad de lengua. Esta comunidad, a través de tiempo prolongado, ha fundido esa experiencia en unidades lingüísticas que, en su forma externa, llamamos palabras. Aparte de los términos que expresan conceptos concretos, e incluso en estos mismos de manera limitada, la supuesta equivalencia de dos vocablos que proporcionan los diccionarios bilingües es más una pauta que una realidad. Los vocablos no concretos no pueden tener, en general, un significado idéntico en dos lenguas, puesto que son los depósitos del análisis de la experiencia llevado a cabo por comunidades distintas en el curso del tiempo.

En consecuencia, el conjunto de significantes que representan conceptos no concretos constituye la síntesis parcial del análisis de la experiencia de que hemos hablado. Ese conjunto es la creación final, siempre inacabada, que ha elaborado la revisión continua, aunque analizable gradualmente, llevada a cabo durante siglos por una comunidad. Los significantes reciben su carácter idiomático de los significados, puesto que son la forma de éstos. El *corpus*, de imposible realización práctica, constituido por los significados es lo que caracteriza una lengua. También es idiomática, aunque en grado menor, la agrupación selectiva de los significados, las llamadas acepciones, que aparece en los diccionarios. Es idiomática porque no es repetible en otra lengua. Para aclarar la cuestión, diremos que la formación de significados según el análisis de la experiencia es una operación de primer grado, es un hecho de constitución idiomática real. La vitalidad permanente de la lengua hace que salgan del uso los significados no habituales porque los rechaza ya el análisis actualizado de la experiencia de la comunidad; sus significantes, generalmente con el nombre de arcaísmos, pueden continuar figurando en los diccionarios como testimonio residual de este proceso. (Por ejemplo, el análisis de la experiencia ha establecido muy recientemente la eliminación o reducción de significados referidos al caballo como animal de trabajo. Por tanto, sus significantes quedan arrinconados. En poblaciones agrícolas, la parte de población más joven desconoce esta clase de vocabulario casi por entero. Conviven dos núcleos de población, uno de los cuales posee una porción de léxico que ya no es utilizable y otro que ni siquiera la conoce.)

EL LENGUAJE CIENTIFICO Y TECNICO*El "uso"*

Recibe el nombre de "uso" la consideración sincrónica de la relación entre los significantes y los significados de una lengua. Este término, introducido por Horacio, *Ad Pisones*, 71-72, mantiene íntegra la vigencia con la que lo empleó el autor latino. Son atributos del *usus* el *arbitrium* y el *ius et norma loquendi*. Sólo el uso establece el estado sincrónico de la lengua y la regulariza. El uso admite o rechaza, es decir, selecciona los nuevos significados, según el análisis de la experiencia, y los distribuye en los significantes correspondientes, eliminando los que ya no son útiles. El uso es siempre un estado sincrónico, que necesariamente ha actuado aisladamente en todos los sucesivos estados sincrónicos precedentes. Para la evolución posterior de las caras significada y significante del léxico, el uso no permite el paso más que a los significados que él ha establecido como vigentes. Para la parte significada esto es lo normal, puesto que ella es la verdadera lengua, procede del análisis de la experiencia humana, es dinámica y no está sujeta a una linealidad evolutiva. Esta falta de linealidad que permite la desaparición rápida de significados y la aparición brusca de otros nuevos es la verdadera fuerza motriz de la evolución del léxico. En cambio, la repercusión de los efectos del uso sobre la parte significante es decisiva porque la deja sin apoyo alguno.

Llamamos "arcaísmos" a los significantes cuya vigencia en la lengua ha sido detenida por la eliminación del significado que los sostenía en un determinado estado sincrónico. (En este trabajo no tenemos en consideración las regularizaciones morfológicas ni nada estrictamente gramatical que afecte al léxico.) Los arcaísmos, repetimos, los significantes que representan a significados a los que el uso ha eliminado, pueden ser utilizados en metáforas, en combinaciones léxicas de carácter poético y cuando el contexto se refiere al estado sincrónico en que ellos estaban vigentes. Hay que destacar la distinta suerte que afecta a los significantes y a los significados. Los últimos, que responden a realidades vivas, pueden morir lenta o bruscamente. En cambio, sus significantes, es decir, sus apoyos visibles, pueden perdurar como restos que atestiguan realidades que ya no son vigentes.

Independencia del léxico científico

Rechazamos con firmeza el hecho de que el léxico científico y técnico pueda ser tratado como parte del vocabulario general de la

lengua. Lo único que el léxico científico y técnico puede tener en común con el léxico general es su forma gramatical. Pero si consideramos, como es obligado hacerlo, que lo que caracteriza al léxico es su condición de depositario de significados, el comportamiento contextual de cada uno de estos dos tipos de léxico es absolutamente distinto y sus rasgos diferenciales son numerosos y profundos. Debemos, pues, demostrar la validez de esta aseveración y aclarar con la amplitud necesaria otras hechas antes “al correr de la pluma”.

Hace ya bastantes años que venimos insistiendo en la profunda diferencia que existe entre textos no especializados y especializados. Estos últimos son los que contienen un vocabulario que sólo puede comprender un grupo muy reducido de hablantes. Todos los textos sobre ciencias y tecnología reúnen estas características. El que trata de leer un texto científico o técnico sin ser especialista en el campo correspondiente es tan incapaz de captar su contenido como el que trata de leer un texto literario en una lengua que no conoce. Puede incluso suceder que no sienta como ajenas a su lengua las formas de las palabras que va encontrando, pero finalmente se convence de que no entiende nada. En esta clase de textos no se trata de interpretar conexiones de significantes, sino que hay que conocer previamente los significados e irlos identificando en los significantes, también conocidos previamente, que se ofrecen ante los ojos. En un texto no especializado, el usuario de la lengua encuentra el modo de entender el contenido basándose en la relación entre los significantes y en la presión del contexto. En un texto especializado, un usuario que no sea especialista no encuentra ningún auxilio en la relación entre los significantes, más bien sucede lo contrario, ni tampoco en la presión contextual, que es esencialmente imposible.

El texto especializado

Debemos distinguir, por tanto, dos tipos de textos: a) Los que se dirigen a grupos a los que se supone únicos receptores posibles del contenido (desde mensajes cifrados a textos científicos). Estos textos han de resultar absolutamente inteligibles para aquellos a los que van dirigidos y deben serlo sólo para ellos. No es admisible teóricamente que el conocedor de la clave de un mensaje cifrado no comprenda su contenido. Lo mismo sucedería si especialistas de ramas de la biología o de la física no entendieran los estudios publicados sobre sus respectivos campos de trabajo. Resumimos diciendo que cualquier texto dirigido a un grupo especializado es necesariamente inteligible para dicho grupo. El que no lo entienda se encuentra fuera de este grupo.

EL LENGUAJE CIENTIFICO Y TECNICO

b) Frente al grupo anterior de receptores, caracterizado porque necesariamente ha de estar familiarizado con los contenidos del texto que va a leer, se encuentran todos los usuarios de la lengua. Los mensajes a ellos dirigidos no contienen ningún rasgo por el que puedan no ser inteligibles. En tanto que todos los lectores del tipo a) tienen que obtener como resultado final el mismo contenido del texto a ellos dirigido sin que haya diferencias entre unos y otros, los lectores del tipo b) pueden obtener interpretaciones diversas y es teóricamente admisible que pueda haber tantas como lectores. Un texto literario en el que sus frases, de modo continuo, sólo admitieran una interpretación sería un monstruo no sólo inviable, sino incluso inimaginable. Analizamos a continuación algunas características.

En contra de la diversidad de interpretaciones que son admisibles en un texto no especializado, el lector de una obra científica no tiene otra posibilidad que admitir o rechazar los contenidos en ella expuestos. No puede tomar posiciones intermedias. Lo que lee tiene que ser verdadero o falso; no puede ser un poco verdadero y un poco falso. Tampoco puede introducir elementos o argumentaciones que no se encuentren en el trabajo que lee, aunque la lectura del texto en cuestión pueda provocar en él la redacción de un trabajo propio que quizá sólo difiera en la consideración de un solo punto del texto de referencia.

En textos no especializados, sobre todo en obras literarias, no se conoce de modo definitivo el contenido, al menos teóricamente, hasta que no se ha terminado la lectura. El título de las obras de este tipo suele indicar muy poco acerca de lo que realmente se dice en ellas. En cambio, el título de las obras científicas acota el campo de que va a tratar sin que quepa incluir luego en el texto nada ajeno a ese campo. El lector, que es un especialista, posee antes de emprender la lectura la preparación adecuada para aceptar o rechazar con autoridad lo que se contiene en el texto aunque su opinión pueda no ser la acertada.

Los vocablos de textos no especializados son polivalentes o deben serlo teóricamente. Hasta los que parezcan más concretos pueden admitir actualizaciones metafóricas o poéticas. Todo esto está excluido en el léxico de la ciencia. Sus significados, es decir, los constituyentes de la ciencia, son unívocos (es imposible confundir cada uno de ellos con otros significados) y sus representantes léxicos, es decir, sus significantes, no pueden ser tomados más que unívocamente dentro de un texto determinado. El uso metafórico de un término especializado en un texto cien-

tífico haría cuestionable su univocidad y dejaría invalidados la afirmación o el razonamiento científico del que formara parte. Insistimos machaconamente, con temor de colmar la paciencia del lector, en que en las obras científicas el valor de los significados es real y, ya previamente, es parte constituyente de la formación científica del lector. Este no puede deducir del texto más que los significados que él ya conoce y los que se introduzcan en el texto con la necesaria explicación. En cambio, el valor de los significantes es sólo figurativo, sin que quepa posibilidad de que por medio de ellos interprete nuevos significados, excepto si son términos introducidos por primera vez en el trabajo en cuestión.

Los significados científicos pueden estar representados por significantes simples o por sintagmas (por ejemplo, "agujeros negros", "enanas blancas"). Hasta comienzos del segundo tercio de nuestro siglo se han estado aprovechando para este fin las ventajas que ofrecía el griego antiguo. En efecto, la composición nominal en la que se apoyaba la mayoría de los términos científicos que se formaban sobre el griego tiene prácticamente el valor de un sintagma y se presta a cómodos significantes. La ventaja de los sintagmas sobre los significantes simples se encuentra en el valor analítico que lingüísticamente acompaña a esta forma de actualización. Se trata de un tema delicado que no cabe aquí. Insinuamos simplemente que "agujero negro" es un significado unívoco como lo es cualquier otro significado científico representado por un significante simple. Estos últimos se consiguen por la vía del préstamo, del calco y de la restricción significativa llevada hasta la univocidad de vocablos tomados de la lengua general.

Hemos llegado al punto en el que es necesario precisar nuestra opinión sobre el vocabulario científico. Las características que hemos apuntado nos obligan a concluir que los significantes ligados unívocamente a los significados de las ciencias y de las materias especializadas pueden tener la forma de los significantes de la lengua, pero su comportamiento no permite considerarlos como tales. Son sólo grafemas indisolublemente unidos a estos significados. Aparecen mecánicamente, en relación de causa a efecto, en cuanto surge el significado científico del que dependen. Si no están incluidos en un contexto científico, no dan ningún dato al lector, que ha de ser especialista, que no le sea ya previamente conocido. Tampoco se puede deducir su significado por la presión del contexto, que es un precioso auxilio para el vocabulario de lengua general y que está excluido en el científico. En la exposición de temas científicos tales supuestos significantes no significan, ubican conceptos previamente conocidos

EL LENGUAJE CIENTIFICO Y TECNICO

en los lugares adecuados para la necesaria progresión del razonamiento científico. Si la ciencia deja de utilizar los significados a los que están unidos dichos significantes, éstos desaparecen sin dejar huella alguna, porque son sólo parte de esos significados.

En cambio, los significantes de la lengua general tienen entidad propia. Se han constituido en depositarios de significados que representan el análisis de la experiencia adquirida por una comunidad a través de siglos. Son, sin más, las unidades conceptuales básicas con las que se expresan grandes grupos humanos que han establecido una simbiosis intelectual y vivencial con estos significantes. Agrupados todos ellos constituyen el tesoro de la lengua. Son la expresión más diáfana de una forma de cultura; son esencialmente cultura. Pueden ser objeto permanente de estudio desde muy diferentes puntos de vista, y con su auxilio y su continuo empleo se perfecciona la capacidad discursiva de sus usuarios. Quizá alguien piense que es necesario poner guardias permanentes en este santuario para que no sea asaltado y adulterado por la invasión de términos especializados. Creemos, sin embargo, que jamás se producirá esta invasión de modo que llegue a constituir un riesgo. En todo caso, el todopoderoso uso terminaría poniendo orden y eliminaría, si llegaran a ser excesivas, las estrellas fugaces que cruzaran el firmamento del léxico general.

Naturalmente, para su empleo, el vocabulario científico está sujeto a las normas sintácticas generales. Dicho vocabulario se manifiesta bajo las formas de nombre y verbo (+ adjetivo y adverbio). Las llamadas partes gramaticales (artículo, pronombre, preposición y conjunción) no resultan afectadas en su empleo, que es común tanto a textos científicos como no científicos. La exposición de un tema científico se lleva a cabo generalmente del mismo modo que cualquier otra forma de expresión. Su carácter científico se manifiesta en la presencia de términos especializados de los que tanto hemos hablado. Naturalmente que en los textos científicos entran sustantivos y verbos que no son términos especializados. Son el material necesario para crear las frases que incluyen aquellos términos. Sin estos vocablos especializados, un texto científico no quedaría caracterizado como tal. Sólo por medio de estos términos es posible expresarse de modo científico. Tan es así que en un texto científico todo lo que no sean términos especializados puede ser sustituido por expresiones semejantes sin que el texto deje de decir

lo mismo que decía antes de la sustitución. Todo lo que es posible sustituir no forma parte de la exposición científica propiamente dicha. Si en ese mismo texto sustituyéramos uno de los términos especializados, el sentido quedaría alterado, porque los términos de la ciencia han de ser unívocos y no hay otro con el mismo valor.

Conclusiones

Las reiteraciones en que es inevitable caer cuando uno se ve obligado a afirmar siempre lo mismo, partiendo de datos y argumentos diferentes, podrían continuar porque es un tema rico en posibilidades. Sin embargo, ya no nos es posible continuar aclarando las diferencias esenciales entre los dos tipos de léxico.

Parece evidente que el vocabulario científico no tiene nada que ver con el vocabulario general de la lengua. El vocabulario científico y técnico, en sus parcelas correspondientes, forma parte de las ciencias y técnicas a cuyos significados representa. Sacarlo de ahí y confundirlo con el léxico general, que es de otra naturaleza, no parece justificado. La proporción entre el léxico general y el especializado se altera progresivamente en favor del último, al que, sin embargo, sólo tienen acceso minorías muy reducidas. No es posible unir ambos léxicos en uno solo. Las ramas de cada ciencia son muy numerosas; sólo dentro de cada una de ellas tiene vigencia el léxico especializado, y los cultivadores de cada rama son poco numerosos.

Pero más importante que la consideración lingüística sobre la necesidad de separar el léxico científico del general de la lengua es quizá la pretensión ambiciosa de evitar que se ahogue el desarrollo de la ciencia dentro de una comunidad de lengua. En nuestra época nadie se atrevería a negar la universalidad de la ciencia. Hemos insistido hasta el tedio en que la exposición científica sólo se puede producir a través de un léxico especializado. Si la ciencia es universal, hay que aspirar a que el léxico por medio del cual ella se expresa sea también universal. Someter el vocabulario científico a un proceso de regionalización es hacer un flaco servicio al posible desarrollo de la ciencia en la comunidad que llegue a ser víctima de tal desgracia. Si nuestros científicos se apartaran, por poco que fuera, del vocabulario científico universal, jamás podrían ser leídos ni entendidos por el resto de la comunidad internacional, con lo que se pondrían límites artificiales a la expansión misma de la lengua. Cuando por necesidades de la intercomunicación científica tengan que leer en otras lenguas temas referentes a su especia-

EL LENGUAJE CIENTIFICO Y TECNICO

lidad se verán obligados a retranscribir su léxico artesano y hogareño, con las consiguientes vacilaciones y la falta de flexibilidad propia de desentrenados.

Quizá no sea necesario hacer más prevenciones sobre este riesgo. Nos limitaremos a algunas matizaciones. De manera general, los sintagmas que representan a significados especializados se convierten en objetos de mayor preocupación. Como en general son fácilmente traducibles, los mismos científicos, sin conciencia clara de lo que hacen con la lengua y con la ciencia, no resisten la tentación de traducirlos. Son ellos los que tienen que valorar su responsabilidad. El sintagma arriba citado, "agujeros negros", nos puede servir de ejemplo. Si no hubiera pasado ya a formar parte de los significados de la lengua general, los diccionarios de uso no podrían incluirlo en la entrada "agujero" con la simple indicación de que pertenece al vocabulario de la física, porque sería una indicación inútil por insuficiente. Tampoco podrían explicarlo sumariamente, porque su rendimiento en la lengua es mínimo, y si se incluyeran otros sintagmas de escasa rentabilidad, los diccionarios alcanzarían tamaños monstruosos. Pero es muy difícil que esta expresión y otras igualmente atractivas no penetren en el vocabulario general. Aunque es deseable que el léxico de la lengua no sufra alteraciones por esta vía, no se pueden rechazar sistemáticamente las incursiones, siempre individualizadas, de vocablos técnicos en el léxico general. La unificación con extensión mundial de la terminología científica y técnica sería una bendición para los cultivadores de las distintas ramas de la ciencia y, en particular, para el léxico general de las lenguas.

Ciertamente, la traducción de la terminología científica causa enorme daño al vocabulario general de la lengua y también al desarrollo normal de la ciencia en las comunidades lingüísticas en las que esto suceda. No obstante, debemos precisar que lo realmente destructor es el "calco". Hace años hemos explicado el carácter irracional de este procedimiento. Los daños que produce están causados con frecuencia por personas que nunca desearían causar tamaño mal ni son conscientes de que lo causan. Se emplea en medicina el término "iatrógeno" referido a enfermedades no sufridas por los pacientes antes de ponerse en tratamiento y que han sido inducidas por los propios médicos en su actuación profesional. Desgraciadamente, ha habido y seguirá habiendo actuaciones de este tipo en el trata-

miento del léxico, causadas casi todas por la nefasta práctica del calco.

No hay fórmulas ni recetas para conseguir un equilibrado empleo del léxico científico y técnico. Todo significado especializado incluido en un contexto científico, aunque se presente con la forma más representativa del vocabulario general, no pertenece al léxico de la lengua, sino al de la ciencia. Pero por mucha apariencia de ello que ofrezca sólo puede ser científico en un contexto científico. Sin que intentemos generalizar, pues habrá infinitas excepciones, los cultivadores de la ciencia y de la técnica no tienen tiempo para adquirir una conciencia lingüística mínima sobre el valor del léxico. Los planes de estudio, de forma progresiva y ritmo acelerado, les impiden adquirir los fundamentos básicos incluso de su propia lengua. Es cierto que la lectura de nuestros clásicos y de nuestros buenos autores modernos podría remediar el daño que se produjo durante el período de formación escolar. Pero esas lecturas requieren un tiempo, del cual ya no se dispone en el centro mismo de la época de actividad profesional. Además, ellos son conscientes de que dentro de su campo emplean con exactitud el vocabulario especializado que necesitan. Por la comodidad que ello supone, utilizan su vocabulario no sólo en su ciencia o en su técnica, sino también cuando éstas no están en cuestión. El vocabulario científico y técnico es asunto propio de los cultivadores de sus ramas respectivas. Todos los demás, casi sin excepción, nos enteramos de la existencia de estos términos cuando aparecen fuera de los textos especializados. Además, la mayor parte de este vocabulario tiene un tiempo de vida muy limitado. Si encargáramos a personas con supuesta capacidad para ello que laboraran sobre un pequeño corpus, formado con palabras de nueva aparición, sacado de publicaciones científicas muy recientes, y se les concediera un tiempo moderado para su trabajo, podría suceder que, cuando acabaran esta labor, la mitad del vocabulario manipulado ya no tendría existencia real en la rama científica en cuestión. La única manera de conservar en estado de buena salud el vocabulario general de la lengua con relación al de la ciencia y la técnica es la de mantenerlos separados y no confundirlos "iatrógenamente". Para cerrar estas páginas, deseamos recordar al que las haya leído que el término "neologismo" no debe aplicarse a nuevas creaciones léxicas en el campo de la ciencia. El "neologismo permanente" es su misma esencia. Es, en cambio, un término imprescindible para el léxico general. También conviene recordar que la definición de "uso" que hemos admitido es incompatible con el empleo del vocabulario especializado. □

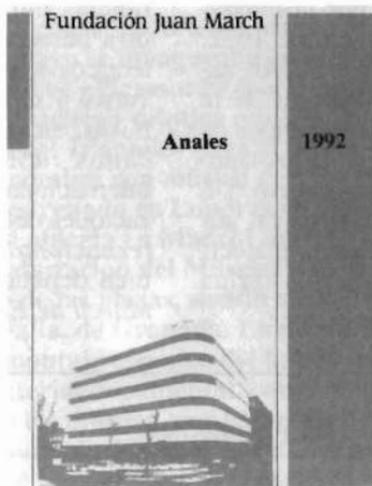
Publicados los Anales 1992

Fundación Juan March: 480.000 asistentes

En un año: 18 exposiciones, 187 conciertos,
85 conferencias y otras promociones

Un total de 290 actos culturales, en su sede en Madrid y en otras 18 localidades españolas y de otros países —a los que han asistido 479.596 personas— y que incluyeron exposiciones, conciertos musicales, conferencias y otros actos; la publicación de diez números de la revista crítica de libros «SABER/Leer»; y otras promociones (publicaciones, biblioteca, etcétera) constituyen el balance de realizaciones de la Fundación Juan March en el pasado año, según se desprende de los *Anales* de esta institución, correspondientes a 1992, que acaban de publicarse.

Esta Memoria, además de una información detallada de las distintas líneas de acción de la Fundación Juan March durante ese año, refleja los datos económicos correspondientes a los costos totales de las actividades de esta institución, que en 1992 cumplía sus 37 años de funcionamiento. Comentarios de críticos o especialistas en distintas materias y extractos de conferencias y cursos acompañan la información sobre los 290 actos culturales organizados en 1992 y desglosados en: 18 exposiciones artísticas, 105 conciertos para el público en general y otros 82 recitales para jóvenes estudiantes de centros docentes; 85 conferencias sobre distintos temas



científicos y humanísticos, 47 de las cuales correspondieron a los 12 «Cursos universitarios» de carácter monográfico; y otras actividades culturales diversas.

Exposiciones con la obra de Richard Diebenkorn, Jawlensky y David Hockney, así como un recorrido de los Grabados de Goya (Colección de la Fundación Juan

March) por varias ciudades de Francia y de España, resumen parte de la labor de la Fundación Juan March en el ámbito de las exposiciones artísticas. El Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, cuya colección pertenece desde 1980 a esta Fundación, fue visitado durante dicho año por un total de 43.312 personas y prosiguió su labor divulgadora del arte abstracto con la edición de serigrafías y reproducciones de obras del mismo. La *Col.lecció March. Art Espanyol Contemporani*, de Palma de Mallorca, que en diciembre de 1992 cumplía dos años de vida, siguió ofreciendo con carácter permanente sus 36 obras de autores del siglo XX, entre ellos Picasso, Dalí y Miró.

En su programación musical, la Fundación continuó sus habituales ciclos monográficos: «Conciertos de Mediodía», «Conciertos del Sábado»

y «Recitales para Jóvenes», además de otros conciertos a través de su Biblioteca de Música Española Contemporánea, con lo que esta institución organiza un concierto diario en su sede de lunes a sábado. Además, ofreció otros ciclos musicales fuera de Madrid en colaboración con entidades locales y prosiguió su apoyo técnico a las actividades musicales de «Cultural Rioja» y «Cultural Albacete».

Diez números de la revista «SABER/Leer», publicada por la Fundación, aparecieron a lo largo de 1992. En ellos se recogen 67 artículos redactados por 60 colaboradores de la revista en los más diversos campos de la cultura, sobre libros editados tanto en España como en el extranjero. Un total de 16 ilustradores fueron los autores de las 82 ilustraciones aparecidas en el año, encargadas de forma expresa para «SABER/Leer».

El Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, organismo especializado en actividades científicas con sede en la Fundación, en su sexto año de actividad realizó una nueva convocatoria de becas para el curso 1992-93 en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales. Este Centro desarrolló diversos cursos, de carácter cerrado, para los alumnos que realizan estudios en el mismo, y organizó diversos seminarios, conferencias públicas y otros actos. Por otra parte, un total de trece cursos teóricos y *workshops* sobre temas diversos y un ciclo de conferencias públicas, en los que participaron destacados científicos de relieve internacional, fue el balance de realizaciones del Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología, también dependiente del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones.

Año 1992

Balance de actos culturales y asistentes

	Actos	Asistentes
Exposiciones	16	352.808
Col.lecció March, de Palma	1	16.990
Museo de Cuenca	1	43.312
Conciertos	187	54.926
Conferencias y otros actos	85	11.560
Total	290	479.596

Asistentes a los 290 actos culturales organizados por la Fundación Juan March

España			
Alicante	1.640	Valladolid	35.000
Barcelona	100.067	Zaragoza	64
Córdoba	190		423.484
Cuenca	43.345	Otros países	
Elche (Alicante)	2.500	Francia	
Madrid	195.890	Chartres	3.700
Murcia	1.148	La Baule	6.000
Palencia	4.800	Pau	7.000
Palma de Mallorca	16.990	Rennes	21.391
Salamanca	1.180	Bélgica	
Santiago de Compostela (La Coruña)	20.500	Bruselas	18.021
Sevilla	170		56.112
Total			479.596

Abierta hasta el 4 de julio

«Picasso: *El sombrero de tres picos*»

Ofrece 58 acuarelas, guaches, dibujos y otros documentos sobre el ballet de Falla

Con una conferencia de la conservadora del Museo Picasso de París, Brigitte Léal, el pasado 7 de mayo se inauguraba en la sede de la Fundación Juan March la muestra sobre «Picasso: *El sombrero de tres picos*», integrada por 58 acuarelas, guaches y dibujos que realizó Picasso por encargo de los Ballets Rusos de Serge Diaghilev para el decorado, vestuario y *attrezzo* del ballet de ese nombre con música de Manuel de Falla y coreografía de Léonide Massine, estrenado en Londres en 1919.

La exposición, que estará abierta en Madrid hasta el 4 de julio próximo, se ha organizado con la colaboración del Museo Picasso de París, de donde proceden la mayor parte de las piezas, siendo otras de la Opera de París y del Archivo Manuel de Falla, de Granada. La muestra ofrece también numerosas fotografías del montaje escénico del ballet, de algunas de sus representaciones y otro material documental, como maquetas, cartas y trajes, reconstruidos a partir de los dibujos, por la Opera Garnier, para la representación del ballet que se realizó en marzo del año pasado.

En torno al citado ballet *El sombrero de tres picos*, la Fundación Juan March organizó también en mayo un ciclo de cuatro conferencias en las que se analizaban los aspectos musical, escenográfico, coreográfico y literario de la obra, a cargo de Antonio Gallego, Delfín Colomé, Julián Gállego y Jesús Rubio Jiménez; así como un ciclo de tres conciertos sobre Manuel de Falla, en uno de los cuales se interpretó la versión para piano de *El sombrero de tres picos*.

En páginas siguientes se recogen los comentarios de la conferenciante inaugural, Brigitte Léal, conservadora del Museo Picasso de París, tomados del catálogo que acompaña a la muestra.



Brigitte Léal

«Un espectáculo total: música, pintura y danza»

Para Sergio Diaghilev, alejado de Rusia y de su punto de inserción parisiense por los avatares políticos, las estancias obligadas en España y en Italia entre los años 1916 y 1920 significaron —a pesar de todas las dificultades materiales a las que tuvo que hacer frente— una oportunidad para renovar completamente el repertorio y el estilo de sus producciones. Antes de interesarse por el repertorio y por la *commedia dell'arte* italianos apostará primero por la música y el folclore españoles, por entonces tan en boga. Tras algunos proyectos, quizá excesivamente vanguardistas para el gusto de Diaghilev, que no llegaron a cuajar, los ballets *Las Meninas* y *Los jardines de Aranjuez* también fracasaron.

En la primavera de 1916 encontramos a Diaghilev y a Massine en busca de otro ballet español. Una obra para piano inspirada en Alarcón, *El corregidor y la molinera*, que escucharon por casualidad en casa de los Martínez Sierra, interpretada por un músico con el cual no habían tenido aún la ocasión de colaborar y que resultaría ser nada menos que Manuel de Falla, cuya autoridad dentro de la música española era cada vez mayor, marcaría el punto de partida de una nueva aventura que no iba a concluir hasta tres años después.

A la muerte de sus maestros Albéniz y Granados, Falla había recogido la antorcha de la tradición nacional de inspiración popular y de gran refinamiento armónico que tenía como modelo de artista a Goya. El propio



Diaghilev, a su vez un ardiente promotor de la síntesis entre arte clásico, popular y primitivo, experimentada con éxito en el arte ruso anterior a la Primera Guerra Mundial, no podía por menos que intentar de nuevo la experiencia partiendo esta vez del folclore español.

Tuvo el presentimiento de que había encontrado su gran ballet español y animó a Falla para que diera más envergadura a su proyecto. El 17 de abril de 1917, en el Teatro Eslava de Madrid, se interpretaba una primera versión sinfónica inspirada en la pantomima inicial, que satisfizo enormemente a los rusos.

La tardía incorporación de Picasso, cuando el equipo de *El sombrero de tres picos* ya estaba constituido, no es nada sorprendente. Desde el escandaloso estreno de *Parade* en 1917, su trayectoria se había ido alejando cada vez más del cubismo para seguir por otras sendas: las de un ilusionismo tanto híbrido, preocupado por entroncar con la tradición grecorromana y la cultura mediterránea, sin renegar por ello de algunos de los logros del cubismo. Su estancia en Barcelona en 1917 coincide con un vuelco decisivo en su estilo. Vuelve a los viejos temas españoles y, en particular, al de la corrida, que se impone con fuerza en forma de pequeños reportajes goyescos reproducidos del natural en las plazas de toros o en forma de obras maestras, como el majestuoso y patético *Caballo corneado* del Museo Picasso de Barcelona, que será reproducido casi idénticamente en el

Guernica. Pinta entonces a Olga Kokhlova, su futura mujer, con mantilla en un retrato de líneas puras y clásicas, representativas del nuevo estilo.

Por varias razones, la proposición de Diaghilev no podía ser más oportuna: ante todo, le permitía demostrar que era posible realizar con éxito un ballet español con todos los ingredientes del género; era una excelente ocasión para materializar en la escena los temas que le preocupaban en aquel momento y constituía un banco de pruebas ideal para contrastar su estilo dualista, como lo fue *Parade*, cuando hizo posible que el cubismo subiera al escenario. Diaghilev, por su parte, pensaba que Picasso era el único artista capaz de realizar con éxito su sueño de *Gesamtkunstwerk* wagneriano: el espectáculo total que aunase perfectamente música, pintura y danza. En este arte de síntesis, el pintor no era únicamente el decorador, sino la clave —por imposible que parezca— de todo el espectáculo, responsable de los decorados y del vestuario, incluido el *attrezzo* —como efectivamente estipulaba la carta contrato de Diaghilev a Picasso—, y también asociado a la escenografía, aun a riesgo de perjudicar a terceros, como naturalmente ocurrió.

Picasso y Falla... Cada uno encaraba de manera casi caricaturesca los dos rostros antagónicos del genio andaluz. Falla, espíritu místico, tenso y

secreto, «cerrado como una ostra, religioso a machamartillo», según palabras de Strawinsky; y Picasso, arlequín mago, voluptuoso y exuberante, que dejaba estupefactos a los otros artistas por sus dotes diabólicas y «una malicia de cazador furtivo» (Coc-teau). Es difícil de imaginar que entre aquellos dos hombres tan distintos llegara a establecerse una corriente de simpatía.

Concebido como una inmensa construcción, que entroncaba con la tradición del cubismo sintético, hecha de grandes planos geométricos superpuestos que generaban una representación muy plana realzada por escasos detalles realistas de color y que le daban relieve utilizando sutilmente la perspectiva frontal y lateral, lo vacío y lo lleno, lo cóncavo y lo convexo, el decorado era fiel, en todo caso, al libreto y estaba perfectamente adaptado a las evoluciones del cuerpo de baile. Aunque resultó apagado frente al vestuario brillante y de colores vivos que se avenía bien con el folklore de pacotilla, despreocupado y sin pretensiones de Alarcón. Enteramente maquillados por Picasso, los bailarines forman parejas y grupos en los que alterna el predominio de lo frío y lo cálido, de lo ácido y lo luminoso. Cada color está elegido para integrarse perfectamente en el decorado y para sugerir el equivalente visual del universo sonoro. El ballet se halla totalmente incorporado a la pintura. Música, pintura y coreografía forman de este modo un todo armonioso: el espectáculo de arte total perseguido por Diaghilev.



Vestido de las bailarinas de la sevillana.



Boceto de decorado.

Las bailarinas de Picasso

«**C**ontrariamente a lo que se cree, Picasso apreciaba la danza antes ya de su encuentro con Cocteau y Diaghilev. Pasando por alto la tradición naturalista de un Degas, los bocetos de bailarinas de *french-cancan* que esbozaba en los cabarets parisinos de fines de siglo iban a lo esencial: el cuerpo en movimiento, desglosado y metamorfoseado, era lo único que contaba para nuestro artista.

En este sentido, su colaboración con los Ballets Rusos no hará más que reavivar un antiguo interés. Desde 1917 se ve, por cierto, cómo renueva durante los ensayos de *Parade* en Roma este tipo de estudios de movimiento en hojas delineadas con trazos breves y acerados que son verdaderas transcripciones escenográficas de las evoluciones de los bailarines. Paradójicamente, será el ballet clásico —olvidado por los ambientes cubistas pero rehabilitado por los partidarios de la «vuelta al orden», encabezados por Diaghilev, siempre atento a las modas—

el que dé origen a un vuelco estilístico en su obra. Efectivamente, aunque da prioridad a las formas realistas consagradas por la tradición, como en los pastiches al estilo de Ingres o como en los trabajos a partir de fotografías —método muy en boga entre los pintores de la segunda mitad del siglo XIX—, favorecerá la búsqueda de

amplificaciones del cuerpo —lo que Werner Spies ha definido acertadamente como «la amplificación de la forma a partir del espíritu de la danza»— que prefiguran las deformaciones biomórficas características de su época surrealista.

Si repite todos los tópicos del género: fundamentalmente figuras de bailarines durante los ensayos o descansando en los pasillos, tratados al estilo del Degas de 1870 con una finura y una acuidad evocadoras de la fugacidad y de la delicadeza de sus movimientos «pintados como si fueran suspiros», según la fórmula de Cocteau, en las que busca insistentemente la expresión más adecuada, como en el caso de nuestra *Bailarina*, firmemente instalada en cuarta posición, que es la imagen misma de la gracia y de la más absoluta concentración; lo hace de manera distinta al francés. Los dibujos de Degas, por magníficos que sean, eran dibujos destinados esencialmente a la ejecución de sus pinturas y esculturas. En opinión de Denis Milhau, gran experto en la materia, los estudios del natural de Picasso eran, salvo raras excepciones, una ayuda directa al trabajo coreográfico de Massine. Según el propio Denis Milhau: «Picasso tomaba unos croquis que mostraba a Massine para indicarle las poses y los movimientos que le parecían tener algún interés particular. Massine adquirió de este modo el principio de las coreografías visualizadas, y sabemos que a partir de entonces utilizó con frecuencia el dibujo y más tarde el cine para fijar sus propias coreografías.»

Otra diferencia notable con el



Por Brigitte Léal

estilo de Degas es el enfoque a menudo caricaturesco de sus personajes, no con un propósito de crítica social, sino puramente humorístico y —huelga decir— iconoclasta.

¿Cómo no caer en la tentación de intervenir en el mundo aparentemente paradisiaco de la danza? Le vemos tratar con amable sorna el género de las bailarinas, violentamente



iluminadas por las candilejas, cuyo arabesco aéreo contradice graciosamente el recio talle y los brazos demasiado rollizos, muy torpemente redondeados.

¿Qué pensar de los retratos de grupo que, con la apariencia engañosa de preciosidad y de gracia —Denis Milhau ha desvelado un tanto pérfidamente cómo en dichas obras se respiraba «la atmósfera del ballet romántico al estilo de Winterhalter, es decir, un mundo muy perfumado, típico del Teatro de la Opera»—, muestran unas caritas afectadas e inexpresivas, unos ademanes excesivos y unos miembros desmesuradamente agrandados e hinchados como globos?

Un gran número de estos dibujos se hicieron a partir de fotografías conservadas por Picasso. Su examen pone de relieve su distanciamiento del realismo académico.

No busca en las fotografías encuadres inesperados como los impresionistas, puesto que respeta meticulosamente las composiciones originales, ni la ilusión de realidad, puesto que vacía fondos y volúmenes de sus sombras para

no dejar más que siluetas escuetas, recortadas mediante contornos acorados, como si estuvieran calcadas de las fotografías. ¡Pobres bailarinas!

Están rígidas y yertas como maniqués por un exceso de precisión plástica que denota una voluntad manifiesta de acabar con cierto tipo de clasicismo, encarnado por el ballet romántico.»



«Tres bailarinas: Olga Kokhlova, Lydia Lopukova y Lubov Chernicheva.

El Museo de Arte Abstracto, de Cuenca, en el Louvre

Más de 43.000 personas lo visitaron en 1992

En el Auditorium del Museo del Louvre, de París, y en el marco de un programa titulado «Musée-musées», se dedicó una conferencia, el pasado 24 de marzo, al Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca. Intervino en primer lugar el director de Exposiciones de la Fundación Juan March, José Capa, y seguidamente lo hizo el artista conquense Gustavo Torner, creador, con Fernando Zóbel, del citado Museo. Por último, habló el crítico de arte Juan Manuel Bonet, autor del libro-catálogo sobre el mismo.

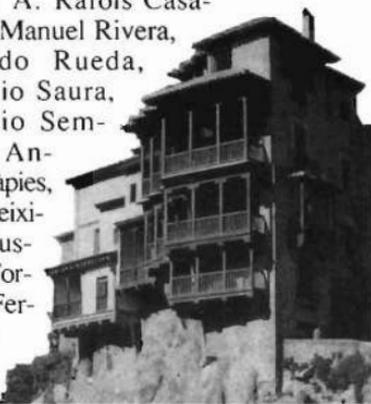
En estas intervenciones se recogían el origen de la Colección de Fernando Zóbel, su instalación en la ciudad de Cuenca, gracias a la colaboración del Ayuntamiento de esta ciudad, así como la donación por Zóbel a la Fundación Juan March en 1980. Tras su apertura en 1966, el Museo fue ampliado por primera vez en 1978; y más tarde, en 1985, la Fundación mejoró diversas salas.

El objetivo de esta presentación era resaltar la importancia que ha tenido la colección del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, en el arte español de finales de siglo. Por sus características singulares, el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, ha sido reconocido con diferentes premios, como la Medalla de Oro en las Bellas Artes; el Premio del Consejo de Europa al Museo Europeo del Año, en 1981, «por haber utilizado tan acertadamente un paraje notable»; y la Medalla de Oro de Castilla-La Mancha, en 1991, como «un ejemplo excepcional en España de solidaridad y altruismo cultural».

Según se recoge en los *Anales* de la Fundación Juan March correspondientes a 1992, de los que se informa en este mismo *Boletín Informativo*, en los doce años que esta institución lleva al frente del Museo ha sido visitado por más de medio millón de personas (exactamente 527.692), sin contar residentes o nacidos en

Cuenca, cuya entrada es gratuita. A lo largo de 1992 lo visitaron un total de 43.312 personas; y la editorial del Museo publicó serigrafías originales de diversos autores (como Fernando Almela y Miguel A. Moset), 25.000 reproducciones en offset de diferentes artistas, como Zóbel y Sempere; y 65.750 postales con imágenes de obras del Museo, además de diapositivas y carteles. Además de en su sede de Cuenca, estos ejemplares se pueden adquirir en la sede de la Fundación Juan March, en Madrid, y en la *Col·lecció March. Art Espanyol Contemporani*, de Palma.

Entre los autores con obra en el Museo figuran: Rafael Canogar, Eduardo Chillida, Luis Feito, Luis Gordillo, José Guerrero, Josep Guinovart, Joan Hernández Pijuán, Antonio Lorenzo, Manuel Millares, Manuel H. Mompó, Pablo Palazuelo, A. Ràfols Casamada, Manuel Rivera, Gerardo Rueda, Antonio Saura, Eusebio Sempere, Antoni Tàpies, Jordi Teixidor, Gustavo Torner y Fernando Zóbel. □



Entre el 2 y el 23 de junio

Ciclo de violonchelo romántico

Cuatro conciertos de dúos de violonchelo y piano

El último ciclo de este curso de los conciertos monográficos de los miércoles que organiza la Fundación Juan March se desarrollará a lo largo del mes de junio y está dedicado al violonchelo romántico. Será interpretado por cuatro dúos de violonchelo y piano, con arreglo al siguiente programa:

— *Miércoles 2 de junio*: **Suzana Stefanovic** (violonchelo) y **Mac McClure** (piano) interpretarán «Sonata en La menor D. 821, 'Arpeggione'», de Franz Schubert, y «Primera Sonata en Mi menor Op. 38», de Johannes Brahms.

— *Miércoles 9 de junio*: **Mikhail Khomitser** (violonchelo) y **Luis Rego** (piano) interpretarán «Sonata nº 5 en Re mayor Op. 102 nº 2», de Ludwig van Beethoven; «Phantasiestücke Op. 73», de Robert Schumann; y «Sonata en La mayor», de César Franck.

— *Miércoles 16 de junio*: **Pedro Corostola** (violonchelo) y **Manuel Carra** (piano) interpretarán «Tercera Sonata en La mayor Op. 69» y «Cuarta Sonata en Do mayor Op. 102 nº 1», de L. v. Beethoven; y «Segunda Sonata en Fa mayor Op. 99», de Johannes Brahms.

— *Miércoles 23 de junio*: **Paul Friedhoff** (violonchelo) y **Eugenia Gabrieluk** (piano) interpretarán «Polonaise Brillante Op. 3»; «Grand Duo Concertant sobre temas de 'Robert le Diable', compuesto por F. Chopin y A. Franchome»; «Estudio Op. 10 nº 6» y «Estudio Op. 25 nº 7» (transcritos los dos últimos por Alexander Glazunov); y «Sonata Op. 25», de Frédéric Chopin.

Suzana Stefanovic nació en 1966

en Belgrado y allí inicia sus estudios de violonchelo, que continuará en la Indiana University School of Music, en Bloomington. Ha sido profesora de violonchelo en el Conservatorio del Liceo de Barcelona y desde 1981 es solista de la Orquesta Sinfónica de RTVE. **McClure** nació en Florida (EE.UU.) y empezó a estudiar piano en Sevilla; sigue estudiando en Barcelona, dedicando máxima atención a la música de cámara. **Mikhail Khomitser** inicia su actividad pedagógica en la cátedra del Conservatorio Tchaikovsky de Moscú, que prolonga en otros países. Ha prestado especial atención a la música del siglo XX. **Luis Rego** ha sido director y fundador del Conservatorio de Cuenca y actualmente ejerce la cátedra de música de cámara del Conservatorio Superior de Madrid.

Pedro Corostola ha sido catedrático de violonchelo del Conservatorio de San Sebastián y solista de varias orquestas. Compagina sus conciertos con la cátedra de violonchelo en el Conservatorio de Madrid. **Manuel Carra** es catedrático de piano en el Conservatorio de Madrid y autor de obras para piano, dos pianos, orquesta, canto y piano.

Paul Friedhoff es norteamericano, ha pertenecido a distintos cuartetos y tríos en Latinoamérica, Bélgica y Holanda y ha sido profesor en Costa Rica y en Indiana (EE.UU.). Es solista de la Orquesta Sinfónica de Madrid. **Eugenia Gabrieluk** estudia en el Conservatorio de Madrid y ha sido solista en varios recitales y con la formación camerística «Ensamble de Madrid». □

Encargo de la Fundación Juan March

Estreno de «Mater Dolorosa», de Josep Soler

El pasado 31 de marzo tuvo lugar en la Fundación Juan March una nueva sesión del «Aula de Estrenos», que propicia su Biblioteca de Música Española Contemporánea, y en la que se estrenó *Mater Dolorosa*, un encargo hecho al compositor catalán Josep Soler, quien asistió al estreno de su obra, que corrió a cargo de Silvia Leivinson (mezzosoprano), Rafael Ramos (violonchelo) y Jorge Robaina (piano).

José Soler nació en 1935 y trabajó con René Leibowitz en París (1960) y con Cristòfor Taltabull en Barcelona (1960-1964). «La música —opina Soler— es una emoción estructurada, pero sin que la forma trascienda ni se haga patente al oyente: si usa la técnica dodecafónica, atonal o cualquier otra, esto es sólo un dato de interés para el musicólogo. En ella, lo realmente importante es la emoción que trasciende a su través y que, como tal, nos viene al encuentro y establece un diálogo con nosotros...».

Soler fue becario de la Fundación Juan March en 1972 para componer la ópera *Edipo y Yokasta*. Es autor de varios libros y desde hace once años dirige el Conservatorio Profesional Superior de Badalona. Su discografía recoge títulos como: «Seis nocturnos», «Quintet de vent», «Posludi», «Requiem», «Variaciones y fuga sobre un coral de Alban Berg», por citar algunos de los más recientes.

Silvia Leivinson nació en Buenos Aires y becada por el Mozarteum argentino vino a estudiar a la Escuela Superior de Canto de Madrid. Ha actuado con numerosas orquestas y posee un amplio repertorio de lied y oratorio. Pertenece al Dúo Vocal Alvarez-Leivinson, dedicado a la música de cámara escrita para dos voces femeninas.

Rafael Ramos empezó a estudiar



en Las Palmas de Gran Canaria, su ciudad natal, ampliando estudios en París. Alterna su actividad concertística con la de catedrático del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y desempeña su labor camerística como solista y primer violonchelo de la Orquesta de Cámara Reina Sofía.

Jorge Robaina es también de Las Palmas, en donde comenzó a estudiar, para pasar después al Conservatorio de Viena. Durante el curso 1991-92 ha sido alumno de D. Bahskirov en la Escuela Superior de Música Reina Sofía.

«Algunas de las obras que el autor ha escrito —señala el propio Soler en el programa de mano—, y muy en especial la *Passio Jesu-Christi*, *La morte di Savonarola* o la ópera-oratorio *Jesús de Nazaret*, inciden en la meditación sobre la intolerancia y la crueldad de los hombres para con sus semejantes; asimismo, en determinadas otras obras el compositor ha puesto música a textos referentes a la vida de María, y ya desde los años sesenta puso varias veces música al poema de Rilke, procedente de su *Marienleben*, sobre la *Pietà*, símbolo muy particular y escena que resume, de un modo imposible de superar en emoción, violencia y recogido pavor, esta intolerancia y esta crueldad a la que aludíamos antes: María, imagen de todas las madres, ex-

presa su desesperado dolor ante el cuerpo sin vida de su hijo, y el artista, testigo sobrecogido, asiste a este momento, mil veces repetido día tras día, expresando asimismo su angustia tal como sólo sabe hacerlo, en una meditación y una ofrenda musical.

La obra que se estrena, encargo de la Fundación March y escrita para este fin en 1991, tiene el mismo título que un grupo de dos lieder (1980) con poemas de A. Giraud y Rilke. Estas dos canciones son para canto y piano, y aunque el poema procedente del *Pierrot Lunaire*, de Giraud, es común a ambas obras, ni el texto de la segunda canción ni la música de ambas tienen relación alguna; la obra que se estrena está escrita sobre dos textos franceses: uno del *Pierrot Lunaire* (en su versión original), «*Evocation*», y el otro procedente de *Le martyre de Saint-Sébastien*.

El hecho de que hayamos escogido estos dos poemas, que ya fueron empleados en dos de las más hermosas obras maestras de nuestro siglo, es, desde el punto de vista poético o literario y musical, un homenaje al mundo ético y estético que estas obras y sus autores representan; este homenaje es, para nosotros, evidente dadas las afinidades electivas que sentimos por la obra de Debussy y de Schönberg, y es expresión, asimismo, de un estado de ánimo y unos sentimientos que cada día se hacen más in-

teriores e íntimos y que, cada vez más, nos mueven en nuestro quehacer musical y personal: cuando asistimos, día tras día, a los actos más vergonzosos y a los crímenes más inimaginables cometidos no por dementes que tienen la excusa de su enfermedad, sino por los Estados y sus más altos representantes; cuando en nombre de la Justicia y la Ley se cometen las acciones más innobles y criminales; cuando se intenta hacer desaparecer del mundo a pueblos enteros o, por razones económicas, se deja morir de hambre a miles de niños diariamente, el compositor no sabe cómo actuar ni cómo vivir ni, menos, sabe qué hacer para evitar estos actos: el pálido y débil testimonio que pueden ser sus obras o unos comentarios y unas palabras como las que aquí se expresan son lo único que se atreve a intentar», añade Soler.

«La fuerza del testimonio de la obra de arte es, ciertamente, una «fuerza débil», pero quizá, a la larga y sumando la vergüenza y el temor y la confusión de todos los artistas y todos aquellos que sienten y piensan de esta manera, puede llegar a ser con seguridad una fuerza tan débil como la infinitesimal gravedad que todo lo une, pero también tan fuerte como ella, que en su misma debilidad organiza la estructura del universo y lo mantiene por sobre todas las turbulencias que puedan existir en algunos puntos». □



Rafael Ramos, Jorge Robaina y Silvia Leivinson, en un momento del concierto.

«Conciertos del Sábado» en junio

Ciclo «Escuela Superior de Música Reina Sofía»

Con un ciclo titulado «Escuela Superior de Música Reina Sofía» finalizan en junio los «Conciertos del Sábado» del presente curso. El ciclo incluye cuatro conciertos de cámara, los días 5, 12, 19 y 26 de junio, a las doce, que ofrecerán intérpretes pertenecientes a esa Escuela Superior de Música, centro pedagógico internacional de excelencia de la Fundación Albéniz, dirigido por Paloma O'Shea. Actuarán **Aldo Mata** (violonchelo) y **Carlos Apellaniz** (piano), el sábado 5, con obras de G. Cassadó, R.

Schumann, S. Prokofiev y E. Ysaÿe; **Kremena Gantcheva Kaikamdjzova** (violín) y **Mariana Gurkova** (piano), el sábado 12, con obras de J. S. Bach y N. Paganini; **Kremena Gantcheva Kaikamdjzova** (violín), **Charles H. Armas** (viola), **Barbara Switalska** (violonchelo) y **Miri Yampolsky** (piano), el sábado 19, con obras de Mozart y Brahms; y **Vera Martínez Mehner** (violín) y **Claudio Martínez Mehner** (piano), el sábado 26, con obras de Mozart, Tartini, Tchaikovski, E. Ysaÿe y N. Paganini.

«Conciertos de Mediodía»

Guitarra, piano, y flauta y guitarra son las modalidades de los cuatro «Conciertos de Mediodía» que ha programado la Fundación Juan March para el mes de junio, los lunes, a las doce horas.

LUNES, 7

RECITAL DE GUITARRA, por **Jesús Cámara López**, con obras de Bach, Giuliani, Tárrega, Villa-Lobos, Sáinz de la Maza, Brouwer, Domeniconi y Dyens. Jesús Cámara López nació en Madrid, en cuyo Conservatorio termina los estudios de guitarra.

LUNES, 14

RECITAL DE PIANO, por **José**

María Parra Mas, con obras de Mompou, Mozart, Fauré, Oliver y Chopin. José María Parra desde 1989 estudia en Londres en la Royal Academy of Music.

LUNES, 21

RECITAL DE FLAUTA Y GUITARRA, por **Lidia Martín** (flauta) y **Amaya Oliver** (guitarra), con obras de Piazzolla, Demillac, Debussy, Milhaud, Walton, Tedesco e Ibert. Este dúo ofrece una panorámica de la literatura musical para este poco frecuente conjunto.

LUNES, 28

RECITAL DE PIANO, por **Nuria Guerras**, con obras de Scarlatti, Brahms, Debussy, Granados y Prokofiev. Nuria Guerras ha sido profesora de piano en el Conservatorio de San Lorenzo del Escorial.

Eduardo Subirats

«De las vanguardias al espectáculo»

«De las vanguardias al espectáculo» fue el título del ciclo de conferencias que impartió, del 26 de enero al 4 de febrero pasados, Eduardo Subirats, profesor de Historia de la Filosofía de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, dentro de los Cursos universitarios de la Fundación Juan March. El profesor Subirats ha realizado una investigación sobre «Creación, producción y espectáculo», con una ayuda que le concedió esta Fundación en 1991.

Seguidamente se ofrece un resumen de las cuatro conferencias del ciclo, tituladas «La revolución estética de las vanguardias y la civilización industrial», «Estrategias estéticas de simulación», «La producción técnica de la conciencia y la cultura de masas» e «Historia y surrealidad: la producción del espectáculo».

Vanguardia, ambigua palabra. En vano las culturas estatales esgrimen totalizadamente en todos los aires mediáticos un perfil heroico de sus virtudes trascendentes. Su existencia perfectamente institucionalizada supone en la actualidad y por doquier un sonoro vacío. En las decadentes culturas geopolíticamente marginales, y bajo la atmósfera débil e invertebrada de sus empobrecidos medios intelectuales, los multicolores signos bajo los que se arropa, los «gadgets high-tech», las instalaciones multimediáticas, los hipermercados artísticos o los eventos mediáticos se han asociado, no obstante, a un agresivo principio modernizador, confluyente con estrategias de racionalización económica y un brutal desarrollo tecno-industrial, a menudo atravesado por momentos explícitamente autoritarios.

La vanguardia, purificada musealmente de los momentos críticos o reformadores que le dieron otrora el prestigio de una inteligencia combativa y libre, ha adquirido un aura de militancia catequética y el significado de una esclerótica cruzada. Sus gestos

de protesta se han convertido en una pose tanto más rutilante cuanto más vacía.

Pero si su realidad mediática es tan fascinante y evanescente como cualquier «spot» publicitario, su concepto histórico resulta profundamente contradictorio, conflictivo y ambivalente. Originalmente era un término militar. Definía una preponderante función destructiva: romper frentes, destrozarse infraestructuras, batir retaguardias, desarticular e inutilizar las formas de subsistencia del enemigo. El concepto, enteramente negativo, de vanguardia militar designaba una disolución general de todo cuanto fuera sólido en provecho de un principio arcaico de violencia y poder. Sus medios eran la sorpresa, la rapidez, la eficacia, la universalidad o la economía de sus estrategias destructivas. Un carisma heroico inflamaba sus aventuras de avanzadilla. La destrucción vanguardista expresó siempre la virtud ejemplar de un originario principio constituyente de poder.

Las vanguardias socialistas y revolucionarias añadieron a la función militar de las avanzadillas el significado

metafísico de un destino histórico y civilizador, que se confundía con la razón, la libertad, la igualdad y la justicia, en fin, idéntica con el progreso, entendido en un estricto sentido a la vez tecnoeconómico y ético y social. Una organización disciplinada y racionalizada de la producción industrial, la configuración global de la existencia, desde lo más pequeño hasta los grandes acontecimientos históricos, a partir de las normas y definiciones de la historia y la sociedad, directamente instauradas por el nuevo Estado, una producción sistemática de los símbolos y mitos universales de su nuevo poder...; todo ello debía configurar la nueva civilización como una realidad global y homogéneamente estructurada.

En su formulación más avanzada, debida a la socialdemocracia del período de la Revolución soviética, esta proyección histórico-universal de las vanguardias políticas compartía formas, valores, objetivos y estrategias que eran comunes a las vanguardias artísticas. Constructivistas, productivistas, dadaístas, letristas o neoplasticistas, cubistas, surrealistas o futuristas surgieron a comienzos de siglo a la par que las nuevas estrategias sociales de transformación revolucionaria, y bajo afines signos trascendentes y carismáticos. Vanguardia artística y vanguardia política intercambiaron ampliamente sus signos.

La pregunta por el carácter progresista de las vanguardias, el cuestionamiento de la ambigüedad política que las distinguió a lo largo de su historia, el significado totalitario que han tenido algunos de sus exponentes más destacados, todos estos aspectos se convierten en anécdotas irrelevantes en cuanto se considera su última y fundamental consecuencia, entre tanto cuestión elemental en la sociedad tardoindustrial: su tendencia al espectáculo, la estetización del poder y de la comunicación social, la construcción artificial de lo real como una obra de arte. Allí donde el arte se de-

finió revolucionariamente como principio constituyente de un nuevo orden social, allí también las relaciones sociales, desde la existencia minimalizada en las unidades industrializadas de habitación, hasta la performatización de los grandes acontecimientos políticos como eventos mediáticos, se convirtieron en una extensión del diseño artístico a escala planetaria. Tal es el dilema final de la estética de las vanguardias.

Estrategias estéticas de simulación

Conocemos perfectamente el relato estructuralista de los años sesenta y setenta sobre las vanguardias y su prolongación a lo largo del relativismo postestructuralista y la contra-reforma postmoderna: la obra de arte como «metáfora epistemológica», según lo formuló Umberto Eco en *Opera aperta*. El formalismo nominalista de la estética que en los años sesenta se llamó informal procede directamente de la revolución de la representación que inauguró el cubismo o el dadaísmo. Gris, Mondrian, Malevich lo habían formulado con mucha mayor precisión en sus escritos y manifiestos. Análisis de la forma. Independencia de los elementos pictóricos. Construcción sintética de la nueva obra. Kahnweiler había trazado firmemente su fundamento epistemológico ya en 1914-1915. «El pintor... puede crear de este modo una síntesis del objeto, esto es, de acuerdo con Kant, 'relacionar entre sí las diferentes representaciones y concebir su pluralidad en un conocimiento'».

Las asociaciones entre el arte abstracto y la crisis de los símbolos de la cultura moderna sugeridas por los análisis de Sedlmayr y Poggioli han tenido el mérito precisamente de señalar un camino contrario: la radicalidad semántica sobre lo que tan sólo aparecía como una ruptura formal y una nueva concepción de la función



Eduardo Subirats nació en Barcelona en 1947. Doctor en Filosofía por la Universidad de Barcelona. Ha sido profesor de historia del arte, estética y teoría de la cultura en las Universidades de São Paulo, Princeton, Madrid y México y actualmente es profesor titular de Historia de la Filosofía en la UNED. Es autor, entre otros trabajos, de *La ilustración insuficiente* (1981), *El alma y la muerte* (1983), *La cultura como espectáculo* (1989) y *Metamorfosis de la cultura moderna* (1990).

de la obra de arte, del significado de creación y el valor de la experiencia artística. El concepto clave es nihilismo: liquidación de los valores que otorgaban a los lenguajes artísticos un sentido espiritual, aparición de corrientes artísticas de carácter eminentemente agónico y destructivo, una nueva fe en la máquina y sus valores simbólicos como nuevo principio de orden social y cósmico, al mismo tiempo que la conciencia de la desarticulación de las antiguas formaciones sociales y culturales, y su destrucción revolucionaria, asunción, por parte del nuevo artista, de un credo cientifista, fin del arte...

La abstracción, entendida como se-

paración de lo real, en un plano de la creación y contemplación artística, lo mismo que en la experiencia científica, aquel maravilloso poder de lo negativo, como lo llamó Hegel, es la condición metodológica de su dominación racional y de un conocimiento productivo desde el punto de vista económico e industrial.

Esta relación entre la abstracción artística y científica se pone de manifiesto allí donde la «peinture conceptuelle», el arte abstracto o el concepto absoluto de creación plástica a partir de categorías plásticas universales, identificaba explícitamente sus principios compositivos con la racionalidad de la máquina, con una lógica económica y con un conocimiento productivo. Tal sucedía allí donde Loos enarbolaba la Guerra Santa contra el ornamento en nombre de un principio económico de racionalidad formal. Se puso claramente de manifiesto en los programas de Le Corbusier por una racionalización de las formas arquitectónicas bajo una lógica formalizada matemáticamente, concebida con miras a la producción industrial a gran escala de los módulos arquitectónicos, inaugurando con ello el concepto industrial de existencia mínima. La unidad de abstracción estética y dominación técnica de la naturaleza se elevó asimismo a credo en aquellos planteamientos paradigmáticos debidos a Oud en el que se identificaba materialmente la búsqueda de un nuevo lenguaje exacto, universal y absoluto con los principios de la reproducción mecánica y producción industrial de las formas. Se estilizó en los más delicados experimentos plásticos en el amplio panorama intelectual y artístico de la Bauhaus: los bailarines de Schlemmer que forzaban el cuerpo a un movimiento mecánico en el espacio, el teatro bauhausiano que experimentó la fragmentación maquinal de las expresiones emocionales abstractas, la iconografía arquitectónica bauhausiana que confundía voluntariamente los elementos de la

iglesia con los de la casa, la fábrica y la vivienda en un todo homogéneo; en fin, el urbanismo del Bauhaus que subsumía totalizador el conjunto de todas las manifestaciones humanas, desde la existencia íntima, la fantasía y los sueños hasta la producción industrial, bajo un mismo principio funcional y racional.

Historia y surrealidad: la producción del espectáculo

La utopía estética de la obra de arte total permitió articular teóricamente la experimentación formal abstracta en torno o hacia la construcción práctica de un mundo artificial: música y teatro, pintura y arquitectura transformaron la metrópolis industrial en las grandes escenografías arquitectónicas y cartelarias de la ciudad moderna. La creación surrealista de un mundo alucinatorio generado a partir de la fantasía y el sueño, lo inconsciente y el misterio alimenta la estética de la publicidad como sistema generalizado de estímulos ambientales, de gratificación alucinatoria y de ocultamiento de la realidad. La idea del simulacro, originalmente concebida literariamente como una metáfora ilusionísticamente realizada y técnicamente producida, ha sido transformada en el principio de una cultura industrial que ya ha demostrado ser capaz de definir la vida como un gran espectáculo tecno-industrial que comprende desde los objetos más banales de nuestro uso cotidiano hasta la performatización mediática de la historia.

Del universo cubista de guitarras, flores y botellas de vino, en fin, de las naturalezas muertas concebidas como experiencia de lo real, se pasó al artefacto visual por un complejo proceso de transformación de la sensibilidad y la conciencia modernas. «Compongo con abstracciones y decido... cuándo se hacen objetos», escribía Juan Gris. Más tarde, aquel objeto virtual se

transformó en un espacio real, devino construcción arquitectónica, mundo de los objetos que nos rodean, simulacros alucinatorios encarnados en objetos imaginarios. Es la consecuencia última del principio vanguardista de una creación concebida como producción de una realidad nueva: la producción del espectáculo.

Las vanguardias habían creado un sistema lingüístico abstracto adecuado a las exigencias expresivas y a la racionalidad económica de la metrópoli industrial moderna. Ellas dieron una eficacia productiva real a los nuevos postulados estéticos del punto, la tonalidad, la composición en el plano, las armonías, el olor, la masa... El nuevo arte productivo se confundía con el principio de un nuevo orden. Este nuevo orden era formal en primer lugar, pero trascendía a la realidad física de la civilización y a sus espacios, así como a sus símbolos vitales, y en su presentación universalista se identificaba con una creación cosmogónica. Tal el sentido original de las utopías arquitectónicas de Taut, de la pintura neoplasticista de Mondrian o de las declaraciones apocalípticas de Malevich. Pero la nueva producción artística anticipaba, al mismo tiempo, la construcción de una segunda naturaleza, de obras totales que integrasen el conjunto de las artes, de «environments» globales capaces de configurar exteriormente la totalidad de la nueva vida. «Espectacle et cosmogonie». Tales fueron las palabras empleadas por Le Corbusier para definir el nuevo proyecto civilizatorio del arte moderno.

La tendencia del nuevo arte al «espectáculo», en el sentido amplio del conjunto de hábitats artificiales susceptibles de subsumir la existencia individual, y configurarla, adaptarla o convertirla en un estado estético prediseñado, se puso de manifiesto en primer lugar bajo su forma más banal, es decir, como un interés inmediato por el mundo del espectáculo moderno. El «music-hall» fue un motivo

de fascinación para los futuristas. Mondrian habló de él como uno de los signos privilegiados de los nuevos tiempos. Marinetti, en particular, describió el «music-hall» como la moderna obra de arte total por excelencia: «Es la síntesis de todo lo que la humanidad ha refinado hasta hoy en sus nervios para distraerse riéndose del dolor material y moral..., la fusión hirviente de todas las risas y sonrisas, contorsiones y muecas de la humanidad futura...».

La misma fascinación que Marinetti mostraba por el «music-hall» la extendió años más tarde Léger a todos los fenómenos urbanos nuevos en general. La avenida, los medios de comunicación, las luces caóticas, el movimiento, las aglomeraciones de masas, la agitación... se convertían en su imaginación artística en un prodigioso escenario viviente y real. Ninguna obra de arte podía compararse en grandeza, intensidad y veracidad con el turbulento ajetreo, la agitación y el color, el dinamismo y la fuerza de las metrópolis industriales; en fin, con lo que el propio Léger llamó la «frénétique du spectacle». Su conclusión era sencilla, pero renovadora: «là est l'origine du spectacle moderne».

En todas las expresiones programáticas o reales de la obra de arte total, entendida como la extensión de la obra de arte hacia la producción de nuevos espacios exteriores o nuevas realidades imaginarias, habitaba una intención formadora, reeducativa, colonizadora de la existencia: configurar la vida, generar las condiciones de su desarrollo y modificación, crear un nuevo orden, transformar o convertir la sociedad al nuevo principio artístico... Las vanguardias no solamente defendían una trascendencia social de la forma artística, sino que, además, definían un «estado estético», una nueva condición simbólica del hombre moderno directamente producida en el atelier del artista. Arvatov lo había formulado en los sencillos términos de un «montaje de la vida». En

consonancia con ello concebía al artista como «ingeniero o montador de la vida cotidiana» y a su atelier como «el laboratorio técnico y fábrica del hombre cualificado». En el marco específico del cine, que por sus capacidades técnicas y su difusión masiva tenía un papel prioritario en la definición de las nuevas potencialidades artísticas, Sergei Eisenstein resaltaba idénticamente su función como «la fábrica de puntos de vista y actitudes frente a los hechos». También Ozenfant y Jeanneret habían postulado en este sentido, en *L'Esprit Nouveau*: «L'oeuvre d'art est un objet artificiel qui permet de mettre le spectateur dans un état voulu par le créateur».

Los surrealistas abrazaron asimismo, y precisamente no en menor medida, esta extensión de la creación artística al mundo de un espectáculo de nuevo estilo y de la mayor envergadura social. La *Exposición Internacional del Surrealismo* tenía también el doble carácter de una obra de arte global y un inmenso espectáculo social. Su principio, arrancarse de la realidad y escapar al reino de una segunda realidad maravillosa, idéntica con un reino «sui generis» de la fantasía, el juego y lo irracional, define aquel espectáculo que futuristas y cubistas habían anunciado como el futuro del arte moderno. Formulan, más exactamente, un sentido interior de este espectáculo real: su significado alucinatorio.

Primer momento de este programa estético: una vez más, la negación de la experiencia de lo real. Breton lo formuló con aquel mismo impulso de cruzada que distinguió también al neoplasticismo de Mondrian o al suprematismo de Malevich: «Estamos convencidos de que ganaremos el proceso contra la realidad», escribió en *Le surréalisme et la peinture*. En su lugar, la abstracción surrealista proclamaba una nueva estética alucinatoria: «Todo, en definitiva, depende de nuestra facultad de *alucinación voluntaria*».

Pero la tendencia general de las vanguardias hacia el espectáculo también se pone de manifiesto, en cuanto a sus aspectos constructivos racionales, en el amplio panorama de la abstracción «cartesiana». Puede hablarse en este sentido de la construcción formal, geométrica y exacta del espectáculo, considerado como estructura lógica y arquitectónica de la realidad, del mismo modo que existe una concepción ilusionista o ilusoria del espectáculo como sistema de simulacros, iconos y mitos. Punto de partida es aquella misma reducción de la representación a un orden formal en el cubismo. Punto de llegada es la traducción de este orden formal en el plano o más bien en los múltiples espacios virtuales que se han desarrollado desde el neoplasticismo y los constructivismos hasta el computer-art.

Las utopías de integración de la creación artística a la producción de ambientes globales y la «transformación de la existencia» humana, según las palabras de Le Corbusier, tuvo una inmediata aplicación en la arquitectura y el urbanismo. En el terreno específico de la arquitectura, aquellas formulaciones totalizadoras tuvieron efecto a través del ideal romántico del *Gesamtkunstwerk*, la integración de las artes en la nueva obra arquitectónica global, una idea influyente en los propios pronósticos teóricos de Mondrian y poderosamente efectiva en el pensamiento del Bauhaus.

Y es interesante considerar globalmente el experimento colectivo, tanto formal o estilístico como pedagógico y constructivo, que significó esta escuela precisamente bajo esta perspectiva. Punto de partida fue el análisis de las formas artísticas hasta sus exponentes elementales más puros, ya se tratase del color, de las figuras geométricas, del movimiento corporal en el espacio o de la expresión emocional en el ballet o el teatro. Tal había sido precisamente la tarea emprendida al mismo tiempo, o unos años antes, por los pintores del cu-

bismo, Klee, Kandinsky o Taut. Estos elementos purificados se iban a constituir más tarde en el lenguaje puro y universal de una arquitectura global. «Pensamiento racional, certeza en los objetivos, precisión y economía, cualidades que distinguen la obra de ingeniería, tienen que convertirse en la base de la nueva arquitectura...; a este fin, la pintura ha proporcionado una valiosa labor preparatoria. Ella ha puesto de manifiesto las formas fundamentales de todo arte, los elementos geométricos y cúbicos ya no susceptibles de una ulterior objetivación...; su determinación corporal obliga a la claridad formal introduciendo de la manera más real el orden en el caos.»

El mismo programa de una ley analítica elemental, absoluta y universal que esgrimía Hilberseimer, y la misma transformación o conversión de la existencia humana bajo su principio total se desarrolló en el llamado «Teatro de la totalidad», según lo formularon Schlemmer, Moholy-Nagy y Molnar. Su cometido fundamental era trasladar un lenguaje abstracto, geométrico y mecanizado a los movimientos corporales y su interacción con el espacio. El «Teatro de la totalidad» tampoco era meramente una representación de formas, movimiento y luz, sino una composición abstracta de color, luz y movimiento que configuraba la realidad humana y su expresión corporal precisamente como «portador de elementos funcionales orgánicamente adecuados», de acuerdo con las palabras de sus fundadores. Se cumplía así aquella subsunción del espectador a la obra de arte constituida como «environment» global, la puesta del espectador en «el centro de una nueva construcción de la extensión espacial», según las palabras de El Lissitzky. Como la arquitectura y el urbanismo de Hilberseimer, el teatro del Bauhaus también asumía la dimensión de un espectáculo global capaz de subsumir, convertir y adaptar la existencia humana a las nuevas formas de vida de la sociedad tardoindustrial. □

Donada por Aurora Bernárdez, viuda del escritor

La biblioteca de Julio Cortázar, en la Fundación Juan March

Consta de cuatro mil volúmenes

Aurora Bernárdez, viuda de Julio Cortázar y su legataria universal, ha donado a la Fundación Juan March la biblioteca que el escritor argentino tenía en París en su casa de la rue Martel, en donde falleció el 12 de febrero de 1984. Son unos cuatro mil volúmenes, muchos de ellos dedicados por sus autores a Cortázar y otros anotados por el propio escritor.

Estos libros han pasado a engrosar los fondos generales de la Biblioteca de la Fundación Juan March y estarán a disposición de los estudiosos que se interesen por ellos. La Biblioteca de la Fundación Juan March consta de un fondo especializado en Teatro Español Contemporáneo de más de 47.000 documentos, entre libros y distinto material; casi diez mil componen el fondo de Música Española Contemporánea; más de 1.300 volúmenes, la Biblioteca de Ilusionismo; además de varios miles de un fondo heterogéneo sobre Fundaciones, publicaciones de la propia Fundación Juan March y memorias y obras realizadas por becarios de esta institución.

El pasado 12 de abril tuvo lugar, en la Fundación Juan March, un acto público en el que, ante un salón abarrotado, Aurora Bernárdez hizo entrega de la biblioteca. El acto fue organizado en colaboración con la

editorial Alfaguara, que ha vuelto a reeditar las obras del escritor argentino, y conmemoraba así el 30 aniversario de la publicación de *Rayuela*, la obra más conocida y significativa de Cortázar.

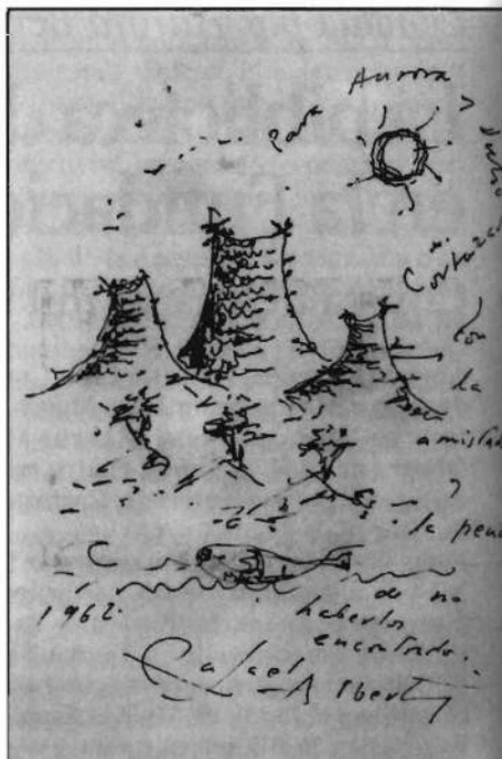


En este acto intervinieron los escritores **José María Guelbenzu**, antiguo editor de Cortázar en Alfaguara, y **Juan Cruz**, actual director literario de la editorial; el actor **José Luis Gómez**, que leyó un capítulo de *Rayuela* (previamente se había oído, en una grabación, la lectura de otro capítulo, el 7, en la voz del propio Cortázar); y los músicos **Pedro Iturralde** (saxo) y **Horacio Icasto** (piano), quienes improvisaron a partir de conocidas músicas de jazz, género al que tan aficionado era Cortázar.

Previamente, **José Luis Yuste**, director gerente de la Fundación Juan March, y la propia **Aurora Bernárdez** tomaron la palabra para valorar el hecho que les convocaba. «Este fondo —comentó José Luis Yuste—, desde hoy joya de nuestra Biblioteca, y junto con los papeles diversos que están en la Universidad de Austin, constituye uno de los principales focos de estudios cortazarianos y, como el resto de los materiales que hemos ido acopiando en la Biblioteca de nuestra Fundación, están a disposición de los investigadores que deseen utilizarlos».

«A esta fiesta —comentó Aurora Bernárdez ante un auditorio que se apretaba para participar del homenaje al escritor— veo que han acudido sobre todo los lectores que Julio pedía, que eran los jóvenes. Estos fueron los lectores de *Rayuela* cuando *Rayuela* apareció hace 30 años. Y cuando Julio Cortázar creía que su libro había sido escrito para gente de su generación, es decir, para gente que tenía 50 años, resultó que la reacción de entusiasmo, de sorpresa, de admiración fue la de los jóvenes.»

La explicación de este fenómeno la dio ella misma: «Quiere decir que ese libro habla de algo permanente, que los jóvenes pueden sentirse comprendidos y acompañados por un autor». Referente a la biblioteca, que ahora está en la Fundación Juan March, Aurora Bernárdez señaló



Dedicatoria, por Rafael Alberti, de sus *Obras Completas*.

que ésta «es el mejor retrato de Cortázar».

Uno de aquellos jóvenes de entonces, de los que hablaba la viuda de Cortázar, es Juan Cruz, editor de Alfaguara, quien evocó su primera lectura juvenil y una posterior que hizo, años después, para darse cuenta, en esta segunda ocasión, que la novela seguía suscitándole el mismo entusiasmo.

«Cada vez —dijo Juan Cruz— que nos acercamos a Cortázar vemos a un adorador de las palabras, poniéndolas en fila india o arremolinadas alrededor de una mesa. Cortázar hizo posible la vigencia de la palabra, la vitalidad de la palabra, y *Rayuela* es su mensajero universal y su símbolo más puro.»

Otro de aquellos jóvenes, hoy escritor y en su momento editor de Alfaguara de las obras de Cortázar, José María Guelbenzu, subrayó en su intervención que la del autor de *Ra-*

yuela era una escritura inteligente, «porque el autoconocimiento lleva a la lucidez; la escritura de Cortázar nos devuelve un ejercicio de lucidez que se constituye en tiempo; son 30 años los que están cayendo ya sobre *Rayuela*, y ese testimonio queda ante los ojos del lector.»

Y éste, en su opinión, «es aquel lector que tiene que intervenir en el texto, que tiene que construir la novela de la misma manera que el autor la construye». Para Guelbenzu hay que leer a Cortázar siempre porque «es un acto de lucidez».

La biblioteca de Cortázar

Entre los fondos donados se encuentran ediciones de obras de Cortázar (en español y también distintas traducciones al portugués, al inglés, al francés, al holandés, etc.), pero no papeles, dado que los manuscritos originales y toda clase de documentos se encuentran, desde hace tiempo, en la Universidad norteamericana de Austin.

Entre el material original de Cortázar se encuentran dos separatas: una que contiene un breve poema visual, «720 círculos», con las instrucciones pertinentes para «poderlo» leer; y la otra en la que se publica el capítulo 126 de *Rayuela* y que en su momento —hace treinta años exactamente de su publicación— Cortázar decidió suprimirlo por las razones que expone en dicha separata de *Revista Iberoamericana* (julio-diciembre 1973).

Hay muchos libros dedicados por sus respectivos autores a Cortázar; así, **Rafael Alberti** dedica a «Julio y a Aurora» su *Poesía Completa*. El poeta salvadoreño **Roque Dalton** le envía su libro *Los testimonios*, con las erratas subsanadas a pluma por el propio Dalton.

Del escritor cubano **José Lezama Lima** conservaba varios libros, cuidadosamente dedicados por Lezama, en unas dedicatorias que casi tenían más



de noticia epistolar: eran primeras ediciones, aparecidas en los años cuarenta y cincuenta, y otras posteriores a la Revolución cubana.

En la dedicatoria, fechada en marzo de 1966, del libro *En órbita*, de Lezama Lima, escribe éste: «Para Julio Cortázar, este testimonio de mi trabajo a través de muchos años. En años que son muy difíciles, recibí siempre su palabra de comprensión y eso se lo agradeceré siempre. La realización de su obra era para mí una noticia alegre. Los dos podemos decir el verso de Orfeo: 'escribimos para aquellos que están en la obligación de aprender...'».

Ese mismo año le envía *Paradiso*, el libro capital de Lezama, en cuya dedicatoria le comunica que acaba de recibir *Rayuela*, el libro capital, a su vez, de Cortázar. Este leyó con detalle *Paradiso*, señalando pasajes que le parecen muy bellos y otros que no entiende, o que le resultan oscuros. Al final, en la hoja en blanco, que está bien aprovechada con anotaciones manuscritas, escribe Cortázar: «¿Por qué tantas erratas, Lezama?».

De **Neruda** tenía también varios libros, dedicados por el poeta chileno con gruesos trazos de rotulador verde. No están dedicadas, en cambio, sus memorias, *Confieso que he vivido*,

pero sí están muy anotadas por Cortázar.

Hay varios libros dedicados por el escritor uruguayo **Juan Carlos Onetti**. En la dedicatoria de *Dejemos hablar al viento* le pone: "Para Julio Cortázar, que abrió un boquete respiratorio en la literatura tan anciana la pobre...". Con ocasión del envío por el editor, en febrero de 1974, de *Tiempo de abrazar*, éste le adjunta una nota en la que le comenta la situación política de Uruguay y la prisión militar que está padeciendo Onetti.

De **Borges** son también varios libros que Cortázar tenía (aunque no dedicados por Borges, como sí lo están los de **Bioy Casares**, **Mario Vargas Llosa**, **Augusto Monterroso** y **Octavio Paz**, por citar unos cuantos nada más). Una vieja edición de *Discusión* (Buenos Aires, 1934) aparece muy subrayada y en su interior hay un recorte amarillento de un artículo de Borges y un poema de éste, escrito a máquina en dos folios pautados, titulado «In memoriam A. R.».

Julio Cortázar leía en francés y en inglés y de ambos idiomas poseía muchos libros. Con tinta roja subraya casi todo el libro de Gaston Bachelard, *Lautréamont*; y se percibe que están muy leídos los libros de **Bataille**, **Queneau**, **Roussel** o **Breton**. De **André Breton**, por cierto, posee una edición de 1950 de su célebre antología de humor negro, cuyo título Cor-

tázar modifica a pluma en el lomo: «André Breton (tacha «Breton» y escribe «noir»), *Anthologie de l'Humour noir* (tacha «noir» y escribe «Breton»)».

En la biblioteca de Cortázar se encuentran también muchos de los que debieron ser sus primeros libros: primeras ediciones de textos franceses de autores surrealistas o antiguas ediciones de clásicos castellanos. Así, un *Romancero del Cid*, de la editorial española C.I.A.P., y que Cortázar firma y fecha (octubre de 1933), primeros títulos de la colección Austral en Argentina o la *Iliada* y la *Odisea*, en las ediciones de los años treinta de Prometeo, la editorial valenciana de Vicente Blasco Ibáñez.

De las obras completas de Federico García Lorca aparecidas en 1938 en Argentina, editadas por Losada, se encuentran cuatro volúmenes, que Cortázar adquirió el mismo año de 1938. Se percibe que los textos de Lorca están leídos y anotados a lápiz, a veces con signos de admiración al margen. Se encuentra igualmente la célebre edición de *Poeta en Nueva York*, de Lorca, en la edición mexicana de la editorial Séneca, en 1940, preparada por José Bergamín. Al final del «Poema doble del Lago Edem» anota a lápiz Cortázar que le ha gustado más la primera versión de ese poema que él había leído en *Poesía*, en 1935, y que en esta ocasión aparece en el Apéndice. □



Conservación y uso de recursos genéticos

Entre el 22 y el 24 de febrero, y con los auspicios del Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología, se celebró en el Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones un encuentro titulado *Conservation and Use of Genetic Resources* («Conservación y uso de recursos genéticos»), que fue organizado por los doctores **N. Jouve** y **M. Pérez de la Vega** (España). Incluidos los dos organizadores, intervinieron 17 ponentes invitados provenientes de diferentes países.

— De Estados Unidos: **R. P. Adams**, de la Universidad de Baylor, en Sandy; **R. W. Allard** y **C. O. Qualset**, de la Universidad de California, en Davis.

— De España: **M. C. T. Benítez**, de la Universidad de Sevilla; **J. I. Cubero**, de la Universidad de Córdoba; **C. Gómez-Campos**, de la Universidad Politécnica de Madrid; **N. Jouve**, de la Universidad de Alcalá de Henares; **L. Navarro**, del Instituto Valenciano de Investigaciones Agrarias, en Valencia; **F. Orozco**, del I.N.I.A., en Madrid; y **M. Pérez de la Vega**, de la Universidad de León.

— De Italia: **J. Esquinas Alcázar**, de la F.A.O., en Roma; y **T. Hodgkin**, del International Board for Plant Genetic, en Roma.

— De Canadá: **G. Fedak**, de Agriculture Canada, en Ottawa.

— De Gran Bretaña: **B. V. Ford-Lloyd**, de la Universidad de Birmingham; **V. Heywood**, de IUCN Plant Conservation Office, en Richmond; y **J. W. Snape**, del John Innes Centre, en Colney.

— De Israel: **D. Zohary**, de la Universidad de Jerusalén.

La rápida transformación que está sufriendo la ecosfera en las últimas

décadas y la destrucción de numerosos hábitats tienen como consecuencia una drástica disminución de la diversidad genética. Esto es un motivo de preocupación para gobiernos y asociaciones conservacionistas.

La variabilidad genética dentro de las poblaciones constituye la materia prima de la evolución, permitiendo a las especies adaptarse a los cambios que se producen en su entorno. Por otra parte, la disminución del número de especies que habita una zona constituye una amenaza para la estabilidad de los ecosistemas. La pérdida de biodiversidad es el único problema medioambiental de nuestros días, cuyos efectos se dejarán sentir, no ya en los próximos siglos, sino milenios.

Aunque la protección de las especies debería realizarse, idealmente, mediante la conservación de su hábitat natural, esto no es posible en muchos casos. Los efectos de la destrucción de los ecosistemas naturales pueden paliarse en cierto grado mediante el establecimiento de bancos o colecciones de germoplasma. En ellos se mantienen individuos, semillas u otras formas de propagación, de modo que si la población natural se extinguiera sería posible intentar su reintroducción en un área.

Toda colección de germoplasma se enfrenta a dos problemas fundamentales: 1) Decidir qué constituye una muestra lo suficientemente representativa de una población, esto es, que contenga la suficiente variabilidad genética para garantizar la viabilidad de la población a largo plazo. 2) Desarrollar técnicas que garanticen la viabilidad biológica del material conservado y que sean compatibles con las limitaciones habituales de espacio, medios y personal.

Las semillas de muchas especies vegetales se conservan bien si se controlan las condiciones de temperatura, CO₂ y humedad. Para la conservación de especies que se propagan vegetativamente o que tienen semillas recalcitrantes se están desarrollando métodos de conservación *in vitro*. Estos se basan en la conservación de material vegetativo a muy baja temperatura (criopreservación) o en el mantenimiento mediante cultivos de crecimiento lento.

Los bancos de germoplasma constituyen una solución de emergencia para la conservación de especies o variedades amenazadas. No es ésta, sin embargo, su única función. Estas colecciones han estimulado muchísimo la investigación, particularmente en botánica, poniendo a disposición de los investigadores un material que de otra forma sería muy costoso de obtener.

Pero seguramente el mayor interés en el mantenimiento de colecciones de germoplasma estriba en su utilización para la mejora genética de especies cultivadas. Los progenitores silvestres de las plantas cultivadas constituyen un recurso vital para el mantenimiento de la agricultura en el futuro.

Especies silvestres y también variedades cultivadas tradicionales con-

tienen genes potencialmente útiles que confieren resistencia a plagas, enfermedades y otras condiciones adversas. La destrucción de hábitats naturales y el abandono de variedades autóctonas puede hacer que estos genes potencialmente útiles desaparezcan antes de que hayan sido estudiados e incorporados a las variedades en cultivo.

No debe olvidarse que la pérdida de variabilidad genética afecta a todos los taxa, desde mamíferos a bacterias. La conservación de cada grupo de organismos plantea problemas especiales. Un ejemplo relevante es el caso de las razas autóctonas de animales domésticos, muchas en peligro de extinción.

El mantenimiento de rebaños tiene un coste alto y siempre existe el peligro de que se pierdan genes, dado que las poblaciones tienen que ser necesariamente pequeñas. De ahí la necesidad de desarrollar técnicas de criopreservación de gametos o embriones.

Aunque la mayoría de los bancos de germoplasma conservan semillas o embriones viables, una alternativa consiste en conservar directamente el material genético. Esta iniciativa ha dado lugar al establecimiento del primer banco de DNA (DNA Bank-Net), en el que participan más de 25 países.

Un nuevo «workshop» en junio

Además del *workshop* sobre *Cell Recognition during Neuronal Development*, que se inició el 31 de mayo y finaliza el 2 de junio (del que se informaba en el Boletín Informativo anterior), el Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología ha auspiciado un nuevo *workshop* para este mes de junio. Tendrá lugar entre el 21 y el 23, su título es *Molecular Mechanisms of Macrophage Activation* («Mecanismos moleculares de activación de macrófagos») y sus organizadores son los doctores **Carl F. Nathan** (Estados Unidos) y **Antonio Celada** (España).

En esta reunión se revisarán los avances recientes en el campo de activación de macrófagos y se propondrán objetivos para futuras investigaciones. Los temas que se tratarán son: definición de moléculas que inducen activación de macrófagos, interacciones a nivel de receptores de membranas, señales secundarias e inducción de genes tempranos, rutas metabólicas, expresión génica y factores de transcripción, inhibición de la activación de macrófagos y redefinición del concepto de activación de macrófagos.

Seminarios del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales

Las políticas medioambientales en Alemania y en España, la integración europea y el «déficit democrático» y los procesos de legitimación en las primeras experiencias democráticas fueron los temas tratados en tres seminarios que impartieron a fines del pasado año en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales los profesores Susana Aguilar, de la Universidad de Salamanca (27 de noviembre); Wolfgang Merkel, del Instituto de Ciencia Política de la Universidad de Heidelberg (Alemania) (4 de diciembre); y José Alvaro Moisés, del Centro de Investigación sobre Relaciones Internacionales y Política Comparada de la Universidad de São Paulo (Brasil) (9 de diciembre), respectivamente. De las tres intervenciones se ofrece seguidamente un resumen.

Susana Aguilar

Políticas medioambientales en Alemania y en España

«Políticas medioambientales y diseños institucionales en España y Alemania. Reflexiones sobre el futuro de la política medioambiental en la Comunidad Europea» fue el título del seminario impartido por **Susana Aguilar**. La primera parte era el resumen de su tesis doctoral, realizada en el citado Centro de Ciencias Sociales. Era éste el primer seminario basado en una tesis elaborada por una investigadora becada por el Centro.

La profesora Aguilar comenzó su presentación indicando cuáles eran los grandes problemas con los que se enfrentaban las diferentes políticas públicas. Entre ellos destacó cuatro: el alto grado de conocimientos técnicos necesarios en el estudio de los problemas y la elaboración de políticas medioambientales; la interrelación de estos problemas entre sí y con

otras facetas de la industria; la internacionalización de los conflictos y las soluciones; y, por último, el ser un asunto al que sólo recientemente se le ha prestado una atención seria y algo más proporcional a su importancia. Dentro de la gran diversidad de asuntos que engloba el término de políticas medioambientales, la profesora Aguilar se centró en el tema de la polución ambiental.

«Las políticas medioambientales en España y Alemania —señaló— constituyen dos modelos diferentes. La política española, caracterizada por su denominación de 'estatista', se distingue por la ausencia casi total de cooperación entre la industria y el Gobierno en el estudio, elaboración y aplicación de las políticas medioambientales, así como por un bajísimo grado de implementación de las mis-

mas. La política alemana, denominada como modelo 'cooperativo', está caracterizada por una continua e intensa cooperación entre industria y Gobierno, así como por una mayor aplicación y control de las políticas.»

«El origen de esta diferencia se encuentra en los distintos desarrollos históricos, que han dado lugar a un diferente desarrollo legal e institucional, así como a una diferente actitud frente a la naturaleza. Así, en Alemania, especialmente después de la Segunda Guerra Mundial, surge una mentalidad cooperativa de la que no encontramos paralelo en España. Asimismo, la presión de la opinión pública alemana se manifiesta de una manera más rotunda y constante, si bien es verdad que el problema de la polución medioambiental en este país es mucho más acusado que en el caso español.»

«Aunque el modelo cooperativo, unido a una mayor concienciación ciudadana, parece haber producido mejores resultados que el modelo español, existen ciertos aspectos preocupantes en el modelo alemán. El principal se deriva del hecho de que la cooperación se da solamente entre industria y Gobierno, con exclusión de otros sectores sociales, lo que produce una impresión de cooptación de intereses. Esto hace pensar que los resultados no siempre son los mejores desde el punto de vista de la protección del medio ambiente. Por otro lado, la necesidad de conocimientos técnicos sofisticados y de especialistas que raramente se encuentran fuera del ámbito de la industria podría producir un fenómeno de 'captura de agencia', al ser los propios técnicos de la industria los que proporcionarían la necesaria base científica de las políticas.»

La Comunidad Europea, el tercer actor del estudio comparativo realizado por Susana Aguilar, juega, en su opinión, un doble papel dentro de las políticas medioambientales. Por un lado, «cumple una función im-



Susana Aguilar Fernández es Licenciada en Sociología y Doctora por la Universidad Complutense de Madrid. Premio de Memorias de Licenciatura del Colegio de Licenciados. Realizó el curso de Master y preparó su tesis doctoral en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones. Actualmente es profesora en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Salamanca.

portantísima como homogeneizadora de las políticas europeas. Esta homogeneización permite abordar problemas de forma simultánea e internacional, evitando agravios y derroches de esfuerzos nacionales, inútiles sin la cooperación de los países vecinos. Por otro lado, la Comunidad Europea actúa como 'correa de transmisión' de las políticas de países más avanzados en materia medioambiental, como Alemania o Dinamarca, a países como España. Un problema derivado de esta transmisión es que determinados énfasis justificados en ciertas políticas nacionales —como es el caso de la lluvia ácida en los países del norte— son generalizados, produciendo conflictos de intereses con otros países con una distinta problemática: el caso de la desertización en España».

Wolfgang Merkel

La integración europea y el «déficit democrático»

«La Comunidad Europea se encuentra hoy ante una encrucijada histórica: por un lado, se intenta acelerar el proceso de integración; por otro, esto se intenta llevar a cabo en un momento de estancamiento y crisis económica». Son palabras de **Wolfgang Merkel**, profesor del Instituto de Ciencia Política de la Universidad de Heidelberg, en el seminario impartido el 4 de diciembre pasado en el Centro, sobre «La integración europea y el 'déficit democrático'».

«El reciente rechazo de Dinamarca al Tratado de Maastricht —apuntó— ha hecho que nos planteemos determinadas cuestiones acerca de qué clase de construcción europea estamos llevando a cabo. Para algunos países es demasiado rápida y profunda; para otros, lenta y débil; unos aceptan la supranacionalidad; otros la rechazan. Cabe distinguir tres tipos de enfoques teóricos en torno al problema de cuál es la mejor forma de llevar a cabo la integración de los distintos Estados nacionales dentro de la Comunidad: a) Federalistas: insisten en los aspectos de integración política y en la necesidad de construir instituciones políticas que sirvan de marco legislativo al proceso de integración; b) Funcionalistas: insisten en que la mejor vía de integración seguiría un proceso de 'spill-over' que comenzaría con la integración en un campo concreto de la esfera económica, el cual, una vez realizado, se iría transmitiendo a campos cada vez más amplios; y c) Neo-realistas: aceptan la existencia de procesos de 'spill-over' en la esfera económica, pero los rechazan en la esfera política. No admiten que la integración económica por



Wolfgang Merkel se doctoró en Ciencia Política por la Universidad de Heidelberg en 1985. Ha sido profesor del Departamento de Ciencia Política de la Facultad de Sociología de la Universidad de Bielefeld (1985-1988) y desde 1989 es profesor en el Instituto de Ciencia Política de la Universidad de Heidelberg. Entre sus publicaciones destacan dos libros en torno al Partido Socialista Italiano.

sí misma avance en la unión de las soberanías nacionales».

«Los gobiernos nacionales de los Estados miembros siguen siendo los que dirigen y controlan el proceso de integración. La construcción europea es fruto de largos y difíciles acuerdos entre los distintos Estados miembros sobre aspectos de la integración: acuerdos en torno a la desregulación o no del mercado, a la aplicación de la mayoría cualificada en las decisiones del Consejo, al derecho de veto, a la recaudación de los recursos propios, etc. Estos procesos de negocia-

ción muestran hasta qué punto la integración europea está en manos de las élites políticas y de sus negociaciones a puerta cerrada».

«El problema del déficit democrático hace referencia a los procesos de legitimación política de la Comunidad. A este respecto, podemos distinguir dos tipos de legitimidad: la formal (o legal) y la social (o empírica). En lo que se refiere a la legitimidad formal, la CE es una institución su-

praestatal construida legítimamente. El problema se plantea al nivel de la legitimidad social, es decir, de la aceptación que realmente existe de las instituciones europeas. El déficit democrático se puede resumir en tres dimensiones fundamentales: a) el poder restringido de la Comunidad en favor de los Estados miembros; b) el control democrático ejercido por el Parlamento Europeo; y c) el nivel de participación».

José Alvaro Moisés

«Procesos de legitimación democrática»

Sobre «Democratization, mass political culture and political legitimacy in Brazil», el 9 de diciembre pasado habló **José Alvaro Moisés**, profesor del Centro de Investigación sobre Relaciones Internacionales y Política Comparada de la Universidad de São Paulo (Brasil). El tema de su intervención fue el proceso de legitimación que experimentan las primeras experiencias democráticas. «Dicha legitimidad —afirmó el profesor Moisés— depende básicamente de la efectividad de los gobiernos en producir una prosperidad justa y del reconocimiento de los miembros de la comunidad política. Sin embargo, los recientes casos sobre la transición democrática en países como Brasil, Argentina, Chile, Perú, Alemania del Este, Corea del Sur o España han protagonizado una mayor legitimidad gracias al apoyo recibido por parte de la población más que debido a la eficacia de los gobiernos».

El profesor Moisés expuso los tres modelos que relacionan los regímenes políticos con la legitimidad política, para explicar el apoyo de los ciudadanos al sistema democrático después de haber vivido un período no demo-



José Alvaro Moisés estudió en las Universidades de São Paulo, de Essex y en el Hertford College de Oxford. En 1978 se doctoró en Ciencia Política por la Universidad de São Paulo y actualmente es Coordinador Científico del Centro de Investigación sobre Relaciones Internacionales y Política Comparada de esta Universidad.

crático. «El primer modelo, que surge después de la Segunda Guerra Mundial, asume que las instituciones polí-

ticas y, en particular, las instituciones democráticas reflejan la existencia de una población caracterizada por unos valores políticos espontáneos. Estos valores políticos, que fueron recogidos por Almond y Verba en el concepto de cultura civil, son realmente importantes para la estabilidad y la continuidad de los regímenes políticos a lo largo del tiempo».

«El segundo modelo, que surge en los años setenta y ochenta, constituye una especie de reacción contra aquellos valores o determinantes culturales. Este modelo propone que las instituciones políticas y, por lo tanto, los regímenes políticos eran al mismo tiempo una consecuencia de la calidad del funcionamiento de los gobiernos y también una consecuencia de la elección estratégica hecha por un actor político relevante, con una cierta clase de personalidad instrumental, lo cual significaba que no era necesaria la existencia de unos valores políticos. Final-

mente, una tercera alternativa, que yo definiendo, considera que tanto las instituciones políticas como los valores políticos están fuertemente influidos por las élites. Esta alternativa, que, aunque nueva, ha sido poco desarrollada hasta el momento, está caracterizada por el buen funcionamiento de las estructuras políticas que contribuyen a estabilizar el régimen mediante una combinación de las élites tanto a nivel racional como instrumental».

Finalmente, Moisés habló sobre el caso de Brasil, relacionándolo con la elaboración de Schumpeter sobre la legitimidad democrática desde un punto de vista tradicional. El proceso de democratización en Brasil lo explica Moisés desde una versión instrumental que relaciona la estabilidad política con la legitimidad política. «Este modelo relaciona la legitimidad y la consolidación del régimen a través de su dimensión simbólica e instrumental». □

ULTIMOS «ESTUDIOS/WORKING PAPERS» PUBLICADOS

El Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales editó en los últimos meses ocho nuevos trabajos dentro de la serie *Estudios/Working Papers*:

- **G. Esping-Andersen**
Post-Industrial Class Structures: An Analytical Framework. 1992/38.
- **J. R. Montero**
Sobre la democracia en España: legitimidad, apoyos institucionales y significados. 1992/39.
- **Susana Aguilar**
Análisis comparado de las políticas medioambientales en España y Alemania. Reflexiones sobre el futuro de la protección del medio ambiente en la Comunidad Europea. 1993/40.
- **Tracy B. Strong**
Rousseau: the general will and the scandal of politics. 1993/41.

- **Wolfgang Merkel**
Integration and democracy in the European Community. The contours of a dilemma. 1993/42.
- **Modesto Escobar**
Works or Union Councils? The representative system in medium and large sized Spanish firms. 1993/43.
- **José Alvaro Moisés**
Democratization, mass political culture and political legitimacy in Brazil. 1993/44.
- **Michael Mann**
The struggle between authoritarian rightism and democracy, 1920-1975. 1993/45.

El propósito de la serie *Estudios/Working Papers* es poner al alcance de una amplia audiencia académica el trabajo de los miembros que integran la comunidad del Centro: profesores, investigadores, estudiantes e invitados del mismo.

Junio

2, MIERCOLES

- 19,30 CICLO «VIOLONCHELO ROMANTICO» (I)**
 Intérpretes: **Suzana Stefanovic** (violonchelo) y **Mac McClure** (piano).
 Programa: Sonata en La menor D. 821 «Arpeggione», de F. Schubert, y Primera Sonata en Mi menor Op. 38, de J. Brahms.

5, SABADO

- 12,00 CONCIERTOS DEL SABADO**
CICLO «ESCUELA SUPERIOR DE MUSICA REINA SOFIA» (I)
 Intérpretes: **Aldo Mata** (violonchelo) y **Carlos Apellaniz** (piano).
 Obras de G. Cassadó, R. Schumann, S. Prokofiev y E. Ysaÿe.

7, LUNES

- 12,00 CONCIERTOS DE MEDIODIA**
Recital de guitarra
 Intérprete: **Gabriel Jesús Cámara López**.
 Obras de J. S. Bach, M. Giuliani, F. Tárrega, H. Villa-Lobos, E. Sáinz de la Maza, L. Brower, C. Domeniconi y R. Dyens.

9, MIERCOLES

- 19,30 CICLO «VIOLONCHELO ROMANTICO» (II)**
 Intérpretes: **Mikhail Khomitser** (violonchelo) y **Luis Rego** (piano).

Programa: Sonata nº 5 en Re mayor Op. 102 nº 2, de L. v. Beethoven, Phantasiestücke Op. 73, de R. Schumann y Sonata en La mayor, de C. Franck.

12, SABADO

- 12,00 CONCIERTOS DEL SABADO**
CICLO «ESCUELA SUPERIOR DE MUSICA REINA SOFIA» (II)
 Intérpretes: **Kremena Gantcheva**
Kaikamdjiozova (violín) y **Mariana Gurkova** (piano).
 Obras de J. S. Bach y N. Paganini.

«PICASSO: EL SOMBRERO DE TRES PICOS», EN MADRID

Hasta el 4 de julio estará abierta en la Fundación Juan March la exposición documental «Picasso: *El sombrero de tres picos*», compuesta por 58 acuarelas, guaches y dibujos que realizó Picasso por encargo de los Ballets Rusos de Serge Diaghilev para el decorado, vestuario y *attrezzo* del célebre ballet con música de Manuel de Falla y coreografía de Léonide Massine; se incluyen también varios dibujos de Picasso sobre bailarinas, trajes y otros documentos. La muestra se presenta con la colaboración del Museo Picasso de París.

El horario de visita de la exposición es de lunes a sábado, de 10 a 14 horas y de 17,30 a 21 horas; domingos y festivos, de 10 a 14 horas.

14, LUNES

- 12,00 CONCIERTOS DE MEDIODIA**
Recital de piano
 Intérprete: **José M^a Parra Mas.**
 Obras de F. Mompou, W. A. Mozart, G. Fauré, A. Oliver y F. Chopin.

16, MIERCOLES

- 19,30 CICLO «VIOLONCHELO ROMANTICO» (III)**
 Intérpretes: **Pedro Corostola** (violonchelo) y **Manuel Carra** (piano).
 Programa: Tercera Sonata en La mayor Op. 69 y Cuarta Sonata en Do mayor Op. 102 n^o 1, de L. v. Beethoven, y Segunda Sonata en Fa mayor Op. 99, de J. Brahms.

19, SABADO

- 12,00 CONCIERTOS DEL SABADO**
CICLO «ESCUELA SUPERIOR DE MUSICA REINA SOFIA» (III)

EXPOSICION MALEVICH, EN BARCELONA Y EN VALENCIA

El 6 de junio se clausura en el Museo Picasso de **Barcelona** la Exposición de Kasimir Malevich, con 42 obras procedentes del Museo del Estado Ruso de San Petersburgo. La muestra se ha presentado con la colaboración del Museo Picasso y del Ayuntamiento de Barcelona.

Desde el 23 de junio, la exposición se podrá ver en **Valencia**, en el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) y con la colaboración del mismo.

Intérpretes: **Kremena Gantcheva**
Kaikamdjzova (violín), **Charles H. Armas** (viola), **Bárbara Switalska** (violonchelo) y **Miri Yampolsky** (piano).
 Obras de W. A. Mozart y J. Brahms.

21, LUNES

- 12,00 CONCIERTOS DE MEDIODIA**
Recital de flauta y guitarra
 Intérpretes: **Lidia Martín** (flauta) y **Amaya Oliver** (guitarra).
 Obras de A. Piazzolla, F. P. Demillac, C. Debussy, D. Milhaud, W. Walton, Castelnouvo-Tedesco y J. Ibert.

23, MIERCOLES

- 19,30 CICLO «VIOLONCHELO ROMANTICO» (y IV)**
 Intérpretes: **Paul Friedhoff** (violonchelo) y **Eugenia Gabrieluk** (piano).
 Programa: Polonaise Brillante Op. 3, Grand Duo Concertant para violonchelo y piano, sobre temas de «Robert le Diable», Estudio Op. 10 n^o 6 y Estudio Op. 25 n^o 7 (transcritos por Alexander Glazunov) y Sonata Op. 65, de F. Chopin.

26, SABADO

- 12,00 CONCIERTOS DEL SABADO**
CICLO «ESCUELA SUPERIOR DE MUSICA REINA SOFIA» (y IV)
 Intérpretes: **Vera Martínez Mehner** (violín) y **Claudio**

Martínez Mehner (piano).
Obras de W. A. Mozart,
G. Tartini, P. Tchaikovski,
E. Ysaÿe y N. Paganini.

28, LUNES

12,00 CONCIERTOS DE MEDIODIA

Recital de piano
Intérprete: **Nuria Guerras**.
Obras de D. Scarlatti,
J. Brahms, C. Debussy,
E. Granados y S. Prokofiev.

LOS GRABADOS DE GOYA, EN LYON, EN TOULOUSE Y EN SEGOVIA

Hasta el 13 de junio seguirá abierta en la Biblioteca Municipal de **Lyon** (Francia) la Exposición de 218 grabados de Goya (colección de la Fundación Juan March), presentada en esta ciudad francesa con la colaboración del Ayuntamiento y la citada Biblioteca. El 24 de junio la exposición se presenta en **Toulouse**, en el Musée des Augustins, con su colaboración y la del Ayuntamiento de esa ciudad.

Por otra parte, 222 grabados, también de la colección de la Fundación Juan March, se exhibirán desde el 15 de julio en el Torreón de Lozoya, de **Segovia**, en muestra organizada con la colaboración de la Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León.

Los grabados que ofrece esta colección pertenecen a las cuatro grandes series de *Caprichos*, *Desastres de la guerra*, *Tauromaquia* y *Disparates* o *Proverbios*.

COL-LECCIO MARCH. ART ESPANYOL CONTEMPORANI, DE PALMA

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

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

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

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL, DE CUENCA

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

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

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

Información: Fundación Juan March

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