
Conferencias, Aulas abiertas y Seminarios públicos

En el año 2001 la Fundación Juan March organizó un total de 82 conferencias con diversas modalidades y temas.

Seis ciclos de «Aula abierta» se celebraron a lo largo del año, dedicados a los siguientes temas: «El pensamiento musical del siglo XX», «La permanencia de lo efímero: arte sobre papel», «El pensamiento arquitectónico del siglo XX», «La pintura holandesa del siglo XVII y los orígenes del mundo moderno», «Teatro clásico español: texto y puesta en escena» y «La formación de la identidad española». Integrada al menos por ocho sesiones en torno a un mismo tema, el «Aula abierta» consta de una primera parte, de carácter práctico (con lectura y comentario de textos previamente seleccionados), a la que sólo asisten profesores de enseñanza primaria y secundaria (previa inscripción en la Fundación Juan March), que pueden obtener «créditos», de utilidad para fines docentes. Sigue una segunda parte abierta al público, consistente en una conferencia.

Dentro de los «Cursos universitarios», se celebraron dos ciclos, uno sobre «Jóvenes compositores» y otro titulado «Cinco lecciones sobre Matisse», coincidiendo

con la exposición «Matisse: Espíritu y sentido (Obra sobre papel)» que se exhibió desde el 5 de octubre en la sede de la Fundación Juan March.

Asimismo, se celebraron dos «Seminarios públicos» sobre «Cambio de paradigma en la filosofía política» y «El pasado y sus críticos». La colección *Cuadernos* recoge el contenido de estos Seminarios públicos.

En diciembre se ofreció un Seminario titulado «La suerte de Europa», primero de una nueva serie de «Seminarios de Filosofía». Éstos siguen la línea de atención al pensamiento filosófico ya iniciada por los anteriores Seminarios públicos, que se han ofrecido desde 1997, pero tratando de otorgar un mayor interés a la reflexión puramente filosófica. También cambia su estructura. Un destacado profesor de filosofía pronuncia dos conferencias públicas sobre un tema objeto de su actual investigación; y mantiene, en otra sesión de carácter cerrado, un debate sobre el tema con otros especialistas.

Un total de 17.111 personas siguieron estos actos, de cuyo contenido se ofrece un resumen en páginas siguientes.

«El pensamiento musical del siglo XX»



Del 9 de enero al 1 de febrero el compositor y académico **Tomás Marco** impartió en la Fundación Juan March un «Aula abierta» sobre «El pensamiento musical del siglo XX». La idea básica del curso fue realizar un recorrido por las principales corrientes ideológicas de la música en el siglo XX, resaltando la profunda imbricación de las novedades técnicas con el pensamiento estético, a menudo tan filosófico como artístico, que las sustenta. En las clases prácticas se analizaron ejemplos concretos con partituras, grabaciones o textos importantes. Los títulos de las conferencias públicas fueron los siguientes: «Nacionalismo y vanguardia»; «Atonalidad y expresionismo»; «El neoclasicismo como fenómeno»; «La utopía dodecafónica»; «Realismo socialista y sinfonismo americano»; «La ruptura de la escala»; «Serialismo integral y aleatoriedad»; y «Postmodernismos musicales». Ofrecemos seguidamente un resumen de las mismas.

Movido por una constante diacronía en materia artística, el pensamiento del siglo XX es mayoritariamente una idea de progreso o, cuando menos, de evolución, y ya sus primeros años suponen una transformación continua. Si nos fijamos en el área parisina, aún un foco universal de cultura, el triunfo del impresionismo pictórico y musical y del simbolismo en poesía va a facilitar la irrupción de la vanguardia que, en música, paradójicamente va explotar algunas fuentes que, en esencia, son de raíz nacionalista. Pero, mientras en el área parisina ocurría esto, otros fenómenos similares convergían desde el ámbito germánico con un doble eje Viena-Berlín. Aquí, el impresionismo se sustituirá en pintura y música por un expresionismo que también tiene su correspondencia en el teatro y la poesía así como en la naciente cinematografía. No hay que olvidar que un nombre crucial en la música del momento, el de Arnold Schönberg, se dedica también (y con cierta altura como demuestra su gran exposición de 1910) a la pintura y tiene una interesantísima correspondencia con Kandinsky. Y si en el cubismo (y luego el neoclasicismo) se unen los nombres de Strawinsky y Picasso, los de Schönberg y Kandinsky se ven enlazados por la atonalidad y la pintura abstracta.

Apenas si hay una tendencia peor entendida que la del neoclasicismo, empezando por su nombre, ya que hubiera sido más justo llamarlo neobarroquismo. Con esa denominación se conocen, al menos, dos fenómenos diferentes que se suelen mezclar: una corriente estética y técnica que desarrollan con talante investigador una serie de compositores capitaneados por Strawinsky y que se define como un cierto retorno a compositores del pasado (y en la que participan de alguna manera Hindemith, Bartók y otros muchos); y, por otro lado, una tendencia a recuperar una técnica y estilística propias del barroco y del clasicismo que se dan en la música de entreguerras y que afectan sin excepción a todos los autores europeos.

Será la etapa dodecafónica la que muestre rasgos neoclásicos en obras como la *Serenata* (o la *Suite*) de Schönberg, el *Concierto de cámara*, máxima expresión serial de Berg, o incluso obras como los *Op. 16 y 17* de Webern. Todo ello les ocurría a los vieneses porque el panorama estético había cambiado notablemente después de la I Guerra Mundial. La atonalidad libre había sido un hallazgo espléndido para el expresionismo, pero ahora el arte aspiraba hacia la construcción abstracta e incluso lo hacía el utilitarismo, que en música proclamaba Hindemith sintonizando con esa y con otras inquietudes de la Bauhaus.

La técnica dodecafónica es bastante compleja y sería sistematizada por Schönberg pero también por otros autores coetáneos y posteriores como Krenek, Eimert, Leibowitz o Jelinek. El dodecafonismo, que pronto se convertirá en una ortodoxia molesta, es al principio maleable para muy diversas personalidades. En Berg es capaz de ser vehículo de una expresividad de fondo romántico y en Webern servirá para una música concentrada, despojada y potencialmente fuente de un futuro serialismo generalizado. El dodecafonismo no duró tanto. Ni como sistema ni como fundamento armónico fue mucho más allá de la generación que lo creó. Pero el concepto de serie llegará mucho más lejos de lo que Schönberg había previsto y va a impregnar la música de toda la generación de músicos de la segunda post-

guerra. Y como idea estructural, sigue muy viva en el acervo general de la composición.

La evolución musical del pasado siglo no es rectilínea ni siempre progresiente sino progresiva. Hay determinadas bolsas de permanencia de otras épocas cuando no una evolución determinada por circunstancias sociales o políticas. Una avanzada en el XX del sinfonismo del XIX la representan autores como Rachmaninov o Sibelius. Pero la evolución particular más notoria es la de la Unión Soviética, que en el albor de la Revolución ve morir a los principales artífices de la etapa anterior (Rimsky, Scriabin, Liadov...) y luego exiliarse a Stravinsky y a Prokofiev. Claro que los primeros años de la Revolución son muy distintos a los posteriores con una eclosión de vanguardias pictóricas y literarias, también musicales, a través del maquinismo o la energética de la industria. Shostakovich será, alternativamente, el modelo de la música soviética y el blanco de las iras del pensamiento oficial. Ni el regreso de un Prokofiev, defraudado de su carrera occidental, ni obras de autores como Khatchaturian, Kabalevsky o Miaskowski desbancan a Shostakovich del primer lugar.

Entretanto, Estados Unidos conoce un sinfonismo larvadamente nacionalista, que parte de un Ives tardíamente conocido a través de autores como Harris, Thomson o Barber, para llegar a un compendio sinfónico de éxito como es el de Copland.

Esos fenómenos, a los que hay que dar la debida atención y que en ocasiones producen obras notorias, no impiden que haya una línea de evolución principal en los lenguajes técnicos, y en la estética, de la música del siglo XX. La revolución principal de la primera mitad del siglo se refería a la armonía o a la interválica, es decir, afectaba sobre todo a las notas. Justo es decir que, además, se habían introducido notables cambios en lo métrico y rítmico, así como en la construcción de formas abstractas y en la creciente importancia del timbre como elemento independiente y capaz de participar activamente en la estructuración musical.

Pero si la armonía no era intocable, la escala tampoco lo era y se advirtieron varios movimientos para superarla. Uno de ellos es el de los microtonalismos. De otro lado, y con el precedente de Strawinsky y Bártok, la percusión, poco cuidada en Occidente, conoce un crecimiento espectacular con nuevos instrumentos y técnicas hasta que se compone la primera obra occidental enteramente para ella como es *Ionisation*, de Varèse. Pero será el invento de la cinta magnetofónica lo que permita una música electroacústica inmediatamente después de la II Guerra Mundial con un sentido surreal y empírico al elaborar sonidos externos como en la música concreta, que en París hacen Schaeffer y Henry, o cientifista con generación del sonido en laboratorio, como la electrónica que en Colonia emprenden Eimert y Stockhausen.

Sin embargo, es la irrupción de John Cage y su postura de aleatoriedad absoluta la que cambia el panorama. Pero la aleatoriedad absoluta de Cage (o no intervención en los procesos sonoros, que deben ser lo más espontáneos posible) tuvo una influencia grande sobre fenómenos artísticos no sólo musicales como el *fluxus*, el *happening*, la pintura informal o la electrónica antitecnológica. Incluso hoy día se reclaman de él movimientos tan lejanos a su pensamiento como los repetitivos americanos.

Sin duda los movimientos minimalistas se han dado mucho en la postmodernidad y, aunque no son los únicos en música, los más conocidos son los de la música repetitiva, bien venga como una consecuencia del sinfonismo en John Adams, del estudio de las músicas africanas o asiáticas como Steve Reich o Terry Riley, o del mecanismo comercial pop-rock como Phillip Glass. Músicas alternativas, instalaciones sonoras y espacios no convencionales son territorios por donde se mueven otras músicas de ahora mismo en una diversidad fructífera que tal vez anuncie (o no) una futura síntesis. En todo caso, el siglo XX ha dejado mucho y muy importante en la evolución de la técnica y el pensamiento musicales. Y también un patrimonio de obras que responden a ello.



Tomás Marco nació en Madrid, en 1942. Premio Nacional de Música 1969, entre otros galardones. Fue profesor del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Es miembro numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Ha sido director general del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música, del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, y director del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea.

«La permanencia de lo efímero: Arte sobre papel»



Del 6 de febrero al 1 de marzo la Fundación Juan March organizó un «Aula abierta» sobre «La permanencia de lo efímero: Arte sobre papel», que impartió **Manuela Mena**. Durante la celebración de este ciclo se ofrecía en la Fundación Juan March la exposición «De Caspar David Friedrich a Picasso. Obras maestras sobre papel del Museo Von der Heydt, de Wuppertal». Los títulos de las ocho conferencias fueron: «El dibujo como 'Padre de las tres Artes'»; «La estampa: ¿arte o reproducción?»; «La pluma y la aguada: el dibujo como expresión del pensamiento»; «Clarión, sanguina y lápiz negro: el dibujo como análisis de la realidad»; «Del grabado al aguafuerte»; «Pasteles y acuarelas: el dibujo a la búsqueda del color»; «La estampa en la frontera de la fotografía»; y «La ruptura de la tradición: el dibujo como arte independiente». A continuación se ofrece un resumen.

El dibujo empieza en el siglo XIV junto con la aparición del papel. Pero éste era un soporte caro, y cuando aparece el papel en el siglo XIV y se difunde a través de España y de Italia, el pergamino se deja para los libros miniados y los artistas empiezan a usar para sus dibujos el papel que es más abundante y más barato. El dibujo en el que se refleja la individualidad de cada artista aparece, pues, en el siglo XIV. Desde el comienzo, el dibujo tiene un carácter práctico, de preparación de la obra de arte y plasmación de las ideas del artista. El paso siguiente será una mayor libertad de investigación. El artista se puede permitir el lujo de experimentar sobre el papel, algo que no hará en el muro o en el lienzo. El arte va así evolucionando hacia una mayor libertad creativa del artista. Otra faceta del arte sobre papel es la estampa. Es un arte íntimo también, por el soporte y el tamaño, pero el procedimiento es muy diferente al del dibujo. Los tipos de estampa son también muy diferentes, como en el dibujo. Así como la pintura tiene una función decorativa o didáctica (la religiosa), en el caso del aguafuerte y en el dibujo hay también muchos tipos. Está la estampa de reproducción, de dibujos o de pinturas o esculturas. Como variante de ésta tenemos en el siglo XVII la estampa que sistemáticamente va copiando

los objetos y las obras de arte, relieves, etc., de la antigüedad clásica. Esto empieza en Italia en el siglo XVI. En la historia de la estampa interviene decisivamente el coleccionismo.

La técnica de la pluma y del pincel, tanto la línea como la aguada, constituyen el modo de dibujo más versátil que hay; el más flexible y diferenciado, el que ha sido desde el principio y hasta nuestros días el favorito de los artistas. Hay un desarrollo histórico en el empleo de la pluma y de la aguada (pincel). Si bien es cierto que empieza con notables balbuceos en los dibujos del *trecento* italiano, del norte de Flandes y Alemania en el siglo XV, aun siendo de gran belleza, cuando vemos dibujos de unos siglos después, apreciamos una evidente progresión en el afianzamiento de la técnica de este medio y en cómo los artistas han ido «apoderándose» de las posibilidades de la pluma y de la aguada para sus dibujos. Son rasgos distintivos en este tipo de dibujos la libertad y la abstracción. El dibujo a pluma y aguada plasmaba la idea creativa del artista, preparatoria siempre para una obra posterior, porque hasta el siglo XVIII el dibujo siempre fue preparatorio. Desde el primer momento, el dibujo a pluma o aguada, en contraposición al dibujo a lápiz o a sanguina, fue el dibujo como idea o como pensamiento. El dibujo como análisis de la realidad es el que emplea el lápiz negro y la sanguina, junto con el clarión. El grabado y el aguafuerte, en todas sus posibilidades, producen todas las estampas que han llegado hasta nuestros días. Los artistas grabadores consiguieron una perfección muy alta en poco tiempo. A principios del siglo XVI, se establecen ligeras diferencias entre los que son los grabadores profesionales o el pintor grabador, como el caso genial de Dürero. El gran siglo del grabado y de la xilografía es el siglo XVI. El gran siglo del aguafuerte es el XVII y en éste desaparece casi por completo la xilografía y el grabado se utiliza como un complemento, pero hay pocos ejemplos de grabado puro en el XVII. En el siglo XVIII el aguafuerte se entremezcla con otras técnicas que son más coloristas, más preciosistas y que transmiten muy bien el estilo del siglo XVIII, como pueden ser la «mezzotinta», el grabado que imita el lápiz,

el grabado de puntos, que es muy delicado, muy fino, y el aguafuente. En los grabados del XVI se ve que se ha conseguido la perfección técnica. Los grabadores inventan, componen y utilizan la estampa con total libertad. El aguafuerte empieza también muy a principios del siglo XVI, cuando los artistas intentan simplificar el proceso laborioso y muy caro del grabado a buril. El propio Durero, primero y poco después los artistas italianos investigan nuevas posibilidades y así descubren el aguafuerte. Este tiene unas posibilidades asombrosas, va a ser mucho más dúctil como técnica a la idea de los creadores y va cambiando según va cambiando el estilo de una forma más directa. De Durero encontramos ya una estampa toda hecha al aguafuerte que es de 1515. A fines del siglo XVI nos encontramos un aguafuerte más pictórico, forzando sus posibilidades, que siempre resulta un procedimiento más directo que los anteriores y con el que consiguen lo que buscan: que se parezcan a los dibujos. Rembrandt es el gran utilizador del aguafuerte, de una forma en que se van viendo los pasos de su mente de artista. El aguafuerte de Rembrandt nos lleva al «mezzotinta», que va a ser el gran arte del siglo XVIII, pues los ingleses consiguen el máximo en esta técnica consiguiendo estampas impresionantes. En el siglo XVIII surge otra técnica que intenta reproducir la nueva calidad del lápiz. Por último, también en el siglo XVIII aparece una nueva técnica, el «aguafuente», que produce estampas de un elevado carácter pictórico, al conseguir por medio de «aguadas» efectos atmosféricos y naturalistas.

El artista consigue alcanzar sobre el papel el mismo colorido que se alcanza en la pintura, pero el pastel y la acuarela no van a ser un sucedáneo de la pintura; se establecen desde un primer momento, como técnicas independientes, que tienen sus características propias y su estética individual. Forman parte de un arte en sí mismo. Ambas técnicas son muy dúctiles, permiten muchas posibilidades y recursos desde el principio. Hay grandes pintores que utilizaron la acuarela para sus dibujos o para hacer paisajes; otros utilizaron el pastel. Pero hay lo que podemos definir como acuarelistas, pin-

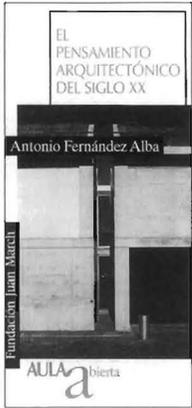
tores que se expresaron siempre a través de la acuarela (sobre todo a partir del siglo XIX) y hay asimismo pastelistas, es decir, artistas cuya técnica fundamental es el pastel. Aunque diferentes, ambas técnicas consiguen un alto valor artístico. Éste es un arte íntimo: sobre todo hasta finales del siglo XVIII, cuando pueden utilizar papel de mayor formato, pues hasta entonces el papel tenía un tamaño especial, un máximo de 80 centímetros, lo que produce que sea un arte íntimo, para verlo de cerca, en el que el detalle y la belleza de la superficie son muy importantes.

Hay que preguntarse qué es la realidad, cómo la ve el artista, qué le resulta importante de ella, cómo enfoca esa realidad en el siglo XIX. El artista desde siempre, ya antes de la fotografía, es quien «enfoca» la realidad y toma de ella lo que más le interesa y del modo que le interesa. Pero la fotografía, un género nuevo, parece en este momento el único medio posible para captar verdaderamente la realidad. Es un arte nuevo y desde el primer momento se interpreta como mucho más directo, un reflejo mucho más fiel de la naturaleza. El arte de la fotografía está en el ojo (en la mente) del artista, éste es capaz de ver algo extraordinario allá donde una persona normal no ve nada. El verdadero creador «produce» arte a través de la realidad. En siglos pasados, los dibujos se conservaron, y han llegado hasta nosotros, gracias a la labor de quienes admiraron a los pintores o a los escultores y recogieron sus obras. No sólo sus discípulos, entre los que se repartían los dibujos cuando el artista moría, sino entre quienes eran teóricos del arte, diletantes, «amateurs», gente que verdaderamente tenía interés en recoger las obras y las producciones de los grandes creadores. Eso que hasta el siglo XVIII era interés de un grupo reducido de personas, en los siglos XIX y XX el abanico se amplía. Más personas consideraron que el dibujo es un arte tan elevado y de tan gran interés como la pintura y la escultura y lo coleccionaron. El dibujo es ya, también, un arte independiente, pero continúa siendo la base del aprendizaje de los artistas. El dibujo es el medio flexible a la idea y a los intereses de los artistas de todos los tiempos.



Manuela Mena es doctora por la Universidad Complutense. Fue profesora en esta universidad y en la Autónoma de Madrid, y en 1979 obtuvo la plaza de Conservadora de Dibujos y Estampas del Museo del Prado. Entre 1981 y 1996 fue subdirectora de este Museo en las áreas de conservación, investigación y restauración. Actualmente es Jefe del departamento de Conservación de Pintura española del siglo XVIII y Goya.

«El pensamiento arquitectónico del siglo XX»



Del 6 al 29 de marzo **Antonio Fernández Alba**, profesor emérito de Proyectos de la Escuela de Arquitectura de Madrid y académico de Bellas Artes, impartió en la Fundación Juan March un «Aula abierta» sobre «El pensamiento arquitectónico del siglo XX». Los títulos de las ocho conferencias fueron: «Orígenes de la arquitectura moderna»; «La ciudad del estilo internacional (1910-1940)»; «Las vanguardias: construcción y forma»; «Maestros constructores: de F. L. Wright a L. Kahn»; «La arquitectura de los ingenieros (1950-1990)»; «Arquitectura y ciudad en España»; «Los espacios de la arquitectura postmoderna»; y «Las metrópolis de la globalización». A continuación se ofrece un resumen.

¿Podrían convivir de manera coherente las preocupaciones funcionales, la economía formal de un arquitecto como W. Gropius, con la atención a los materiales costosos y la ejecución casi perfecta que anunciaba M. van der Rohe en su exquisito trabajo presentado en la Exposición del 29 en Barcelona, con los reductos del estereotipado eclecticismo del siglo precedente? Agonizaba, ya inaugurado el siglo XX, el «art nouveau» y surgían las diversas tendencias artísticas sin nomenclatura precisa para las clasificaciones del historiador. ¿De qué manera ampliar los límites del proyecto moderno de la arquitectura y superar el limitado horizonte de tanto enunciado estilístico y, por otro lado, superar el acotado estereotipo estético que mostraban los esquemas y croquis del «estilo internacional»? La orientación del arte moderno quedaba claro que abrigaba en sus postulados iniciales una tendencia a la destrucción de la imagen de las formas tradicionales, al tiempo que mostraba una auténtica fascinación hacia la abstracción, por lograr la singularidad de lo elemental, por la materia en su estado más primario.

El tiempo inicial de las vanguardias manifestaba con precisión la crisis existencial del sujeto y la difícil adaptación al sentir de la naturaleza industrial. La materia debía carecer de gravedad y ser materia que vuela, el vuelo mágico, metáfora que invitaba a la huida de aquellos lugares sombríos carentes de esperanza,

hacia el nuevo espacio de reducción industrial. El problema no era cómo componer desde la traza geométrica, o cómo ordenar determinados elementos de la construcción de la ciudad en un espacio determinado, sino cómo crear un espacio donde encajar las distintas formas de la arquitectura, no como formas del espacio de la arquitectura sino espacio de formas para el desarrollo de la vida.

El descubrimiento, por parte de W. Gropius, Le Corbusier, A. Loos, Mies van der Rohe, entre otros, como pioneros a principios del XX, de conjuntos fabriles y de su arquitectura, escueta en su forma y dramática en sus contenidos sociales, intuía desde sus croquis iniciales que un nuevo proceso racional debería abordar la construcción de la arquitectura de la ciudad en el entorno de aquel caos tipológico. La agrupación de estos mediadores y constructores de la forma bella y el espacio decoroso y digno en sus arquitecturas constituía los preludios de aquel movimiento de agitación de conciencias y estímulos creadores, reunidos en torno a una ideología minoritaria que se denominó Movimiento Moderno en Arquitectura (M. M. A.).

La ciudad surgía en la epifanía del desastre, poblada de objetos técnicos ligados al simbolismo de la máquina y el edificio como un icono autónomo desligado de toda relación con lo urbano. Hélène de Mandrot, una amiga adinerada de Sigfried Giedion y Le Corbusier, sería la encargada de organizar en su castillo de Le Sarraz, en junio de 1928, una serie de conferencias en las que durante tres días intercambiaron experiencias y propuestas arquitectónicas, junto con algunos artistas y grupos comprometidos con los principios renovadores de las vanguardias. Resultado de estos debates sería la formación del Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (C.I.A.M.). Los postulados ideológicos que fomentaban estas reuniones se encaminaron desde el principio hacia la planificación urbana y la renovación y construcción de la vivienda en la nueva sociedad industrial.

Los arquitectos trataban de organizar el espa-

cio de sus edificios como un *inventario de funciones*, atraídos sin duda por las enseñanzas de los pintores cubistas que con denodado entusiasmo y eficacia habían organizado y compuesto el cuadro como un *sistema de relaciones*. El arquitecto abandonaba la planta cerrada, obra maestra de los renacentistas, por la planta libre y dispersa; la formalización del vacío simbólico-espacial promovido por la reproductividad técnica de las vanguardias estaría asociado a sus postulados iniciales de racionalización y estandarización, a su distanciamiento y ruptura con la historia y sobre todo a su adhesión a los valores del progreso que poco tendrán que ver con la transformación de los postulados de progreso en el desarrollo tecnocrático de los finales del siglo XX. Resultaba evidente para las vanguardias arquitectónicas el ideal de integración del binomio cultura-industria a través del dilatado proceso de los nuevos métodos de producción; su aspiración era la de poder llegar a formular en el espacio el discurso objetivo de la forma, con la pretensión subsidiaria de instaurar una moral de la uniformidad como soporte ético a la demanda del «espíritu de serie de la época»; en definitiva, proyectar la modernidad en el espacio social que protagonizaban los valores del pensamiento fuerte de la época: Nietzsche en su concepción vitalista; Marx y Freud, en los análisis económicos y en la nueva mirada al interior de la conciencia.

Las raíces racionalistas del M.M.A. trataban de discernir en el entorno de la pedagogía de la Bauhaus cómo integrar los correlatos de la intuición y las propuestas del método científico-técnico, que se manifestaban en las diferentes actitudes racionalistas de la forma; para H. Mayer era necesario subordinar la intuición a la razón; W. Gropius aceptaba los postulados racionales siempre que estuvieran al servicio de la metodología; y M. van der Rohe trataba de encontrar un pacto entre lógica y razón al servicio de la realidad subjetiva. Todos aceptaban la arquitectura como un factor de transformación de la sociedad, distinguiendo, eso sí, entre significado formal de la arquitectura de la ciudad y significado funcional; insinuando como hipótesis posteriormente co-

roborada en la ciudad postindustrial que la forma no es siempre su racional consecuencia.

La estructura de la ciudad en el nuevo orden requerido por el desarrollo industrial, primero, y metropolitano después, terminaría siendo un remedo de recintos segregados de abstractas relaciones sociales, controlado por expertos y colonizado por la maquinaria industrial y mediática, sin otro atractivo para sus habitantes que ser testigos de la definitiva ruptura y escisión de la *urbs* y la *civitas*. Desarticulados los paradigmas clásicos del espacio, la ciudad industrial se configuraba en un archipiélago de fragmentos que, a su vez, se transformaban en anomalías urbanas en permanente cambio. El edificio del arquitecto se había transformado, avanzada la mitad del siglo XX, en escueta mercancía; la mercancía se había transformado en el objeto principal de la revolución industrial; la concepción racionalista de la ciudad en decantado empirismo de los procesos industriales.

La arquitectura de la ciudad ha decidido que su papel en la cultura mediática que se anunciaba en los finales del siglo XX ha de ser no renunciar a la dimensión gestual que encierran los itinerarios y recintos de la ciudad democrática. El mundo de la arquitectura vive subsidiario de los gestos, imágenes y signos arquitectónicos, obsesionado por la movilidad permanente. Frente a los postulados del progreso que encerraba el lenguaje nítido de las vanguardias con sus valores científicos, morales, éticos y formales, hoy el progreso se ha transformado en amorfo desarrollo y el desarrollo moral y ético no tiene ninguna relación con el progreso del canon de las vanguardias, cuya referencia esencial estaba destinada a construir un nuevo hábitat al ser humano dentro de la secuencia industrial. Nos enfrentamos, en este universo metropolitano, ante el hecho de haber convertido la cultura de nuestro tiempo en desnuda mercancía; al espacio habitable y a su arquitectura lo único que parece interesarles son los retablos del espectáculo reproduciendo verdaderos «autos mercantiles» donde representar las virtudes de la metamercancía y la liturgia del consumo teledirigido.



Antonio Fernández Alba es profesor emérito de Proyectos de la Escuela de Arquitectura de Madrid, académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y escritor. Premio Nacional de Arquitectura (1963) y de Restauración (1980). Comparte su trabajo profesional como arquitecto desde 1957 con la enseñanza universitaria. Ha sido miembro de la Comisión Asesora de la Fundación Juan March.

«La pintura holandesa del siglo XVII y los orígenes del mundo moderno»



Del 17 de abril al 10 de mayo, **Valeriano Bozal**, catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense, de Madrid, impartió en la Fundación Juan March un «Aula abierta» sobre «La pintura holandesa del siglo XVII y los orígenes del mundo moderno». Los títulos de las ocho conferencias fueron: «Géneros y escuelas en la pintura holandesa»; «Paisajes y paisajistas en la pintura holandesa»; «Calles e interiores en la pintura holandesa»; «Interiores de iglesias y nuevas iglesias en la pintura holandesa»; «Corteses relaciones en la pintura holandesa»; «Johannes Vermeer de Delft»; «Retratos personales y de grupo en la pintura holandesa»; y «Rembrandt». Se ofrece un resumen a continuación.

La «recuperación» de la pintura holandesa del XVII se produce en el siglo XVIII y, ante todo, en el siglo XIX, en el marco del interés por el realismo, por la verosimilitud y la vida corriente, allí donde el género de costumbres ocupa un lugar destacado. Cuando hablamos del sujeto moderno lo hacemos de ese sujeto que toma conciencia de sí. Cuando nos pronunciamos sobre sus valores morales, es a esta reflexión sobre su propia responsabilidad a la que nos referimos. La importancia que la vida corriente adquiere marca la comprensión, recepción y fortuna de la pintura. Los géneros –el paisaje, la naturaleza muerta, el retrato, las historias bíblicas...– constituyen un modo de repertoriar el mundo. La existencia de escuelas locales de una importancia sin igual no sólo indica el papel que juega cada uno de los grandes núcleos urbanos, su burguesía, sus derechos y atribuciones; habla de la existencia de gustos específicos que no se extrañan de la variedad. En el marco del desarrollo de la pintura holandesa, el paisaje ocupa un lugar importante. Aumenta el número de cuadros con paisajes y paralelamente disminuye la pintura religiosa y la pintura de historia. Tan importante como el número es la calidad de las obras y la entidad del género. Muchos autores se inclinan a afirmar que la pintura de paisaje es una *creación* del arte holandés, en especial del arte holandés del siglo XVII, que perdurará en los siglos siguientes. No son pocos los que estiman que es una creación moderna, un tipo

de pinturas que nos permiten gozar de la naturaleza desde un punto de vista y una actitud modernos. Por otra parte, el paisaje holandés tendrá una influencia notable sobre la pintura inglesa y continental del siglo XVIII, influencia que se extenderá también a lo largo del XIX y que permitirá la difusión de la «concepción moderna» de la naturaleza que se impuso de forma decisiva en este tiempo.

No son muchas las representaciones de escenas urbanas en la pintura holandesa del siglo XVII. El punto de vista con el que se acerca a la ciudad depende mucho del paisaje. En ocasiones se trata de verdaderos panoramas. Por qué los pintores holandeses del siglo XVII no se ocuparon de la vida en la calle con la misma intensidad que lo hicieron con la vida en el interior de las casas es cuestión para la que carezco de respuesta. Los pintores del siglo XVI gustaron de representar acontecimientos callejeros, bien es verdad que más en un marco aldeano que urbano, pero, desde luego, dando tanta importancia al espacio abierto que casi siempre las escenas de interior son simples transposiciones de un exterior a un interior. Quizá en estos puntos se encuentre la clave del cambio: la sociedad burguesa representada en la pintura del seiscientos prefiere distinguirse del mundo rural y, de hecho, se distingue dando más relevancia a la vida familiar, a la vida en la casa, no fuera de ella. La representación de interiores de iglesias no constituye, hablando en sentido estricto, un género. El templo constituye el espacio donde confluyen lo sagrado y lo profano. En la concepción prerreformista es un espacio sagrado que no debe ser «profanado». En la concepción reformadora, la diferencia entre sacro y profano se ha puesto en cuestión y la índole del recinto eclesial cambia su sentido inicial. Cambia no sólo de sentido, también de configuración arquitectónica. El templo tradicional, el templo católico, determinado en sus funciones por la liturgia, estaba orientado hacia el altar. Ahora ésta ha cambiado y con ella lo ha hecho también la disposición de los fieles. La institución eclesial deja de ser esa potente mediadora que hasta el momento había sido. Por corteses relaciones entiendo, por ejemplo, las que se establecen

entre los protagonistas de una pintura como *Gozosa compañía* (*La visita*), que fue pintada en 1657 por Pieter de Hooch. En esa pintura podemos ver a una mujer que conversa con un hombre, otro observa y otra mujer sirve vino en una copa. La conversación se desarrolla en una atmósfera cortés. Cuando Vermeer pintó *La alcahueta* (1656) fue bastante menos «correcto»: el caballero pone la mano sobre un pecho de la mujer, que sujeta con su mano izquierda una copa de vino y dispone la derecha para que deposite el caballero unas monedas. Se trata, no cabe duda, de una prostituta. Estamos claramente ante una transacción. En comparación con la pintura de De Hooch se han perdido las formas, aunque no del todo. También en otra pintura, *La novia judía*, de Rembrandt, lleva el hombre la mano al pecho de la joven, pero ¡cuánta diferencia con el gesto pintado por Vermeer! «Cortesés relaciones» son las que representa De Hooch, no las que pintan Rembrandt y Vermeer en estos cuadros mencionados. Me atrevería a decir que Rembrandt nunca las pintó, no así Vermeer que lo hizo en diversas ocasiones. Las relaciones cortesés son relaciones sociales. Las cortesés relaciones son siempre relaciones que se establecen en un marco social y sobre pautas socialmente consistentes.

La tradicional interpretación verista de la pintura de Vermeer creo que nos deja tan insatisfechos como esa otra interpretación, no menos convencional, que entiende a Vermeer a partir de los cambios histórico-sociales habidos en las Provincias Unidas. Es cierto que el artista de Delft pinta una atmósfera serena y apacible, hogareña, y que en Holanda se vivió en estos años un desarrollo económico y tranquilidad bajo el gobierno de Juan de Witt, que coincide casi completamente con la actividad profesional de Vermeer. Todo esto es verdad, pero no explica la pintura vermeeriana. Son motivos que pueden aplicarse a Vermeer, pero también a otros muchos pintores y, por tanto, por su generalidad no resultan satisfactorios por completo. Es preciso mirar a otros lados para poder definir los parámetros que determinan el marco en el que la pintura de este artista se hace posible. El número de pintu-

ras que realizó fue bajo. Se conservan 35 y en los documentos se mencionan otras diez, lo que eleva la cifra a 45. Si a estas obras se añaden las eventuales no conservadas y no documentadas, pero posibles, cabe pensar en un máximo de 60 obras. Tras su muerte, la obra de Vermeer se dispersó y la figura del artista se difuminó. Fue necesario esperar al siglo XIX para que volviera a renacer el interés por él.

Al hablar de retratos es difícil no pensar en dos grandes maestros de la pintura holandesa, Franz Hals (1581/85-1666) y Rembrandt (1606-1669). En otros ámbitos pictóricos existen excelentes retratistas, pero en ningún otro país alcanzó el género las dimensiones y calidad que tuvo en las Provincias Unidas. Por otra parte, se desarrolló aquí un tipo de retrato que no encontramos en otros lugares: el retrato de grupo. El retrato de grupo, que se practica en el siglo XVI, responde a encargos de compañías y asociaciones, y está, por tanto, estrechamente ligado a las formas de vida propias de las Provincias Unidas. Rembrandt es quizás el artista más completo entre todos los pintores holandeses, pues su pintura reúne muchos de los elementos que en otros están dispersos, creo que va más allá de todos los restantes y que culmina la creación de ese marco que yo me he atrevido a llamar «marco de modernidad». Rembrandt es mucho más ingente: hace retratos, pintura religiosa, pintura de historia, pintura mitológica, paisajes, y aunque no respetó el género, no llegó a olvidarlo: también hizo alguna pintura de género, hizo incluso naturalezas muertas. Hizo, pues, todo tipo de pinturas, también un número muy abundante de dibujos y fue un grabador fuera de serie: la historia del grabado y del dibujo sería diferente sin la figura de Rembrandt. Esta diversidad no oculta una unidad que no es sólo estilística. Cuando pintaba historias bíblicas y mitológicas, cuando retrataba y se autorretrataba, cuando representaba su casa y a su familia o amigos, hacía encargos, siempre pintó hombres y mujeres. Se le ha equiparado a Shakespeare: ambos analizaron la relación del hombre con el mundo como una relación problemática.



Valeriano Bozal (Madrid, 1940) ha sido profesor en la Universidad Autónoma de Madrid. Es catedrático de Historia del Arte en la Universidad Complutense. Ha sido presidente del Patronato del Centro de Arte Reina Sofía. Publicaciones recientes son: *Goya y el gusto moderno*, *Arte del siglo XX en España*, *El gusto* (hay edición española) y *Pinturas negras de Goya*. Ha sido miembro de la Comisión Asesora de la Fundación Juan March.

«Teatro clásico español: texto y puesta en escena»



Del 25 de octubre al 15 de noviembre **Luciano García Lorenzo**, Profesor de investigación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas y director del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, impartió en la Fundación Juan March un «Aula abierta» sobre «Teatro clásico español: texto y puesta en escena». Los títulos de las ocho conferencias públicas fueron: «De los clásicos del Imperio a los clásicos en libertad»; «La adaptación textual en el teatro clásico»; «De la iniciativa pública a la producción privada en el teatro clásico»; «Cervantes en escena: de la *Numancia* a *La gran sultana*»; «Lope en escena: *Fuente Ovejuna*»; «Calderón en escena (I): *El Alcalde de Zalamea*»; «Calderón en escena (II): el auto sacramental»; y «Tirso en escena: *El Burlador de Sevilla*». A continuación se ofrece un resumen de las mismas.

Acabada la Guerra civil, la actividad teatral desarrollada en España (prácticamente, en su mayor parte en Madrid) va a tener a los autores clásicos como referencia fundamental; esto no supone ningún rasgo de altruismo, ya que las puestas en escena que se llevan a cabo con los clásicos serán utilizadas por el régimen imperante como muestras de una serie de valores de carácter no sólo político sino también moral y queriendo testimoniar con obras y personajes determinados el camino a seguir por ese nuevo régimen. Ideologización utilitarista, pues, de nuestro teatro áureo, aunque cierto es también que estos montajes serán los mejores que podrán verse en la escena de aquellos años, pues van a contar con muchos más medios que el teatro de carácter privado; van a poder conformar más amplios y mejores repartos por tratarse de los teatros nacionales; y las puestas en escena tendrán como responsables a algunos de los mejores directores del momento y cuya labor ha comenzado a ser reconocida como merece (Luis Escobar, Cayetano Luca de Tena...). Son los clásicos del Imperio. Frente a esto, un camino a recorrer largo y carente de adecuada continuidad, y a partir de los ochenta, una esperanzada realidad, pues la presencia de los clásicos se irá haciendo más habitual en los teatros, a lo cual contribuyen las ayudas de las institu-

ciones públicas, el esfuerzo de compañías privadas, el trabajo de directores como José Luis Alonso, José Tamayo, Alberto González Vergel, Adolfo Marsillach o Miguel Narros, la creación del Festival de Almagro en 1978, la labor de la Compañía Nacional de Teatro Clásico desde 1986... Son los clásicos en libertad.

Una de las cuestiones que tradicionalmente más se ha debatido tanto por parte del mundo del teatro como, especialmente, por los estudiosos de la literatura dramática ha sido y es la adaptación del texto clásico a la escena. ¿Hasta dónde modificar los textos para hacer más cercanos a Lope, a Tirso o a Rojas Zorrilla?... ¿Qué diferencias implican términos como adaptación, versión o refundición hoy y a lo largo de la historia?... ¿Hasta dónde la palabra y hasta dónde los elementos no verbales?... ¿Cuál es la función del adaptador y del director en relación al equilibrio entre texto y puesta en escena?... ¿Es más acertado que el adaptador sea el propio director, lo sea alguien del mundo de la escena o un poeta, novelista, ensayista o dramaturgo?... Un mínimo índice desde el que acercarse al problema debería tener en cuenta, al menos, el análisis lingüístico (sobre todo fonético), léxico (arcaísmos, cultismos, extranjerismos...), sintáctico, versificacional (rimas, alteración en el orden de los versos, desaparición y creación de otros nuevos...), estructural (supresión de escenas, alteración en el orden de las mismas...); añádanse también los cambios nacidos por la reducción de personajes (cada vez esto es más habitual), la fusión de diferentes textos del mismo autor e incluso los préstamos tomados de otros autores, las reducciones como consecuencia de limitaciones escenográficas...

El teatro clásico, como otras muchas manifestaciones de carácter artístico, tendría muy difícil su producción y exhibición pública sin la ayuda, sin el patrocinio público o privado. En las últimas décadas, y sin echar las campanas al vuelo, podemos afirmar que las obras clásicas han llegado a los escenarios con cierta regularidad, se han presentado montajes muy estimables y con frecuencia sugestivos, se ha multiplicado considerablemente el número de

espectadores, prácticamente todos los mejores directores se han acercado a los textos clásicos, y no pocos repetidamente, y las escenografías han estado con frecuencia lejos de la pobreza que los costes llevan consigo.

No es Cervantes el autor más representado en España desde 1939 hasta el presente, pero algunas de sus obras sí se han repetido en escena durante las últimas décadas, de la misma manera que una de ellas, *La Gran Sultana*, se vio por vez primera en la tablas en 1992 desde que saliera cuatro siglos antes de la pluma cervantina. Fue un montaje de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, dirigido por Adolfo Marsillach, en este caso, y nunca mejor recordado, con escenografía de Carlos Cytrynowski. De las decenas de puestas en escena cervantinas que se han podido ver en las últimas décadas, los textos que han dado origen a ellas se han repetido continuamente, conformando un pequeño repertorio que tiene como títulos la *Numancia*, los *Entremeses*, en mucha menor medida *Pedro de Urdemalas* y diferentes adaptaciones del *Quijote*. Es la *Numancia* la obra que ofrece al estudioso amplias posibilidades de testimoniar reflexiones de sumo interés, ya que los montajes de 1948 en Sagunto, en Mérida en 1961, o en el Teatro Español en 1966 están ligados a la situación político-social de cada una de esas fechas e interpretadas esas realidades desde posturas ideológicas muy diferentes. Son montajes con cargas «intencionales» como también intencional, y muy intencional, lo había sido el de Alberti en el Madrid sitiado de la Guerra civil. Por otro camino, en fin, habría que caminar para hacer el oportuno análisis del sugestivo montaje que ofreció Francisco Nieva de *Los baños de Argel* en 1979.

La historia literaria y también la de la puesta en escena ha establecido un repertorio cervantino y, naturalmente, el resto de los autores también ha sufrido las reglas del canon. Por eso, de Lope seguimos escuchando en escena repetidamente los versos de *El Caballero de Olmedo*, *La dama boba*, *El castigo sin venganza*, *La Estrella de Sevilla*, *El perro del hortelano*...Y, naturalmente, de *Fuente Ovejuna*...

A esta obra de Lope se han acercado compañías y directores en muy diversos lugares y en circunstancias y tiempos muy diferentes, utilizando sus diálogos y su significado último, aunque también alterando el texto con muchísima frecuencia y cortando versos y escenas; recordar la desaparición de las secuencias finales con los reyes como máximos protagonistas, es sólo tópico testimonio de una cadena de repetidas «actualizaciones».

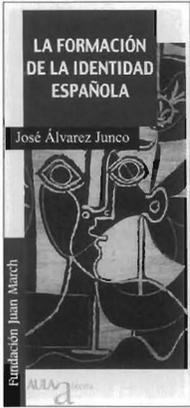
Si Lope de Vega y Calderón (junto con Shakespeare y, en menor medida, Molière) han estado presentes, aunque con la irregularidad ya citada, en los escenarios, una obra de Tirso de Molina se ha repetido en los escenarios con no poca asiduidad: *El Burlador de Sevilla*, que, junto a *Don Gil de las calzas verdes*, *El vergonzoso en Palacio*, *Marta la piadosa* o *El condenado por desconfiado*, conforman el repertorio tirsiano. De la interpretación trágica del mercedario a la chabacana y populachera parodia de finales del XIX o principios del XX, Don Juan recorre la literatura de los últimos cuatrocientos años en España, de la misma manera que en las manifestaciones literarias o musicales de otros países encontramos la del Burlador en versiones de muy diverso tipo. En la España de los últimos años y, entre las puestas en escena dignas de mención, merece recordarse la presentada en 1988 por la Compañía Nacional de Teatro Clásico en coproducción con el Teatro General San Martín de Buenos Aires.

Desde Carlos Lemos y Guillermo Marín a José Luis Gómez o Jesús Puente y desde Luis Escobar y José Tamayo a José Luis Alonso o Calixto Bieito, la producción teatral calderoniana ha estado bien presente en los escenarios españoles de los últimos sesenta años, pero de nuevo, como ocurría con los autores ya reseñados, ha sido con la repetición de obras canonizadas por la tradición del siglo XX: *El Alcalde de Zalamea*, *La dama duende*, *La hija del aire*, *Casa con dos puertas mala es de guardar*...Y, evidentemente, *La vida es sueño*. Esta constatación se testimonia aún más acentuatadamente si recordamos la presencia de los autos sacramentales.



Luciano García Lorenzo es Profesor de Investigación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) y director del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro. Ha sido miembro por elección de la Comisión científica y de la Junta de gobierno del CSIC. Es autor de una treintena de libros y de más de cien artículos publicados en revistas españolas y extranjeras, especialmente sobre teatro español de los siglos XVII y XX.

«La formación de la identidad española»



Del 20 de noviembre al 11 de diciembre la Fundación Juan March organizó un «Aula abierta» sobre «La formación de la identidad española», que impartió **José Álvarez Junco**. Los títulos de las ocho conferencias fueron: «Las ciencias sociales ante el fenómeno nacional»; «De Hispania a España. Identidades ibéricas en la Antigüedad y en la Edad Media»; «Renacimiento, protestantismo y monarquías absolutas»; «El reformismo borbónico y la llamada 'Guerra de la Independencia'»; «El siglo XIX. Nacionalización de la cultura y problemas políticos»; «El 98 'Desastre' y 'Regeneración'»; «El siglo XX. La Guerra Civil como conflicto entre dos visiones de la nación»; y «Último franquismo y transición. Perspectivas actuales». Ofrecemos un resumen del ciclo.

Los *nacionalismos*, contruidos en principio a partir de las naciones, son especialmente difíciles de definir. Este término engloba, al menos, cinco fenómenos diferentes: 1) una *doctrina política* basada en el *principio de las nacionalidades* o en la *auto-determinación de los pueblos*; 2) un *sentimiento* individual, un estado de ánimo por el que el individuo reconoce deber su lealtad suprema a la colectividad nacional; 3) el nacionalismo como *visión de la realidad humana*, dividida en pueblos o naciones; 4) el nacionalismo como *política activa*, que guía a los gobernantes hacia la afirmación de los intereses de su Estado por encima de cualquier otra consideración; y 5) el nacionalismo como *movimiento social*, que pasa desde una fase elitista a una de masas y desde lo meramente cultural a lo abiertamente político. La «Hispania» antigua o medieval es muy distinta de lo que hoy entendemos por «España». «España» era una palabra de contenido meramente geográfico; hasta muy tarde la palabra no hizo referencia a una unidad política, ni a un grupo humano (los españoles) dotado de rasgos psicológicos y valores culturales comunes. Con los romanos Iberia, rebautizada como Hispania, se incorporó a una de las grandes civilizaciones humanas. Y con las legiones llegaron testimonios directos, menos fantasiosos, sobre el territorio y los habitantes de la Península ibérica. En los dominios musulmanes también surge una importante asimilación de la identidad po-

lítica a un espacio «natural» o geográfico, que es la Península ibérica, a la que se llama *al-Andalus*, con enorme importancia simbólica para el Islam. Entre los reinos cristianos del norte de la Península, se recurre a la legitimación religiosa, alrededor de acontecimientos milagrosos, que prueban el favor divino, como es la aparición de la tumba de Santiago y las sucesivas intervenciones de este apóstol convertido en guerrero anti-musulmán: Santiago será el «patrón de España».

Existe una conexión entre los nacionalismos y el doble fenómeno del siglo XVI: la invención de la imprenta, casi a la vez en que se inicia la Reforma Protestante. Con ellas coincidió la supremacía europea de la nueva monarquía reunida por los Reyes Católicos y heredada por los Habsburgo. Factores, en parte casuales y en parte de ingeniería política, explican esa supremacía, verdaderamente inesperada por parte de una potencia hasta entonces marginal, sin experiencia en política internacional. Con la sustitución de la dinastía Habsburgo por los Borbones, e inspirados por el deseo de rectificar el curso decadente de la era anterior, los gobernantes del siglo XVIII imponen un giro político bastante radical, tomando como modelo la Francia de Luis XIV. La identidad misma de la unidad política sufre una reorientación sutil, pasando paulatinamente de ser «monarquía hispánica» a «reino de España».

El siglo XIX comenzó de una forma que puede considerarse positiva desde el punto de vista de la construcción nacional: una guerra que, cualquiera que fuera su complejidad profunda, quedó registrada en la memoria como un movimiento popular, espontáneo y unánime contra un invasor extranjero. Pero los desastres políticos internos y la ausencia de protagonismo internacional generaron una imagen muy negativa de la propia identidad colectiva. Los grabados de la prensa satírica del XIX son muy elocuentes: España aparece constantemente con figura de madre crucificada o enferma de muerte. Mucho antes de que la guerra cubana se inicie, se prepara así el ambiente para el «Desastre» del 98. La guerra hispano-norteamericana de 1898 es la culminación de un siglo sin

guerras. Porque a partir del final del ciclo napoleónico deja radicalmente de participar en ellas. Desde Fernando VII, se convierte en una potencia irrelevante en el complicado y competitivo tablero europeo del XIX. A los niños españoles hacia la segunda mitad del XIX para fomentar su orgullo nacional se les enseñaba glorias pretéritas, aparentemente renovadas hacia poco con la guerra contra Napoleón. Pero la nueva guerra, la de Cuba, dejó al descubierto la vacuidad de aquellas glorias. Terminada la guerra, las mentes pensantes españolas se entregaron a un ejercicio de autoflagelación colectiva. El «Desastre» generó una enorme literatura sobre el llamado «problema español». Pero, a la vez, se observó una considerable pasividad popular, lo que fue interpretado en aquel momento como un síntoma más de la «degeneración de la raza». Hoy podemos intuir que fue el resultado lógico de aquel siglo XIX en el que no se había «nacionalizado a las masas» por medio de escuelas, ni fiestas, ni símbolos nacionales.

La reacción posterior a 1898 fue muy complicada, pero decisiva para la España del siglo XX. La derrota cubana suscitó una crisis gravísima, no de tipo económico, ni político inmediato, pero sí de conciencia. Todas las fuerzas políticas, y el conjunto de la opinión, se convencieron de que eran inevitables profundas reformas para «regenerar» al país. La obsesión por la «regeneración» de España hace que todo el primer tercio del siglo XX sea una época de muy fuertes cambios modernizadores. Con la II República, parecen haber triunfado al fin el proyecto modernizador y el nacionalismo laico y liberal, heredado del siglo XIX. Considerando la pedagogía clave de la transformación, el régimen hace un esfuerzo especial en la creación de escuelas y la formación de maestros. Pero resurge el clásico problema de las élites modernizadoras españolas, que se ven obligadas a imponer cambios que atentan contra sentimientos y tradiciones seculares, como es el catolicismo. Y frente a la República se moviliza una oposición que adopta como consigna movilizadora la defensa de las tradiciones y creencias, en especial religiosas. La Guerra Civil de 1936-1939, en la que culmina aquel intento

de cambio político, fue, entre otras cosas, un conflicto entre las dos versiones de la nación que venían del XIX: la liberal, laica y progresista, y la católico-conservadora.

A la presión nacionalizadora de tipo totalitario típica de la primera fase del régimen franquista se añadieron los límites intelectuales que, tanto sobre el régimen como sobre la oposición, levantaba el planteamiento mismo de los problemas políticos del país en términos de «carácter» o «esencia nacional». Como venían haciendo desde 1898 hasta finales de los años cincuenta, poetas e intelectuales siguieron cultivando todo un género literario sobre el llamado «problema de España», que conectaba con la literatura del XVII sobre la decadencia y la del 98 sobre el «fracaso» español, a lo que se suma ahora la *cainismo* de la raza, demostrado por la Guerra Civil. Justamente cuando las discusiones sobre la esencia de España empezaban a resultar obsoletas, la obsesión por la identidad renacía bajo la forma de nacionalismos periféricos. Especial éxito tuvieron el catalanismo y el vasquismo, movimientos muy diferentes entre sí. La Constitución de 1978 reconoció, por fin, la diversidad cultural de España y estableció un régimen descentralizado, casi-federal, basado en las «comunidades autónomas», sentando en su artículo segundo la soberanía sobre una identidad un tanto ambigua, a caballo entre una España de unidad «indisoluble» y unas «nacionalidades» en su interior cuya existencia se reconoce. Los muchos cambios producidos en el casi cuarto de siglo transcurrido desde la transición no podrán dejar de alterar el planteamiento del problema en el futuro inmediato. La identidad nacional española se está redefiniendo, alrededor de la lealtad al sistema constitucional y el reconocimiento de la diversidad cultural del país. Todo ello se inserta en una redefinición general de las identidades colectivas en el mundo entero, enfrentado ahora con problemas radicalmente nuevos, como la globalización cultural y económica o la «guerra de civilizaciones», ajenas a los planteamientos nacionalistas clásicos. Como ocurre siempre en la historia, el futuro de este proceso de formación y evolución de la identidad española está abierto.



José Álvarez Junco es, desde 1983, catedrático de Historia del Pensamiento y los Movimientos Políticos y Sociales de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología de la Universidad Complutense, de Madrid. Entre 1992 y 2000 ocupó la cátedra Príncipe de Asturias del departamento de Historia de la Universidad de Tufts, en Boston. Su libro más reciente es *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*.

«Jóvenes compositores»

Organizado en colaboración con la Orquesta y Coro de RTVE, los días 25 y 27 de septiembre y 1 y 2 de octubre, se celebró en la Fundación Juan March un ciclo de conferencias sobre «Jóvenes compositores», que impartieron –dos cada uno– los críticos musicales **Andrés Ruiz Tarazona** y **José Luis García del Busto**. Este ciclo se acompañó de otro de conciertos –de cámara y sinfónicos–, con el título de «Jóvenes intérpretes», que fueron ofrecidos, los primeros, por el **Trío Modus**, los hermanos **Pérez Molina** y **Carmen Yepes**, en la sede de la Fundación Juan March; y los otros, a cargo de la Orquesta Sinfónica de Radio Televisión Española, en el Teatro Monumental de Madrid. De ellos se da cuenta en el capítulo de Música de estos mismos *Anales*.

Andrés Ruiz Tarazona, en su primera conferencia, empezó refiriéndose a siete compositores no españoles que murieron jóvenes, escogidos de entre los más grandes de la música universal que llamamos clásica: «El romano Alessandro Stradella (1644-1682), que murió asesinado en Génova a los 37 años, es uno de los más grandes compositores del siglo XVII en Italia, y sus cantatas, oratorios y óperas fueron apreciadísimos por sus contemporáneos. En Génova escribió su precioso oratorio *Susana*, su obra maestra».

«Con un año menos, con 36, había fallecido Henry Purcell (1659-1695), otro de los míticos compositores del siglo XVII y, sin duda, uno de los más grandes que haya dado Inglaterra en todos los tiempos. Giovanni Battista Draghi (1710-1736), conocido como Pergolesi por ser de familia oriunda de Pergolesi (provincia de Pésaro), es, de los músicos que estamos tratando, el que muere más joven, a los 26 años.»

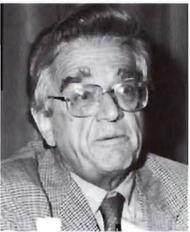
«Y llegamos al genial, inmenso Wolfgang Amadeus Mozart que, en sus 35 años de vida, nos ha proporcionado una obra tan grande como maravillosa en su belleza y perfección. “El genio más prodigioso le ha elevado por encima de todos los maestros, en to-

das las artes y en todos los tiempos”, dijo de él Richard Wagner, quien aseguraba que Mozart era la Música personificada. Aunque Mozart le allanó el camino con sus óperas *El rapto en el serrallo* y *La flauta mágica*, Carl Maria von Weber (Eutin, 1786-Londres, 1826) es el verdadero paladín de la ópera romántica alemana.»

«Franz Schubert (1797-1828) es el último de los grandes músicos nacidos en el siglo XVIII y falleció a los 31 años, el 24 de marzo de 1828. Y pasando a Italia, el compositor que representa en mayor grado el belcantismo siciliano es Vincenzo Bellini (Catania, 1801-Puteaux, 1835), fallecido a los 33 años en las proximidades de París. Otros grandes músicos que murieron jóvenes fueron Mendelssohn, Chopin y Schumann.»

En su segunda conferencia, Ruiz Tarazona habló de algunos músicos españoles, anteriores al siglo XX, que murieron con menos de 50 años. Sin detenerse en los célebres Isaac Albéniz (1860-1909) y Enrique Granados (1867-1916), empezó por citar al barcelonés Domingo Miguel Bernabé Terradellas (1717-1751), quien en Turín, en 1750, dio a conocer su ópera *Didone*, a la que siguió, en Venecia, *Imeneo in Atene*. José Herrando Yago (1720-1763) publicó en Madrid, en 1756, su *Tratado de violín* y pronto destacó como violinista y autor de música para la escena. «Si Herrando fue una gran figura del violín barroco, Sebastián de Albero, otro maestro joven (1722-1756), destaca en el profuso mundo del teclado español del siglo XVIII. Las monumentales fugas del *Manuscrito de Madrid* otorgan a Albero un lugar muy especial en el panorama español del siglo XVIII.»

«En cuanto a Manuel Canales (1747-1786), su fama proviene exclusivamente de sus cuartetos de cuerda, los primeros publicados por un autor español. Y llegamos ya al «sumum» del genio precoz con la delicada figura de Juan Crisóstomo de Arriaga (1806-1826). Sus dos composiciones más célebres, la obertura de *Los esclavos felices* y la *Sin-*



Andrés Ruiz Tarazona fue socio fundador de la Sociedad Española de Musicología y Premio Nacional de la Crítica Discográfica en 1980. Ha sido director del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música y es miembro numerario de la Academia de Artes y Letras de San Dámaso y asesor cultural de la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid.

fonía en Re menor, nos dan la medida de su inmenso talento.»

«Hoy el concepto de creador precoz está en desuso», señaló, por su parte, **José Luis García del Busto**, quien se centró en los jóvenes compositores del siglo XX. «Hoy día un joven músico en formación tiene a su disposición ante sí tal cantidad de información –prácticamente la música toda, impresa y grabada–, en un abanico tan literalmente inabarcable que explica que salten a la palestra de manera más tardía y tímida. Es complejo y largo el camino que el joven creador tiene que hacer hasta seducir, hasta convencer a intérpretes y luego a promotores de conciertos, etc., de que ahí está él y de que esa obra merece ser escuchada. La vía de los concursos muchas veces es la posibilidad única –o él la vive como única– para el joven compositor desconocido. Son, pues, diversas las facetas y aspectos de la organización de la vida cultural y musical en la actualidad, que hacen que el acceso a los circuitos concertísticos sea hoy día algo más tardío de lo que históricamente venía sucediendo.»

García del Busto se refirió a varios casos de compositores precoces: Alberto Ginastera (1916-1983) o Igor Stravinski (1882-1971), para muchos el más grande compositor del siglo XX. «En Stravinski encontramos, en edad muy temprana, esos tres monumentos que son *El pájaro de fuego* (1910), *Petruchka* (1911) y *La consagración de la primavera* (1913). Serguei Prokofief (1891-1953) fue un músico todavía más precoz: comenzó a componer obras pianísticas a la edad de cinco años, y además compuso antes de la ópera *El jugador* (1917), cuatro o cinco óperas, la primera a los nueve años... O Benjamin Britten (1913-1976), el maestro británico por excelencia del siglo XX; o Igor Markevitch (1912-1983).»

«De los compositores españoles –señaló– Ernesto Halffter (1905-1989) es seguramente el más deslumbrante compositor joven español del siglo XX. Su evolución como compositor fue vertiginosa. Su *Sinfonietta*, de

1925, obtuvo el Premio Nacional de Música de ese año. La obra no sólo fue un clamor en España, sino que poco después de su estreno aquí empezó una proyección internacional como muy pocas músicas españolas han tenido. El compositor vasco José María Usandizaga (1887-1915), como antes habían hecho Falla y Turina, y como a la vez que él Guridi, y después Joaquín Rodrigo o Arturo Duo Vital, tomó de París la vía: fue uno de los músicos españoles formados en la Schola Cantorum, de París, bajo la estela de César Franck. Usandizaga estuvo allí entre 1901 y 1906, y en ese periodo de aprendizaje ya compuso obras de envergadura, como algún *Poema Sinfónico* (1904) o el admirable *Cuarteto en Sol mayor* (1905), sobre temas vascos. En 1914 aparece *Las golondrinas* (1914), su obra maestra. Joaquín Rodrigo (1901-1999) fue también de formación parisina y de voluntad nacionalista. Con las *Cinco piezas infantiles* (1924), su tercera obra orquestal, optó el joven maestro valenciano al Premio Nacional de Música de 1925.»

«Y pasando al grupo de los actuales maestros, a los que, referidos a los que operaban en Madrid, se aglutinaron a finales de los cincuenta en el entorno del grupo “Nueva Música”, citemos a Ramón Barce, Luis de Pablo, Cristóbal Halffter, Carmelo Bernaola... Todos ellos, venidos al oficio de componer muy jóvenes, se encontraron con una situación nueva y distinta, porque a los problemas y argumentos propios de todo arranque de carrera y de la composición a edad juvenil se juntaban otros muy específicos, que eran los de una necesidad, por así decirlo, de optar por una línea estética: si se trataba de continuar, los modelos ahí estaban: Ernesto Halffter, Rodrigo, Esplá, Guridi, etc.; pero había estallado la vanguardia musical europea y unos cuantos compositores intelectualmente inquietos decidieron que aquello lo tenían que conocer y, en su caso, alinearse a ello, lo que suponía ruptura, incompreensión. También Tomás Marco opta desde sus tempranísimos comienzos por la vía de la vanguardia.»



José Luis García del Busto es actualmente programador en Radio Clásica de Radio Nacional de España y crítico musical de ABC. Ha colaborado en varias obras colectivas, entre ellas el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Entre sus libros destacan monografías sobre compositores como Luis de Pablo, Tomás Marco, Joaquín Turina y Manuel de Falla.

«Cinco lecciones sobre Matisse»

Los días 9, 11, 16 y 18 de octubre, **Guillermo Solana**, profesor titular de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad Autónoma de Madrid («Matisse: entre pintura y escultura»); **Francisco Calvo Serraller**, catedrático de Arte de la Universidad Complutense, de Madrid («Matisse-Picasso»); **Valeriano Bozal**, catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense, de Madrid («Matisse, mujeres»); y **Juan Manuel Bonet**, director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, de Madrid («La Francia de Matisse»), impartieron unas conferencias que, junto a la que pronunció **Marie-Thérèse Pulvenis de Séigny**, directora del Museo Matisse, de Niza, el 5 de octubre en el acto inaugural de la Exposición «Matisse: Espíritu y sentido (Obra sobre papel)», de la cual se informa en el capítulo de Arte de estos *Anales*, conformaron el ciclo «Cinco lecciones sobre Matisse», con el que la Fundación Juan March acompañó la inauguración de la muestra. Asimismo tuvo lugar un ciclo de conciertos, «Músicas para una exposición Matisse», del que se da cuenta en este mismo volumen.

«La carrera de Matisse como escultor –señaló **Guillermo Solana**– no ha sido muy apreciada, aunque comenzó pronto y se sostuvo durante más de treinta años. Produjo en total unas setenta esculturas, la mayoría de ellas ejecutadas entre 1911 y 1932. Hay quien sostiene que la obra escultórica de Matisse es digna de consideración independientemente de su pintura. Creo, sin embargo, que su obra pictórica es más importante y que, como él dijo, el trabajo de escultor venía a ser un descanso cuando los problemas pictóricos se le volvían irresolubles. El trabajo escultórico tendría así un valor suplementario, pero nos puede iluminar extraordinariamente acerca del funcionamiento de su pintura. La relación de Matisse con la escultura comienza hacia 1898, cuando visita al genial escultor Rodin. En 1969, William Tucker definió las funciones de la escultura de Matisse: proporcionar continuidad y estabilidad en momentos de experimentación pictórica, permitirle recapturar la experiencia sensual del volumen, que cada vez le negaba más lo plano de sus pinturas, y proporcionar la con-

fianza para estructurar sus lienzos alrededor de la figura. La conexión esencial entre la escultura y la pintura de Matisse se encuentra en la figura. La escultura permite a Matisse introducir en la pintura figuras que varían de escala a voluntad o que mantienen una escala indeterminada. La escultura enseña a Matisse a dominar la pequeña escala. La miniaturización es un recurso destinado a incrementar la intimidad. Estamos ante un modo de regresión a la infancia: Matisse invita al espectador a hacerse pequeño también él.»

«Podemos aproximarnos al diálogo entre Picasso y Matisse –manifestó **Francisco Calvo Serraller**– como el diálogo entre un arte que trata de recoger lo que ha sido la tradición –la pintura, un arte prehistórico– y lo quiere revalidar frente a esa gran revolución que es la modernidad y la vanguardia, y una visión de lo artístico que quiere mirar sólo al futuro con ansiedad. Éste es, en mi opinión, el quid de la conversación entre ambos, una conversación que se mantiene prácticamente durante todo el siglo XX, que se inicia conociéndose físicamente los dos artistas en 1906 y que se sostiene hasta la muerte de Matisse, a comienzos de los cincuenta. Pero el diálogo ¿en qué estaba basado? Es un diálogo que enfrenta, confronta, mantiene también una oposición dialéctica entre la pintura y el arte. Pero ¿qué ocurre para que eso pueda producirse? Tendría que decir que el arte clásico que se había mantenido vigente en Occidente hasta prácticamente la segunda mitad del siglo XVIII había tenido a la escultura como paradigma de lo que era el arte. Esto es importante, porque una de las obsesiones para cuando de repente entra en crisis el clasicismo, y por tanto todas las vanguardias, empezando por el romanticismo, que a partir de entonces se suceden, el objetivo fundamental a batir es precisamente la escultura. Cuando vemos con perspectiva lo que ha ocurrido después en esa especie de progresivo ilusionismo que tiene el arte contemporáneo, nos damos cuenta de que quizá los dos grandes héroes que sostienen todo ese proceso a través de toda una algarabía descomunal de experimentos que se producen a lo largo del siglo XX sean precisamente, en ese diálogo permanen-



Guillermo Solana



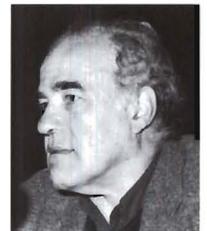
Francisco Calvo
Serraller

te, estos dos personajes, que se hablan incluso cuando no están juntos, que se hablan en la distancia.»

«Entre los diversos motivos que pinta Matisse en su extensa obra –comentó **Valeriano Bozal**–, la figura femenina ocupa un lugar preferente. No es éste un rasgo que cause sorpresa. La mujer es tema querido de los pintores de finales del siglo XIX y ha sido objeto de representaciones muy diversas y de análisis brillantes. Fueron los pintores como Picasso y Matisse los que con mayor claridad llamaron la atención sobre ese embrionario primitivismo, mas, para poder hacerlo, fue necesario que antes pintaran, entre otros, Cézanne y Gauguin. Matisse ha optado simultáneamente por extremos que se creían incompatibles. No lo ha hecho él solo, pero lo ha hecho; y lo ha hecho tomando a la figura femenina como motivo preferido. Consecuentemente, la mujer parece entonces sometida también a este juego de técnicas. Perteneció al mundo de lo cotidiano pero posa; es una máscara y es bella; es ideal pero primitiva, salvaje; es lineal, ondulada, pero masiva, volumétrica; se funde con el entorno y se distingue de él... No son pocos los autores que han señalado que la pintura de Matisse corre tras la creación de un mito. Pues bien, creo que la figura femenina que ha creado es también una figura mítica: es real e ideal, “explica” a todas las mujeres y se distingue de ellas.»

«Esta exposición nos permite –dijo **Juan Manuel Bonet**– colocarnos ante uno de los genios del siglo XX y, en concreto, por mi parte, quisiera situar a ese genio en su contexto francés. En el caso de Matisse hay que hablar mucho de Francia, hay que subrayar esa esencial naturaleza francesa de su arte, pero eso es perfectamente compatible con el hecho de que Matisse asuma la herencia del arte negro, la luz de Oceanía, que descubra muy brevemente pero muy decisivamente la luz de Nueva York. Es compatible todo eso con el hecho de haber tenido mucha importancia para él lo oriental, África y concretamente lo que descubre en Marruecos. Matisse, que viajó –viajó menos de lo que podía haber viajado, pero viajó mucho

más que, por ejemplo, Picasso–, compatibilizó su enraizamiento con la tradición francesa con esos aportes que la vivificaron. París será una primera etapa en su caso para un planteamiento vital que lo va a conducir primero hacia otras zonas de Francia y luego hacia otros países. El acercamiento a la pintura post-impressionista se va a producir para él en dos parajes que asociamos muy directamente con algunos pintores de esa tendencia. Por una parte, Bretaña y, por otra, Provenza. Bretaña había fascinado a un pintor que elegirá un camino que seguirá en buena medida Matisse: Gauguin, quien había buscado en esa zona deprimida y primitiva unas esencias del paisaje y de los personajes que le van a conducir, después, al verdadero primitivismo, que será Tahití. Esto le va a interesar al joven Matisse. La Provenza que le va a atraer es la Provenza que ha atraído a muchos pintores franceses. El gran pintor nacido en Provenza que conduce de alguna manera a muchos que vienen después es Cézanne, que es para Matisse el ideal de pintor concentrado en su oficio, un pintor que se quiere medir, por una parte con la naturaleza y, por otra, con el museo, que quiere hacer pintura para entrar en el Louvre, pero a base de mirar lo que tiene en torno. Con la fugacidad, con lo impresionista, supo hacer un arte construido, un arte de equilibrio, y les iba a enseñar el camino a muchos que iban a venir después, entre ellos Matisse. Si cada una de las localidades del sur la hacemos a un nombre, Matisse es Niza, su ámbito de elección principal. Esta etapa en Niza –años veinte y treinta– es una etapa de mayor placer sensual, digamos, de la pintura, de menor dedicación a grandes cuestiones intelectuales como las que le habían podido ocupar antes. Si Matisse en los cuadros anteriores a esta etapa está dialogando con el cubismo, después está mirando mucho más hacia el siglo XVIII, hacia el impresionismo; y no es porque él quiera hacer, en ese momento, una pintura más, digamos, comercial, sino porque quiere hacer la pintura que le gusta hacer, esos senderos que incluyen esa delicia de los cuerpos a la luz del sur, de la luz a través de las persianas, de los jardines, de las telas que van a cobrar una importancia cada vez mayor en su pintura.»



Valeriano Bozal

Juan Manuel
Bonet

«Cambio de paradigma en la filosofía política»

La Fundación Juan March organizó los días 3 y 5 de abril un Seminario público con el título «Cambio de paradigma en la filosofía política». En la primera sesión, el día 3, intervinieron **Fernando Quesada**, catedrático de Filosofía Política de la UNED («Hacia un nuevo imaginario político») y **Luigi Ferrajoli**, catedrático de Filosofía del Derecho de la Universidad de Camerino (Italia) («Estado de Derecho: entre pasado y futuro»). En la segunda sesión, el día 5, presentaron sus ponencias **Juan Ramón Capella**, catedrático de Filosofía del Derecho de la Universidad Central de Barcelona, y **Pablo Ródenas**, profesor titular de Filosofía Política de la Universidad de La Laguna (Tenerife).

«Las ideas de crisis y de cambio –manifestó **Fernando Quesada**– han sido sustentadas, ciertamente, por posiciones muy distintas a las que intentamos dar forma. Desde Kenichi Ohmae con su teoría de las cuatro íes, a la nueva figura del ‘hombre de Davos’ articulada por Huntington. Mi posición, más centrada en los aspectos filosófico-políticos, no quiere, sin embargo, desconocer que la supuesta crisis y el hipotético cambio vienen definidos también y en gran parte por *El futuro de la civilización capitalista*. El título de la obra de Wallerstein sirve, en efecto, para atender una de las dimensiones de la crisis actual. La idea de civilización, que, en un principio, tuvo el sentido de un ideal moral adquirirá, a raíz de la Revolución Francesa, una nueva dimensión, una segunda acepción: la posibilidad de un cambio estructural de la sociedad. El capitalismo, sistema histórico surgido en Europa, acabará heredando el ideal de universalismo contenido en la primera acepción.»



Fernando Quesada



Luigi Ferrajoli

«Desde una óptica filosófico-política muy distinta a la anterior, que es de carácter sociológico, se ha sostenido que habríamos entrado en momentos de una discontinuidad histórica con respecto del capitalismo y en una nueva etapa de globalización económica. Desde la tesis del final de las ideologías a la teoría de la ‘sobrecarga de la democracia’ se ha ido conformando la posibilidad de hacer de la democracia, vaciada prácticamente de contenido real, el arma ideológica del sistema mundo-capitalista del

que hablaba Wallerstein. La política nació como un proyecto emancipatorio frente a la heteronomía. Proyecto político que se levantaba frente a toda heterodesignación ‘natural’ ya fuera de etnia o de lengua. En este sentido, el tratamiento culturalista de la ‘diferencia’ como lo ha venido practicando, a veces, Taylor supone un proceso de exclusión que no guarda relación con la ‘universalidad’, con la posibilidad de universalización que contienen las categorías políticas de la modernidad. La filosofía en general y la filosofía política en particular se ven acosadas por el inmediatez en la ejecución de las ‘obras’ y por la pérdida de la herencia política en esa densa jungla de denominaciones. La filosofía política, si quiere estar a la altura de los tiempos, no puede intentar retroceder por detrás de sí misma, buscando un punto cero desde el cual organizar el mundo político. Una vez puestas en evidencia las limitaciones del ‘constructivismo’ político (como ha sido el caso de Rawls), la filosofía política ha de rearmarse desde la herencia de la modernidad, ‘pasando dos veces el cepillo sobre la historia misma’.»

«Podemos distinguir –señaló **Luigi Ferrajoli**– dos significados de ‘Estado de Derecho’ correspondientes a dos diferentes modelos normativos: el modelo paleo-positivista del *Estado legislativo de Derecho* (o *Estado legal*), que surge con el vencimiento del Estado moderno como monopolio de la producción jurídica, y el modelo neo-iuspositivista del *Estado constitucional de Derecho* (o *Estado constitucional*), producto a su vez de la difusión en Europa, al día siguiente de la segunda guerra mundial, de las constituciones rígidas, que poseen normas de reconocimiento del derecho válido, y del control de constitucionalidad sobre las leyes ordinarias. Estos dos modelos de derecho reflejan dos diversas experiencias históricas, desarrolladas ambas en el continente europeo y fruto cada una de ellas de un triple *cambio de paradigma* respecto a la experiencia precedente: a) en la naturaleza del derecho, b) en la naturaleza de la ciencia jurídica, y c) en la de la jurisdicción. Ambos modelos de Estado de Derecho están hoy en crisis. Bajo ambos aspectos, la crisis se manifiesta en otras tantas for-

mas de regresión a un Derecho jurisprudencial de tipo premoderno: por un lado, al colapso de la capacidad regulativa de la ley y la expansión de la discrecionalidad de los jueces y del papel creativo de la jurisdicción; por otro, la pérdida de la unidad y de la coherencia del sistema de fuentes, la convivencia y superposición de más ordenamientos. Bajo un primer aspecto la crisis atañe al *principio de legalidad*, sobre el cual se funda el *Estado legislativo de Derecho*. La racionalidad de la ley ha sido disuelta por una legislación de legisladores todavía más desordenados, cuyo efecto es la pérdida de eficiencia, de certeza y de garantías.»

«Bajo un segundo aspecto, la crisis atañe al papel garantista de las constituciones, en relación a la legislación, que es el rasgo distintivo del *Estado constitucional de Derecho*. Ella es el resultado del fin del Estado nacional como monopolio exclusivo de la producción jurídica, que se desplaza en gran parte a lugares externos a sus límites, carentes de representatividad política y sustraídos al control de constitucionalidad. Emblemático es el proceso de integración en Europa, en razón del cual mientras que no sea elaborada una verdadera constitución europea, normas comunitarias son vigentes en los ordenamientos estatales, prevaleciendo sobre sus leyes y exigiendo prevalecer incluso sobre sus constituciones, deformando así el paradigma completo del Estado constitucional del Derecho.»

«Comentar las tesis presentadas por Fernando Quesada y Luigi Ferrajoli—señaló **Juan Ramón Capella**— hace necesario hallar un punto de coincidencia que sea al mismo tiempo un punto de partida. Ésta es la preocupación de ambos autores ante la crisis que experimentan los modelos jurídico-políticos en la actual etapa de ‘mundialización’, según unos, o de ‘tercera revolución industrial’, según otros, y en cualquier caso de hegemonía, casi ‘globalizada’, de las políticas económicas y culturales neoliberales, hegemonía que se puede contraponer perfectamente a la de las políticas económicas y culturales keynesianas de la fase histórica anterior. Lo seguro es que asistimos a un cambio de época caracterizado por el despliegue de

tecnologías productivas cualitativamente nuevas; también por la agravación de la problemática ecológica global; y a un cambio de época en las formas de organización empresarial del capitalismo. Respecto de las tesis presentadas por Luigi Ferrajoli mis discrepancias tienen que ver teóricamente con el relieve concedido a unos fenómenos jurídicos en detrimento de otros y al uso del concepto de ‘Estado de derecho’. La concepción del derecho de Ferrajoli coloca en primer plano el conflicto jurídico substanciado ante las instituciones públicas, pero desatiende otras realidades del derecho.»

«¿Se está produciendo en nuestro tiempo un cambio de paradigma filosófico-político? —comenzó preguntándose **Pablo Ródenas**—. Adelanto que, aunque en términos de posibilidad es bien cierto que podría —y, a mi juicio, debería— ocurrir, no me parece probable, sin embargo, que vaya a ocurrir o esté ocurriendo. Lo que hoy podría entenderse como ‘nuevo paradigma’ de la política, en el sentido tanto de praxis como de ‘theoria’, no sería a mi juicio más que la variante ‘ultra-liberal’ y también ‘anti-revolucionaria’ —por usar en sentido kuhiano el término introducido por B. Ackerman para denominar al liberalismo del siglo XX— del modelo jurista liberal, pero transmutado ya en su antítesis. Bajo el triunfo tardomoderno de la política concebida como metáfora de la guerra y economía estamos en presencia de la ‘variante bélico-crematística ultra-liberal’.»

«Luego, en relación al diagnóstico de nuestro tiempo y a las tendencias principales que ambos observan, parece lícito concluir con que ese posible ‘nuevo paradigma político’ al que prefiero denominar ‘macro-programa político hegemónico’ en la sociedad informacional del espectáculo ‘no puede ser aceptado’ por su lógica interna regresivo-destructiva, como señaló al principio. Si vivimos una época que, de forma paradójica, es ‘la época de los derechos y la época de la máxima desigualdad’, como apuntó Ferrajoli en una observación fuera de texto, hay que tener en cuenta que es así porque ‘derechos’ y ‘desigualdad’ componen a no dudarlos una ecuación de suma cero.»



Juan Ramón
Capella



Pablo Ródenas

«El Pasado y sus críticos»

La Fundación Juan March organizó los días 29 y 31 de mayo un Seminario público sobre «El Pasado y sus críticos». En la primera sesión intervinieron **Anthony Pagden**, Harry C. Black catedrático de Historia, The Johns Hopkins University («Las tres grandes tradiciones históricas») y **Manuel Cruz**, catedrático de Filosofía de la Universidad de Barcelona («El desprestigio del Pasado»). En la segunda sesión, el 31 de mayo, presentaron sus ponencias **José María Hernández**, profesor del departamento de Filosofía y Filosofía Moral y Política de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, y **Concha Roldán**, investigadora en el Instituto de Filosofía del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Para **Anthony Pagden**, «la historia de la tradición filosófica europea quizá pueda ser entendida algo mejor como un debate crónico entre tres tradiciones que, a veces, entran en conflicto. Estas tradiciones son la escéptica, la epicúrea y la estoica. Ninguna de estas tradiciones realiza propuestas claras y consistentes, y cada una de ellas toma prestado de las otras dos. Con todo, y aun asumiendo el riesgo de una reducción simplista, podemos decir que el escepticismo representa el argumento de que los hombres no pueden acceder a ninguna clase de conocimiento incuestionable. Los epicúreos mantenían que la única vida de verdad era la vivida a través de los sentidos. Además, dado que, según ellos, lo único que podemos saber con certeza sobre el ‘animal humano’ es que trata de evitar el dolor y maximizar el placer, rechazaron todo proyecto de búsqueda del ‘bien’. Los estoicos insistieron en que la humanidad era sólo una parte de un todo mayor –el mundo de la naturaleza– y rechazaron la distinción entre el cuerpo y el alma. A partir de aquí proyectaron la famosa imagen del sabio estoico como alguien capaz de contemplar todas las dichas y desdichas como algo exterior a sí mismo en cuanto individuo. El auge de la cristiandad silenció por mucho tiempo estos debates al considerar que la verdad sí que podía encontrarse, aunque no a través de una investigación en la naturaleza de las cosas sino mediante un único texto sancionado de forma individual. Sin embargo, la Reforma y el des-

cubrimiento de nuevos mundos en el siglo XVI dieron al traste con el consenso cristiano. La crisis del siglo XX, con sus dos guerras mundiales, reprodujo muchos de los conflictos ideológicos de los siglos XVI y XVII. Ahora son las distintas formas de racismo y nacionalismo las que ocupan el lugar de la religión. La consecuencia ha sido una nueva forma de escepticismo que toma el nombre de ‘postmodernismo’. Para el hombre postmoderno la historia ni es progresiva ni regresiva, ni siquiera circular. En su lugar, lo que hay son ‘discursos’ que pueden estar incluso en conflicto y solapamiento al mismo tiempo. Porque la historia no va hacia ninguna parte».

Según **Manuel Cruz**, «la preocupación por el presente no es monopolio del historiador, ni éste tiene exclusiva alguna sobre el mismo, pero me atrevo a proponer, como un asunto que debiera quedar argumentado en lo sucesivo, que el historiador es aquél a quien el problema del presente le es más propio. En el sentido de que para el historiador el presente es, de modo indisoluble y necesario, punto de partida y desembocadura al mismo tiempo. La memoria se dice de muchas maneras, y una, sumamente extendida y que no debiéramos aceptar demasiado deprisa –y, lo que es más importante, sin crítica–, es aquélla que instituye un determinado momento de la propia biografía como elemento fundacional, deslizando con ello tanto una tajante distinción entre memoria y olvido como una concepción en el fondo objetiva de aquélla, ideas ambas generadoras de múltiples equívocos. Frente a esto, defenderemos que no existe ese momento fundacional, originario, del que la memoria pudiera constituirse en garante y guardián al mismo tiempo. El pasado, ciertamente, no es lo que era. A su transformación han contribuido múltiples factores, desigualmente recientes, cuya eficacia conjunta ha terminado por afectar a nuestro imaginario colectivo, a la forma en que tendemos a autorrepresentarnos. De entre ellos, algunos han tenido una intervención especialmente destacada en todo este proceso. Así, algunos autores han llamado la atención sobre la evolución seguida en los últimos tiempos por los medios de comunicación de



Anthony Pagden



Manuel Cruz

masas hasta convertirse en verdaderos *órganos de la historización*».

Para **José María Hernández**, «la cuestión de fondo no es el dilema entre el historiador y el filósofo. La agenda contextualista nunca fue ajena al tipo de cuestiones que planteaba la visión crítica de la historia. Del mismo modo, apuntarse al contextualismo no supone ninguna garantía de éxito a la hora de leer a los clásicos de la filosofía. De todos modos, esto último no quita para dejar de recordar que sin ese esfuerzo contextualista difícilmente podremos hacernos cargo de nuestra propia realidad como intérpretes: esto es lo que el filósofo concede al historiador. Sin embargo, aun haciendo ese esfuerzo, nunca llegaremos a tener la seguridad de que nuestra actitud crítica es la correcta: esto es lo que el historiador concede al filósofo. Esta última conclusión está implícita en las cinco primeras tesis de Manuel Cruz. Se trata de rechazar el tópico del historiador como entomólogo, porque esta imagen nunca se compadece con la realidad. Como insiste Cruz, para el historiador el presente es siempre punto de partida y desembocadura de su práctica interpretativa. En este sentido, no hay una gran diferencia entre el historiador y el filósofo. Para este último el interés por el pasado no se puede desvincular de su interés por el futuro. Ambos forman parte, en definitiva, de una misma especie intelectual, aunque –todo hay que decirlo– ahora que por fin los hemos reconciliado parece que esta especie ha entrado en serio peligro de extinción».

«Confieso –señaló **Concha Roldán**– que me cuesta liberarme de esas ‘sospechas habituales’ que recaen sobre el olvido, y concedo que Manuel Cruz hace una muy tímida reivindicación del mismo, precedida de un ‘tal vez’ que nos indica que está dudando, que está aún dando vueltas a estas cosas que nos cuenta para ver como respiramos. También queda claro que el olvido se refiere a esa memoria que ha sido ‘anestesiada y secuestrada’, ¿por quién? Culpa biliza a los medios audiovisuales y, en concreto, a la televisión de este fenómeno. Pero todos sabemos que detrás de estos medios hay poderes y hay voluntades. Y que en esa re-pre-

sentación indefinida, yo no diría del pasado, sino de un pasado y de algunos acontecimientos presentes, pretenden transmitir ‘una historia’ como si fuera la única posible lectura de la historia misma. Me parece que, desde sus premisas, Cruz sólo puede reivindicar una clase de olvido: el que se opone a la memoria como instrumento de dominio. Es un olvido que surge del hastío de esa repetición de lo mismo con que nos bombardean. No es Manuel Cruz precisamente un nostálgico de una vida sin pasado. Por eso afirma: ‘Si algo persigue este otro olvido del que ahora estamos hablando es una meta muy simple: que la historia sea’. Pero la historia no puede ser si no la hacemos los humanos, no queda en la memoria si no la registran los historiadores: ‘precisamente por ello –dice– nunca como ahora tuvimos tanta necesidad del historiador, entendido, eso sí, como el más afinado crítico del presente’. ‘La historia no va a ninguna parte’ –nos recordaba Pagden–; no, los que van son los seres humanos que la hacen y, o bien van a donde quieren ir (hacen su historia) o van donde los llevan (se integran en la historia dominante). Tampoco me parece lícito presentizar absolutamente la tarea del historiador. No hay (afortunadamente) un pasado único en el que refugiarse: ya no hay retorno posible a Ítaca para Ulises. Lo que le reprocho a Cruz es que, al enunciar las tesis, se haya dejado llevar en exceso por esa especie de melancolía del discurso del olvido, olvidándose justamente de poner sobre el tapete con más decisión sus reflexiones sobre el horizonte del futuro. a las que tantos esfuerzos dedica en sus trabajos sobre la acción y la responsabilidad. Ciertamente, la historia no es lo que era, pero continúa pensándose sobre y a partir de la historia, como si los filósofos hubiéramos experimentado un giro desde lo perenne a lo perentorio, esto es, hacia los problemas prácticos que se desgajan de la marcha de los acontecimientos históricos. Por eso, la reflexión sobre la historia nos obliga a volver en definitiva sobre la ética, sobre la acción. Un nuevo camino queda abierto, pues, para la filosofía de la historia si apuesta por la ética, si apuesta por una contingencia histórica teñida de responsabilidad que devuelva algo de su protagonismo a los sujetos.»



José María
Hernández



Concha Roldán

«La suerte de Europa»

Sobre «La suerte de Europa» **Félix Duque**, catedrático de Historia de la Filosofía Moderna de la Universidad Autónoma de Madrid, impartió en la Fundación Juan March, los días 17 y 18 de diciembre, un Seminario de Filosofía, compuesto de dos conferencias públicas –en las que habló, respectivamente, de «La cabeza del mundo. El espíritu y la guerra (1870–1945)» y «El límite y la membrana. Inmigración y terror (1945-2001)». El 19 de diciembre el conferenciante mantuvo, en la sede de la Fundación Juan March, un seminario de carácter cerrado, en el que debatió el tema con **Pedro Cerezo**, catedrático de Historia de la Filosofía de la Universidad de Granada; **Francisco Jaraúta**, catedrático de Filosofía de la Universidad de Murcia; **Javier Muguerza**, catedrático de Ética de la UNED; y **Juan Manuel Navarro Cordón**, decano de la Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid. Participaron también los profesores **Juan Barja**, **Ángel Gabilondo**, **Dragana Jellenic**, **Patxi Lanceros**, **Arturo Leyte**, **José Luis Molinuevo**, **Jorge Pérez de Tudela**, **Juan Antonio Rodríguez Tous** y **Diego Sánchez Meca**. Éste era el primero de una serie de *Seminarios de Filosofía* que la Fundación Juan March va a organizar periódicamente. Ofrecemos seguidamente un resumen de las conferencias.

Europa no es una «cosa» de verdad, sino un *proceso* que se va haciendo indefinidamente verdad, siempre a riesgo de fijarse como centro de irradiación o, al contrario, de enajenarse. El suelo europeo será reconocido primero como resultado de una *apropiación* (Fenicia, Grecia, Roma), luego tenido por botín de una *expropiación* (por parte de las migraciones germánicas y eslavas), y en fin fijado *a la contra*, como resistencia a la invasión árabe, que acabará adueñándose de casi todos los antiguos dominios macedonios y romanos. Así, el pasado de Europa (Grecia y la Cuenca Mediterránea) se transfigurará *múticamente* y, por ende, ésta intentará realizar sus potencialidades (siempre presentes, como en todo mito) en el Norte y Occidente del continente, y luego en América (coincidiendo con la pérdida definitiva de *su propio Oriente*: caída de Bizancio). Para consolidarse como centro, Europa *ha de-*

cidido enraizarse en un suelo *común*, pero estratificado y simbolizado por tres ciudades (Jerusalén, Atenas y Roma), cuyas características corresponderían a la vez a tres principios ontológicos: 1) Israel, la idea de *trascendencia*; 2) Grecia, la idea de *diálogo*: la democracia ateniense se rige por la *isegoría*: todo ciudadano libre –o sea, bien nacido– tiene derecho a hablar y a participar en las tareas del gobierno; y 3) Roma, la idea de *libertad*, tanto en su respecto externo (el *derecho*), como en la Roma cristiana, en la *Ciudad Eterna*– como el interno, cristiano (la *religión*). Así, la idea de «Europa o la Cristiandad» es la síntesis de esas tres ideas, y –por supuesto– legitima *onuoieopoliticamente* a Europa para que domine el mundo.

La idea de Europa como *caput mundi* es incompatible con su realización, ya que ésta exige que la cabeza *se concentre a su vez en un punto capital*. Todos y cada uno de los Estados Nacionales (o sea, individuos colectivos, singulares) pretenden ser la encarnación de un continente entre otros, particular (Europa) destinado a ser (a imponer a las demás tierras y pueblos) la verdadera Humanidad. Una pretensión insensata que desemboca *ad intra* en las guerras europeas (en realidad, una intermitente Guerra Civil) y *ad extra* en el colonialismo. Nacionalismo, industria de guerra y colonialismo son factores directamente proporcionales. Su fundamento real se halla en la conjunción decimonónica de la burguesía capitalista, la tecnificación-industrialización de la ciencia y el apoyo de las viejas dinastías, reconvertidas súbitamente en defensoras de la «senda constitucional». Pero su base *ideológica* es un peligroso *constructo*: la invención del Pueblo, supuestamente *soberano* por conectar *naturalmente* con un territorio: la Nación una e indivisible. Resultado: *racismo* (no necesariamente biológico; puede ser lingüístico –Fichte– y hasta «espiritual»: Scheler), y descomposición del tejido sociocultural europeo.

Así como la pretensión de realizar la Idea de Europa como *caput mundi* condujo a su fraccionamiento en distintas Nacionalidades en pugna por la hegemonía, así también la búsqueda de *legitimación* de la Idea del Pueblo

conduce a su fraccionamiento en extremos: o bien se hace descansar ésta en un *individualismo voluntarista* (conducente al sufragio universal: «un hombre, un voto») o en una *característica esencial* (conducente al totalitarismo, ya sea estatalista o internacional –de «clase»–). Expresión de esta pugna serán las dos Guerras Mundiales, en las cuales Europa se desgarró internamente. El vacío de poder será rápidamente ocupado por Norteamérica y Rusia.

En la segunda mitad del siglo XX, Europa ha sufrido una radical inversión de su característica esencial. Ha dejado de ser «portátil», de llevarse a sí misma fuera de sí, para experimentar una doble invasión: la militar y forzada de los «márgenes» (América y Rusia) y la pacífica y deseada de las zonas de influencia o «protectorados». Esta nueva «fijación externa» de Europa supone –o promete– una *segunda fundación*. Sólo que ahora no van a nacer naciones separadas y soberanas sobre los restos de un Imperio, sino una Unión Federal sobre los restos de esas naciones, y bajo el patrocinio primero –y la rivalidad, después– del Nuevo Imperio. Por vez primera, Europa deja de ser una «idea», una «imagen» o un «presupuesto» para ponerse a sí misma como una realidad económica, política y –posiblemente– supranacional.

La súbita conversión de Europa de centro de irradiación y expansión imperialista y colonialista a centro de acogida de extranjeros (en algunos lugares, simultáneamente forzosa y deseada, como en Alemania) ha tenido –está teniendo– un doble y espectacular resultado. De una parte, las migraciones de contingentes de países pobres europeos a otros en proceso de rápida industrialización ha producido un –afortunado– deterioro del «nacionalismo» en cuanto *patriotismo de Estado*, propiciando el *commercium* (a todos los niveles) entre las diversas zonas y haciendo disminuir drásticamente el mito del «Pueblo Nacional», propiciando un sentimiento de comunidad supranacional: *europaea*. De otra parte, la progresiva nivelación resultante entre países (al menos, en el área de la Unión Europea) y el mayor nivel cultural y económico de sus habitan-

tes ha obligado a solicitar mano de obra extraeuropea, procedente de las antiguas colonias (subsaharianos, magrebíes, turcos, hindúes, pakistaníes, y últimamente –sobre todo en España e Italia– sudamericanos). La muy difícil integración de esos grupos sociales –ajenos y a veces hostiles al zócalo sociocultural europeo– está suscitando en amplias capas de la población sentimientos claramente *xenófobos*, que si por un lado refuerzan la *identidad* intraeuropea, con la pretensión insensata de «cerrar» el continente (Europa como un bloque *poroso*, invadido –si no «infectado»– por agentes extraños –si no patógenos– que amenazarían con destruirla «desde dentro»), por otro ratifican e incrementan la refractariedad y abierta hostilidad de algunos elementos de esos grupos, empujándolos a posiciones marginales (delincuencia, narcotráfico, prostitución), que en ocasiones pueden desembocar en células *terroristas*, como reacción al otro *terrorismo*: el fascista, que aprovecha en su favor el resentimiento de los viejos nacionalismos.

La libre circulación de personas, servicios, capitales y bienes: en suma, la vida *democrática* de la Unión Europea en su conjunto (*ad extra*), es *directamente proporcional* al auge de controles de tipo autoritario que están proliferando *ad intra*, en el interior de cada Estado-Nación, paradójicamente reforzado por la doble tenaza de la *globalización económica* y de la progresiva insatisfacción de la inmigración extraeuropea (sudamericana y musulmana). Este doble movimiento antitético tiene lugar por demás en el seno de una población por lo común bien «alimentada», pero cada vez más «automatizada» (en todos los sentidos del término), y al parecer cada vez más incapaz de controlar o al menos corregir mínimamente un estado de cosas que se le escapa. Aquí también, a nivel de este «último hombre» (Nietzsche *dixit*), se produce la paradoja de que coexistan una máxima información (Internet, TV, radio y prensa) con una mínima formación. Resultado: *nihilismo postmoderno*, o –colmo de la paradoja– *individualismo de masas*. Éste es el máximo desafío con que se encuentra la remozada Europa.



Félix Duque (Madrid, 1943) es catedrático de Historia de la Filosofía Moderna de la Universidad Autónoma de Madrid y coordinador general de HPECU, clásicos del Pensamiento y *Tractatus Philosophiae*. Autor de libros como *Hegel. La especulación de la indigencia* (1990), *El mundo por dentro* (1995) e *Historia de la filosofía moderna: la era de la Crítica* (1998).