

«Matisse: Espíritu y sentido» (obra sobre papel) es la exposición que ofrece la Fundación Juan March en Madrid desde el 5 de octubre.

Nº 313
Octubre
2001

Sumario

Ensayo - Economía de nuestro tiempo (XIX)

Liberalismo y neoliberalismo en economía: pasado y presente, por Antonio Argandoña 3

Arte

«Matisse: Espíritu y sentido», desde el 5 de octubre en Madrid 11
—Exposición con 123 obras sobre papel realizadas por Henri Matisse entre 1900 y 1952 11
— Guillermo Solana: «El ojo y el espíritu» 12
— Ciclos de conferencias y conciertos en torno al pintor francés 18
— Las obras de la exposición 19

Música

Ciclo «Músicas para una exposición Matisse» 21
Finaliza el ciclo «Jóvenes intérpretes», organizado en colaboración con la Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE 22
«Música de cámara con el LIM», en «Conciertos del Sábado» 23
«Conciertos de Mediodía» 24

Aula abierta

«La permanencia de lo efímero: arte sobre papel» (I), por Manuela Mena 25
«Teatro clásico español: texto y puesta en escena», desde el 25 de octubre 30
— Ocho conferencias de Luciano García Lorenzo 30

Seminario Público

«El Pasado y sus críticos» (y II) 31
— José María Hernández: «El Pasado como problema» 31
— Concha Roldán: «Si no hacemos Historia, ¿qué hacemos?» 34

Publicaciones

«SABER/*Leer*» de octubre: artículos de Ignacio Sotelo, Javier Tusell, Valeriano Bozal, Antonio Córdoba, Juan Ortín y Medardo Fraile 37

Biología

Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología 38
«La regulación de las funciones de la cromatina» 38
— Publicaciones del Centro: últimos títulos 39

Ciencias Sociales

Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales 40
Curso 2001/2002: nuevos alumnos y actividades 40
Seminarios del Centro 41
— Barbara Geddes: «Cómo los autoritarismos afectan a la desintegración de los regímenes» e «Importancia de la estabilidad del sistema de partidos» 41

Calendario de actividades culturales en octubre 44

ECONOMÍA DE NUESTRO TIEMPO (XIX)

Liberalismo y neoliberalismo en economía: pasado y presente

Qué es el neoliberalismo

Hay un liberalismo tradicional (o mejor, una gama de liberalismos tradicionales) cuyas versiones modernas se pueden llamar neoliberales. Pero lo que muchos entienden hoy por neoliberalismo responde a definiciones como la siguiente (traducida de la *web* de una ONG):

«El neoliberalismo se refiere a las políticas de los gobiernos y de las organizaciones globales [...] que promueven los intereses de las empresas globales y de los super-ricos para maximizar sus beneficios y poder acceder a mercados con pocas restricciones o sin ellas –los llamados mercados 'libres'– en perjuicio de los trabajadores y del medio ambiente».

Los debates actuales sobre el neoliberalismo parecen presididos, pues, por el sesgo ideológico, el enfrentamiento y la confusión. Se pierde, con ello, una



Antonio Argandoña es profesor del departamento de Economía, titular de la Cátedra Economía y Ética y Secretario General del IESE Business School de la Universidad de Navarra. Catedrático de Fundamentos del Análisis Económico (en excedencia), ha enseñado en las universidades de Barcelona, Málaga y Pamplona. Es también académico numerario de la Real Academia de Ciencias Económicas y Financieras.

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

→

gran oportunidad de clarificar en qué consiste el pensamiento liberal, sus puntos fuertes y sus debilidades. Algo de esto es lo que intentaré hacer en este artículo.

De una manera simplificada, el neoliberalismo se podría caracterizar por:

1) Los componentes políticos del liberalismo tradicional: democracia, derechos humanos, libertades políticas, estado de derecho, etc.

2) Los pilares de la economía de mercado: un marco institucional y legal bien definido que incluya derechos de propiedad estables, libertad de contratación y de iniciativa, etc.

3) Un ámbito global: el progreso tecnológico y la eliminación de barreras (liberalización del comercio y de los movimientos de capitales) tienden a convertir al mundo en un único mercado.

4) La reducción de las intervenciones del Estado en la economía (desregulación), limitándolas a la promoción de la competencia, la

---

→

Lenguaje, Arte, Historia, Prensa, Biología, Psicología, Energía, Europa, Literatura, Cultura en las Autonomías, Ciencia moderna: pioneros españoles, Teatro español contemporáneo, La música en España, hoy, La lengua española, hoy, Cambios políticos y sociales en Europa, y La filosofía, hoy. 'Economía de nuestro tiempo' es el tema de la serie que se ofrece actualmente. En números anteriores se han publicado ensayos sobre *Empleo y paro: problemas y perspectivas*, por José Antonio Martínez Serrano, catedrático de Economía Aplicada en la Universidad de Valencia (diciembre 1999); *Crecimiento económico y economía internacional*, por Cándido Muñoz Cidad, catedrático de Economía de la Universidad Complutense de Madrid (enero 2000); *Liberalización y defensa del mercado*, por Miguel Ángel Fernández Ordóñez, ex presidente del Tribunal de Defensa de la Competencia (febrero 2000); *Economía de la población y del capital humano*, por Manuel Martín Rodríguez, catedrático de Economía Aplicada en la Universidad de Granada (marzo 2000); *El subdesarrollo económico: rostros cambiantes*, por Enrique Viaña Remis, catedrático de Economía Aplicada de la Universidad de Castilla-La Mancha (abril 2000); *Economía, recursos naturales y medio ambiente*, por Juan A. Vázquez García, catedrático de Economía Aplicada de la Universidad de Oviedo (mayo 2000); *La economía internacional, entre la globalización y el regionalismo*, por José María Serrano Sanz, catedrático de Economía Aplicada de la Universidad de Zaragoza (junio-julio 2000); *Finanzas internacionales y crisis financieras*, por Emilio Ontiveros Baeza, catedrático de Economía de Empresa en la Universidad Autónoma de Madrid (agosto-septiembre 2000); *Keynes, hoy*, por Antonio Torrero Mañas, catedrático de Estructura Económica en la Universidad de Alcalá de Henares (octubre 2000); *Política tributaria y fiscal en la Unión Europea*, por José Manuel González-Páramo, catedrático de Hacienda Pública en la Universidad Complutense de Madrid (noviembre 2000); *Economía y organizaciones*, por Vicente Salas Fumás, catedrático de Organización de Empresas en la Universidad de Zaragoza (diciembre 2000); *El sector público en las economías de mercado*, por Julio Segura, catedrático de Fundamentos del Análisis Económico de la Universidad Complutense de Madrid (enero 2001); *El horizonte económico iberoamericano*, por Juan Velarde Fuertes, profesor emérito de Economía Aplicada de la Universidad Complutense de Madrid (febrero 2001); *El empresario. Justificación y función*, por Álvaro Cuervo, catedrático de Economía de Empresa y director del departamento de Organización de Empresas de la Universidad Complutense de Madrid (marzo 2001); *La política monetaria de la Unión Europea*, por José Luis Malo de Molina, director general del Banco de España (abril 2001); *Las actividades de I+D y la innovación tecnológica*, por Carmela Martín, catedrática de Economía Aplicada de la Universidad Complutense de Madrid y catedrática Jean Monnet de la Comisión Europea (mayo 2001); *Hacia una nueva economía de los recursos energéticos*, por Juan Carlos Jiménez, profesor de Economía Aplicada en la Universidad de Alcalá (junio-julio 2001); y *Ética y economía*, por José Antonio García Durán de Lara, catedrático de Teoría Económica en la Universidad de Barcelona (agosto-septiembre 2001).

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

corrección de los efectos externos y el tratamiento a los bienes públicos (medio ambiente, investigación básica, supervisión del sistema financiero, educación, salud, etc.).

5) La contención del peso del Estado, mediante la moderación del gasto público (subvenciones, gasto social y de redistribución) y la privatización de empresas públicas.

6) Énfasis en la estabilidad macroeconómica (reducción de la inflación, del déficit público y del nivel de deuda, tipos de cambio realistas y competitivos, etc.), como condición para el crecimiento.

7) Elaboración prudente de las políticas económicas: disciplina, transparencia, responsabilidad, etc.

Estos caracteres adquieren sentido dentro de una determinada concepción de la política y de la economía, que enlaza con el liberalismo tradicional. La libertad del hombre (principalmente negativa: libertad de coacción) y los derechos humanos (frente a los demás pero, sobre todo, frente al Estado) fundamentan un régimen político que concede la primacía a la persona frente a la colectividad y que otorga la misma importancia a todos los ciudadanos (democracia), así como un marco legal e institucional que reconoce y potencia esos derechos (principalmente los de propiedad y de libertad de contratación e iniciativa).

En ese marco actúa la economía de mercado: un sistema basado en las decisiones libres de los agentes, solos o asociados, cuya coordinación se lleva a cabo mediante un mecanismo no coactivo: el mercado. Bajo ciertas condiciones, la economía de mercado garantiza la coordinación de los planes de los agentes y la consecución de la máxima eficiencia (maximización de los resultados en proporción a los recursos empleados). En concreto, se supone que el libre funcionamiento del mercado permite la producción, almacenamiento, difusión y aprovechamiento óptimo de la información disponible, así como los incentivos necesarios para que cada agente consiga sus objetivos de manera compatible con los de los demás. Y para que todo esto funcione es necesario que el Estado asuma eficazmente determinadas funciones (principalmente, el establecimiento del marco institucional y legal, el fomento de la competencia, la corrección de ciertos fallos del mercado y el mantenimiento de la estabilidad macroeconómica), pero no más.

De este modo, el modelo neoliberal sostiene que, con agentes individuales racionales y libres, en un entorno legal e institucional que facilita el ejercicio de esa libertad, con la coordinación del mercado y la no interferencia del Estado, se puede conseguir un resultado (económico) superior al de otros sistemas alternativos.

Del liberalismo al neoliberalismo

Los detractores del neoliberalismo aceptan las características apuntadas antes, aunque les dan otra valoración. Por ejemplo, argumentan que el acceso de los ciudadanos al poder y a la riqueza está repartido desigualmente, de modo que algunos pueden alterar las reglas del juego para su provecho. Muchos países están, pues, en manos de los gobiernos de las grandes potencias y de las elites económicas que los apoyan o, alternativamente, si se acepta la pérdida de protagonismo de los gobiernos, el mundo está en manos de los grandes centros de poder, que son las grandes empresas.

Pero esas críticas, ya muy antiguas, no cayeron en saco roto. A lo largo del siglo veinte el modelo liberal se fue modificando con actuaciones que corregían o incluso contravenían abiertamente los principios liberales, desde la adaptación del marco legal (limitaciones a la propiedad privada y a la libertad de contrato, planificación pública, etc.) hasta las regulaciones, intervenciones o prohibiciones en las actividades privadas, el aumento del gasto del gobierno y de su peso en los procesos privados de decisión, las transferencias forzadas (seguros obligatorios, protección al desempleo, impuestos progresivos, etc.), las políticas macroeconómicas que provocaban o permitían la inflación, el déficit público o las devaluaciones competitivas (porque se pensaba que la economía liberal subvaloraba la racionalidad y efectividad del Estado) y otras muchas.

El resultado de todas esas medidas debía ser un sistema más justo y eficiente que el propugnado por los liberales. Pero, especialmente a lo largo del último tercio del siglo XX, hemos aprendido que muchas de esas correcciones dañaban el correcto funcionamiento del mismo sistema que, se suponía, debían mejorar.

En efecto: ahora entendemos mejor cómo operan los mecanismos de coordinación económica, y hemos llegado a la conclusión de que el mercado es más eficiente que el Estado cuando se trata de reunir, procesar y utilizar información muy dispersa, cuya naturaleza y utilidad es, a menudo, desconocida incluso para los que la poseen. Conocemos mejor –aunque todavía de forma muy imperfecta– los incentivos de los agentes económicos y los aprendizajes que llevan consigo, lo que nos lleva a desconfiar de los resultados de la legislación y de las decisiones de los políticos o funcionarios y a ser conscientes de los «efectos perversos» de las regulaciones y transferencias. Entendemos mejor los límites de las políticas expansivas, los costes de la inflación, la importancia de la estabilidad cambiaria y los problemas creados por los déficits públicos (lo que

se ha dado en llamar «el consenso de Washington»). Y, aunque seguimos preocupados por los fallos del mercado, conocemos mejor las soluciones compatibles con el mercado, y desconfiamos más del Estado, también propenso a fallos.

En definitiva, en los años recientes hemos desandado al menos parte del camino hacia políticas socialistas o socialdemócratas. Y eso explica la actualidad del fenómeno del neoliberalismo. Las causas de ese retorno han sido muchas: el costoso pero fecundo aprendizaje de nuestros propios errores, el progreso de la ciencia económica, la fuerza de ideas nuevas, el papel de algunos pensadores penetrantes y perseverantes, que lucharon contra corriente (porque los intelectuales, sobre todo en Europa, han sido mayoritariamente antiliberales, al menos hasta la década de los ochenta), el fracaso del intervencionismo y del proteccionismo como estrategias de desarrollo de los países, la evidencia de las ventajas de un mercado mundial abierto (también para la defensa de los derechos humanos) y –no menos importante por ser la última causa que mencionaré aquí– el convencimiento de que el sistema contrario, el comunismo, cayó no por sus errores prácticos, sino por una concepción equivocada del hombre. Es lógico, pues, que se haya buscado la luz en el sistema opuesto, aquel basado en la libertad del hombre.

El debate en los años noventa

Si esta explicación es correcta, nos puede ayudar a entender la naturaleza del debate ideológico y político que se ha producido alrededor del neoliberalismo. Porque lo ocurrido en los años recientes no es, para sus impugnadores, un revés transitorio, sino una derrota grave. Y su causa es la globalización: porque, en un mundo cada vez más abierto, ha habido que ir desmontando los mecanismos de corrección del liberalismo, trabajosamente introducidos durante décadas.

En efecto, sin una protección comercial sólida y sin la posibilidad de manipular de manera duradera el tipo de cambio, un país no tiene otro remedio que ser más eficiente porque, en un mundo abierto, el más eficiente está en condiciones de desbancar a sus competidores. Para los antiliberales, esto significa el fin de los débiles. Por tanto, el argumento de eficiencia como objetivo económico de la sociedad debe ser rechazado. Pero, ¿se puede renunciar a una meta que parece clave para la mejora del nivel de vida de la

humanidad? Y, ¿aceptarán los ciudadanos una pérdida importante de nivel de vida?

Muchos, de hecho, no han querido renunciar y han preferido aprender a competir, exigiendo racionalidad a sus gobiernos, moderación en los impuestos y el abandono de políticas proteccionistas para aprovechar su ventaja comparativa –los bajos salarios– en los mercados mundiales. En definitiva, si las reglas del juego son las neoliberales, lo mejor que pueden hacer los débiles es convertirse al liberalismo (con más o menos fervor, según los casos) y luchar de acuerdo con sus reglas.

Si no se desea aceptar el principio de eficiencia sólo queda el recurso al Estado (aparte de un utópico cambio de sistema económico, que nadie sabe en qué podría consistir). Pero esa vía, ya seguida hasta la década de los setenta, está ahora cerrada por sus altos costes. Por eso, los antiliberales se oponen a la «globalización», que identifican con la Organización Mundial del Comercio, que impide las medidas proteccionistas, el Fondo Monetario Internacional y el Banco Mundial, que obligan a practicar «programas de ajuste» que ponen fin a experimentos basados en la inflación, el endeudamiento excesivo, los déficits galopantes y la volatilidad cambiaria.

Si el lector ha soportado pacientemente mis razonamientos, me permitirá añadir algo que quizá le parezca sorprendente, en boca de alguien que se confiesa liberal: los antineoliberales tienen también algo –quizás mucho– de razón. Pero no por las razones que ellos dan.

Por ejemplo, seguimos en un mundo desigual, en el cual, a menudo, los poderosos ejercen la violencia y amañan los resultados del juego democrático. Pero de ahí no podemos concluir que el orden económico vigente sea una gran trampa montada por las empresas multinacionales para explotar a los países pobres. En todo caso, los sindicatos de los países ricos participan activamente en las algaradas antineoliberales porque entienden –muy acertadamente– que los que limitan su poder de mercado no son sus patronos, sino los trabajadores de países en vías de desarrollo. Las asimetrías de información, poder y riqueza existen, sí, pero no es correcto atribuirlas (sólo o principalmente) a las políticas neoliberales.

Otro ejemplo: la evidencia de muchos países (por lo menos entre los desarrollados) muestra que los impuestos los pagan, sobre todo, las clases medias, que son también las beneficiarias de buena parte del gasto social. Por tanto, el Estado del bienestar, que en sus inicios cumplió probablemente una importante labor redistribuido-

ra hacia la clase trabajadora, ha perdido, con el paso de los años, buena parte de su racionalidad, de modo que la revisión que proponen los neoliberales no se puede entender como una mera transferencia de pobres a ricos.

En todo caso, para entender mejor el debate sobre el neoliberalismo conviene conocer a sus detractores. De manera muy simplificada, podemos identificar dos grandes grupos. El primero lo constituyen movimientos ideológicos o de acción: no partidos políticos, sino organizaciones no gubernamentales que comparecen como «representantes de la sociedad civil», con un marcado sesgo anticapitalista, y que reivindican un «capitalismo de rostro humano» en el que se mantengan las políticas, intervenciones y protecciones tradicionales, ampliadas, a menudo, con ayudas a nuevas presuntas víctimas del capitalismo, como los trabajadores de países del tercer mundo (a los que se atribuye el «derecho» a salarios elevados, aunque esto suponga eliminar su capacidad de competir en el mercado), o el medio ambiente.

El otro gran colectivo antineoliberal son los variados grupos que se sienten perjudicados por alguna de sus políticas: los perceptores de pensiones, a los que puede perjudicar la racionalización de la seguridad social; los trabajadores de ciertos sectores, temerosos de la competencia de productos fabricados en países con mano de obra barata, o los gobiernos que desearían tener las manos libres para llevar a cabo las políticas que prometieron a sus ciudadanos.

El debate con este segundo colectivo no afecta a las ideas, sino a los intereses, por lo que suele acabar en una negociación política: todos están interesados en que la economía funcione con eficiencia, pero intentando retener todas las ventajas posibles.

El debate con el primer grupo de opositores al neoliberalismo es más complejo. En la medida en que la racionalidad está presente –lo que no siempre ocurre–, proponen «terceras vías» que mantengan las ventajas de la globalización y del libre mercado sin renunciar a las de la intervención y la redistribución: programas «moderados» de izquierdas en que, por ejemplo, los impuestos suban un poco –no mucho, para no perder competitividad–, para financiar un poco más de gasto social –no demasiado, para no provocar los mecanismos perversos que lleven a los ciudadanos a vivir del seguro de desempleo–. No parece ser un programa atractivo, porque no ofrece alternativas a lo que se ha discutido en las últimas décadas. Y, sobre todo, porque no se plantean en serio por qué esas políticas entraron en crisis; ello no por pereza intelectual, sino por limitación del modelo humano en que se basan.

El debate pendiente

Llegamos así a lo que me parece debe ser el debate sobre el neoliberalismo en el siglo veintiuno. Para entenderlo, hemos de entender los tres niveles del tema que nos ocupa. El primero es el del sistema económico, la economía de mercado, cuyas limitaciones vamos conociendo bien, pero al que no hemos encontrado una alternativa viable, al menos para nuestra sociedad tecnológicamente avanzada, abierta y plural. Ese sistema se basa, en segundo lugar, en un marco político, legal e institucional que define las reglas del juego. Y el tercer nivel es el del marco cultural, en que se reflejan los valores de la sociedad: su concepción del hombre, sus objetivos y las meta-reglas del juego que se consideran aceptables.

Obviamente, se puede intervenir en la economía de mercado, directamente o alterando su marco institucional, sea para corregir fallos del mercado, sea para alcanzar otros objetivos, que pertenecen a lo que he llamado el marco cultural. El problema radica en que no hemos sabido integrar ese marco con los otros dos niveles.

¿Cómo debería plantearse, por ejemplo, el debate sobre el Estado del bienestar? Un sistema público y obligatorio de seguros sociales afecta a la eficiencia, pero también a los incentivos (a trabajar, a formarse o a emprender), a las responsabilidades que asumen los agentes (la atención de los ancianos, por ejemplo), a su modo de vida y, a la larga, a sus preferencias, actitudes y valores. Sobre la eficiencia podemos decir muchas cosas (lo que no quiere decir que sea fácil llegar a un acuerdo). Sobre los incentivos económicos, también, pero no sobre los incentivos intrínsecos (algunos aprendizajes personales, por ejemplo) y trascendentes (los efectos de nuestras acciones sobre los demás). Y, finalmente, los economistas tenemos poco que decir sobre el plano de las responsabilidades, actitudes, preferencias y valores. Pero ese plano existe, es relevante y, sobre todo, afecta a los incentivos, los conocimientos y las preferencias, es decir, al funcionamiento de la economía de mercado y, por tanto, a su eficiencia.

El debate sobre el sistema económico debe incluir, pues, ese plano superior, el del marco cultural, social y antropológico. Y me parece que, al final, llegaremos a conclusiones bastante compatibles con algunas familias del pensamiento neoliberal, aunque no con todas. Pero esto es, por ahora, más una esperanza que una certeza. □

Desde el 5 de octubre, 123 obras sobre papel en la Fundación Juan March

Exposición «Matisse: Espíritu y sentido»

Ciclos de conferencias y conciertos en torno al pintor francés

«Matisse: Espíritu y sentido» es la exposición que ofrece en su sede de Madrid la Fundación Juan March desde el 5 de octubre: una selección de 123 obras sobre papel –acuarelas, pasteles, dibujos, guaches recortados, linograbados y litografías-, realizadas por el artista francés Henri Matisse **(Cateau-Cambrésis, 1869-Niza,1954) entre 1900 y 1952.**
La exposición «Matisse: Espíritu y sentido», que abre la temporada artística de la Fundación Juan March, podrá contemplarse hasta el 20 de enero de 2002 y sólo se exhibirá en Madrid. Esta institución ha programado en su sede como complemento de la muestra, sendos ciclos de conferencias y conciertos en torno a Matisse. Del 5 al 18 de octubre se celebra el titulado «Cinco lecciones sobre Matisse», en el que participan, además de la directora del Museo Matisse de Niza, Marie-Thérèse Pulvenis de Séligny, **que pronuncia la conferencia inaugural de la exposición,** Guillermo Solana, Francisco Calvo Serraller, Valeriano Bozal **y** Juan Manuel Bonet.
Del 17 de octubre al 7 de noviembre, en sucesivos miércoles, la Fundación Juan March ha organizado el ciclo «Músicas para una exposición Matisse», con cuatro conciertos a cargo de María Antonia Rodríguez **(flauta) y** Aurora López **(piano); el** Ensemble Matisse**;** Iñaki Fresán **(barítono) y** Juan Antonio Álvarez Parejo **(piano); y** Pedro Espinosa **(piano).**
Para la organización de la exposición se ha contado con el asesoramiento de la directora del Museo Matisse de Niza, Marie-Thérèse Pulvenis de Séligny, **autora de uno de los textos del catálogo. Asimismo han colaborado la familia Matisse y, especialmente, los nietos del artista,** Jacqueline Matisse Monnier, Pierre-Noël Matisse **y** Paul Matisse**; así como** Wanda de Guébriant, **del Archivo Matisse.** Guillermo Solana, **profesor titular de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad Autónoma de Madrid, es autor de otro de los ensayos que recoge el catálogo, del que en páginas siguientes se**



Matisse, en su taller de Niza en 1949. Foto Robert Capa (Archivo Magnum Photos, París).

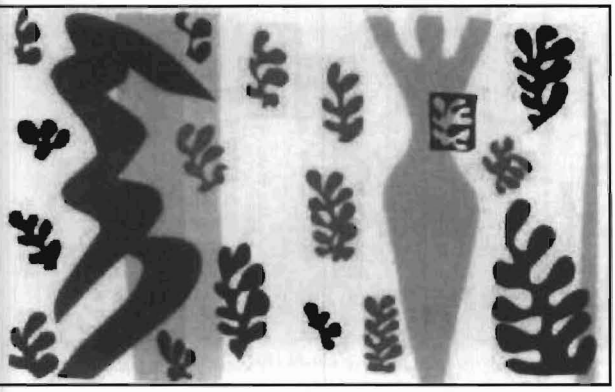
ofrece un extracto.
Las obras proceden, entre otros, del Museo Matisse de Niza, Museo de Bellas Artes de Lille, Centro Georges Pompidou, de París, Biblioteca Nacional de Francia, Biblioteca de Arte y Arqueología Fundación Jacques Doucet de París, Galería Maeght de París, Fundación Beyeler de Basilea, Galería Patrick Cramer de Ginebra, Museo de Artes Decorativas de Copenhague, Museo Ikeda de Ito (Japón) y coleccionistas privados.
En 1980 la Fundación Juan March organizó en su sede una retrospectiva de Matisse con 62 obras de diversas modalidades.
El título de la exposición combina los dos conceptos de «espíritu» y «sentido», a partir de un pensamiento del propio Matisse, reflejado en una carta dirigida a Henry Clifford: ***Creo que el estudio por el dibujo es absolutamente esencial. Si el dibujo procede del Espíritu y el color de los sentidos, hay que dibujar para cultivar el Espíritu y ser capaz de conducir el color por los senderos del Espíritu.*** **Los cinco grandes temas en torno a los cuales se estructura la exposición son: El circo, La pesadilla del elefante blanco, Ícaro, Formas y La Laguna. «Esta iniciativa pone de relieve lo importante que era para el artista trabajar una y otra vez sobre los mismos temas y motivos, encontrando para cada uno de ellos nuevas formas de expresión», apunta** Marie-Thérèse Pulvenis de Séligny. **«La exposición pone de manifiesto la relación existente entre la fuerza del trazo creador del dibujo y la intensidad expresiva que nace del nuevo uso del color; dos enfoques técnicos esenciales sobre los que se asienta la obra de Henri Matisse.»**
Mi dibujo a trazo es la traducción más pura y directa de mi emoción, **señaló Matisse.** ***¿Acaso un dibujo no es la síntesis, el resultado de una serie de sensaciones que el cerebro retiene y reúne y que una última sensación desencadena, de manera que ejecuto el dibujo casi con la irresponsabilidad de un médium?*** **El dibujo es para Matisse un medio para explorar temas muy variados y profundizar en el estudio de diferentes técnicas.**

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

Guillermo Solana

El ojo y el espíritu

En las navidades de 1928, el mismo día en que partía de París para su refugio invernal de Niza, Matisse concedió una entrevista al crítico Tériade, que sería el primer encuentro de una larga y fructífera relación. En el texto de la entrevista no se habla de la década que va a concluir, y que Matisse ha pasado en buena parte en su espléndido aislamiento de la Costa Azul. Ha sido una década de retorno, en la que el pintor, abandonando su radicalismo anterior, ha recobrado el sentido impresionista de la luz y del espacio y ha pintado cuerpos e interiores con una gozosa sensualidad, que a veces recuerda a Renoir. En estos años, su obra ha entrado en el museo y una parte de la crítica le proclama ya como el gran heredero de la tradición francesa. Pero otros lamentan que haya enterrado sus antiguas audacias, estancándose en el virtuosismo. El propio Matisse comienza a dudar de su situación, de su futuro...





«El lanzador de cuchillos» (1947) y «Desnudo con cojín azul al lado de una chimenea» (1925).

En la entrevista se advierten los primeros signos de estas dudas y la urgencia de renovación, que pronto le llevará a abandonar la pintura durante cinco años. Tériade le pregunta por el fauvismo y Matisse comienza una larga reflexión retrospectiva. Explica que el neoimpresionismo o divisionismo «fue la primera regulación de los medios del impresionismo, pero una regulación puramente física»; no era más que «sensación retiniana».

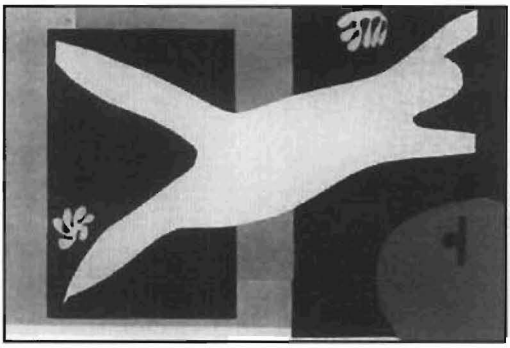
«El fauvismo no se contentó con la composición física del cuadro como el divisionismo. Fue también la primera búsqueda de una síntesis expresiva. Compare el Greco y Vélazquez. En el segundo, la emoción es únicamente física. No va más lejos. Sin el placer [*volupté*] no hay nada, evidentemente. Pero se puede pedir a la pintura una emoción más profunda y que afecte al espíritu tanto como a los sentidos. Por otra parte, una pintura puramente intelectual es inexistente. No se puede decir siquiera que no vaya más lejos, porque no llega a comenzar. Se queda encerrada en la intención del pintor y no se realiza jamás.»

Ésta era la respuesta anticipada a Duchamp. Matisse rechaza una concepción meramente «retiniana» o «física» de la pintura; más aún, afirma que su obra ha surgido de la conciencia de los límites de esa concepción. Pero la polémica se despliega en dos frentes a la vez: no sólo contra los epígonos del impresionismo, sino también contra la pintura intelectualista representada por el cubismo. En una ocasión, Matisse reconocería al cubismo un valor polémico: «una función esencial en el combate contra la delicuescencia del impresionismo». Pero más allá de cualquier alianza coyuntural, quedaba la evidencia de un desacuerdo básico: «Para mí, lo que viene primero es la sensación, y luego la idea. [...]. Si los cubistas conciben una idea para preguntarse luego: '¿qué sensación me da?' –bueno, pues no entiendo nada de este proceder».

El contraste entre lo físico y lo espiritual (o mejor dicho, lo que es, *además*, espiritual) se encarna en las figuras de Velázquez y el Greco. Aquí persiste el recuerdo del viaje de Matisse a España entre noviembre de 1910 y enero de 1911, cuando se sintió decepcionado por la obra de Velázquez y en cambio admiró la del Greco en Madrid y en Toledo. Muchos años después, en 1952, Matisse confesará al Père Couturier que Velázquez le parece «como un tejido muy bello, un mármol muy bello. Pero en el Greco hay alma por todas partes, hasta en las patas del caballo de san Martín».

Ahora bien, ¿no parece algo extraña la pasión por el Greco en el Matisse que nos resulta familiar, el Matisse que busca «un arte de equilibrio, de pureza, de tranquilidad, sin tema inquietante o preocupante», que sea como un «calmante cerebral», como un «buen sillón» para el burgués fatigado? Cuando le plantearon esta misma pregunta, Ma-



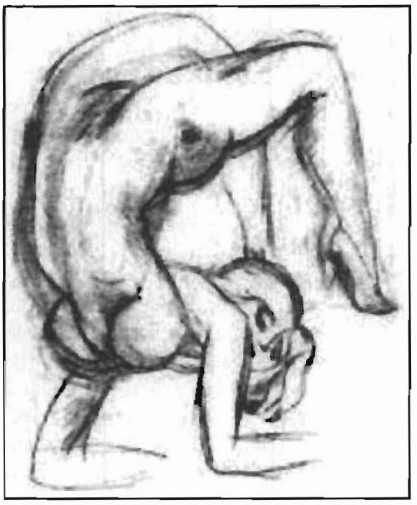


«Cabeza de mujer» (1950) y «La nadadora en el acuario» (1947).

tisse respondió: «El Greco es un espíritu atormentado, que exterioriza su tormento y que lo pone sobre una tela. Este tormento se comunica al espectador, es cierto. Pero se podría concebir que el Greco haya dominado su tormento, su inquietud, y que haya cantado como lo ha hecho Beethoven en su última sinfonía». Palabras que suenan como una apología *pro vita sua*. Si atendemos a ellas, el famoso *hedonismo* matissiano ocultaría una relación más compleja, más tortuosa de lo que se ha supuesto con la práctica de la pintura. Kierkegaard observa, en uno de sus aforismos, que la idea de eternidad puede presentarse mediante dos imágenes contrapuestas. La primera imagen es la de un contable que se ha vuelto loco y cree que al equivocarse en una suma ha arruinado a una gran empresa, y repite una y otra vez, día tras día: «siete y seis son catorce». La otra imagen de la eternidad sería «una espléndida belleza femenina en un harén y en actitud de reposo voluptuoso sobre un sofá, sin preocuparse para nada de todo lo que pasa en el mundo». En la obra de Matisse, la aparición frecuente de la odalisca (y otras imágenes semejantes) encubre la presencia del contable delirante. Todos los que conocieron al pintor hablan de su constante inquietud, de su carácter obsesivo. Su amigo el pintor Cross lo retrata como «Matisse el ansioso, locamente ansioso». Su yerno Duthuit menciona «la ansiedad pánica que sólo rara vez abandona a Matisse». Derain solía decirle: «Para usted, hacer un cuadro es como si se jugara la vida». La definición del cuadro como «calmante cerebral» no revela precisamente una actitud distendida hacia el medio pictórico, sino una relación cargada de tensión psíquica.

La dialéctica de lo sensorial y lo espiritual se desarrolla en las reflexiones de Matisse sobre su propio modo de abordar el proceso de creación. Siempre proclama que su punto de partida son las sensaciones de la realidad exterior y que, igual que los impresionistas, dedica su primera sesión de trabajo a las sensaciones efímeras y casuales. Pero si los impresionistas, por fidelidad a la sensación inmediata, se prohibían pintar de otro modo que no fuera del natural, Matisse trabaja también de memoria y los estímulos nuevos (por ejemplo, de sus viajes) sólo llegan a afectarle después de un tiempo, a través del recuerdo. «Quiero llegar –escribe en sus famosas *Notes d'un peintre*– a ese estado de condensación de las sensaciones del cual surge el cuadro. Podría contentarme con una obra realizada del primer impulso, pero ella me abandonaría en seguida, y prefiero retocarla para poder reconocerla más tarde como una representación de mi espíritu.»

Esa luz interior emana de la transformación expresiva del color: «El color contribuye a expresar la luz; no el fenómeno físico, sino la única luz que existe de hecho, la del cerebro del artista. [...] Nombrado y nutrido por la materia, recreado por el espíritu, el color



«Estudio para Circe nº1» (s.f.)

podrá traducir la esencia de cada cosa y responder al mismo tiempo a la intensidad del choque emotivo». El color es una sensación óptica y a la vez algo más, algo que puede cantar. Pero los colores no son expresivos en estado bruto; llegan a serlo a medida que el pintor los organiza sobre la superficie pictórica. Matisse describe el proceso en sus *Notes d'un peintre*, comenzando desde las sensaciones del mundo exterior. El pintor ve ante sí un armario que le da una sensación de rojo, y pone un rojo sobre la tela. Después añade un verde, un amarillo, y cada nueva sensación agregada debilita a las anteriores, hasta que todas juntas se destruyen mutuamente. Entonces el pintor ha de intervenir para reorganizar su composición cromática: «Me veo obligado a transponer, y por eso se figuran que mi cuadro ha cambiado totalmente cuando, después de modificaciones sucesivas, el rojo ha reemplazado al verde como dominante».

El ejemplo más célebre de la *transposición* matissiana sería el cuadro *Harmonie rouge, La desserte* (1908), repintado en el último momento, justo antes de enviarlo al *Salon d'automne*, para transformar su fondo azul o verdiazul en rojo. (...) No es la imitación ingenua, pero tampoco ninguna teoría científica de la percepción, la que dicta al artista la elección de los colores, sino su propia intuición de la armonía del cuadro. El color se ha convertido en pura expresión, en un recurso espiritual.

En su transgresión del color local, en su alejamiento de la naturaleza por exigencias artísticas autónomas, la concepción de Matisse coincide con las teorías simbólicas del color vinculadas a la pintura abstracta. Pero difiere de ellas en un sentido fundamental. Consideremos el caso de Kandinsky. Sometido en la etapa temprana de su carrera a una profunda influencia de Matisse, Kandinsky alberga hacia el francés sentimientos ambivalentes. Le reconoce un «extraordinario sentido del color» pero al mismo tiempo juzga su obra insuficientemente espiritual. Por una parte, Matisse «pinta imágenes en las que quiere reflejar lo divino», pero por otra, «el impresionismo corre por su sangre». Ahora bien, al margen de la importancia que quiera atribuirse al juicio de Kandinsky sobre Matisse, existe una divergencia teórica profunda entre los dos artistas en su concepción de la expresión por el color. Kandinsky atribuye a cada color un espíritu propio, unas cualidades psicológicas inherentes. El amarillo es alegría, irradia calor espiritual; el azul encarna la profundidad; el verde es «el color más tranquilo que existe», el violeta «tiene algo de enfermizo, apagado y triste» y así sucesivamente. Es verdad que al inscribirse en una composición, un color puede ser modificado, potenciado o enfriado por sus vecinos, pero lo esencial es que cada color tiene su voz propia. Cada color, para Kandinsky, tiene una personalidad insustituible.

En Matisse, por el contrario, los colores no poseen atributos expresivos fijos. Para él, la clave de la expresión no reside nunca en un elemento aislado, sino en el conjunto de la composición: *expresión y decoración son lo mismo*. Esta primacía de la totalidad sobre sus partes integrantes corresponde a las tesis de la psicología *Gestalt*: cada uno de los elementos de una composición pue-

den sustituirse conservando las mismas relaciones, la misma estructura. A Matisse le permite ajustar el equilibrio, la armonía del color, sin alterar la sustancia de la expresión.

«Cuando me sirvo de la pintura, tengo el sentimiento de la cantidad –superficie de color– que necesito, y modifico su contorno para precisar mi sentimiento de manera definitiva. (Llamamos a la primera acción «pintar» y a la segunda «dibujar».) En mi caso, pintar y dibujar son lo mismo. Yo elijo mi cantidad de superficie coloreada y la plasmo conforme a mi sentimiento del dibujo.» La consecuencia más importante de la *ecuación cantidad-cualidad* sería poner entre paréntesis o suspender (al menos provisionalmente) el conflicto tradicional entre dibujo y color. Al poder modularse el color simplemente cambiando su extensión, cualquier alteración en el dibujo tendría efectos colorísticos. La *ecuación cantidad-cualidad* señalaría, más allá del dualismo entre color y dibujo, una raíz común de las dos disciplinas, que Bois denomina «arqueo-dibujo» (*arche-drawing*).

Una gran exposición dedicada a la obra sobre papel de Matisse ofrece, aparte de una espléndida ocasión para la *volupté*, el interés de permitirnos comprobar esta hipótesis teórica: que la función del dibujo en la obra de Matisse no es menos importante que la del color, sino acaso más fundamental. En las últimas décadas de su carrera, la proliferación de proyectos decorativos, libros ilustrados, collages, etc, no serían síntomas de un dispersión aleatoria, sino de una indagación muy ambiciosa sobre las posibilidades del dibujo.

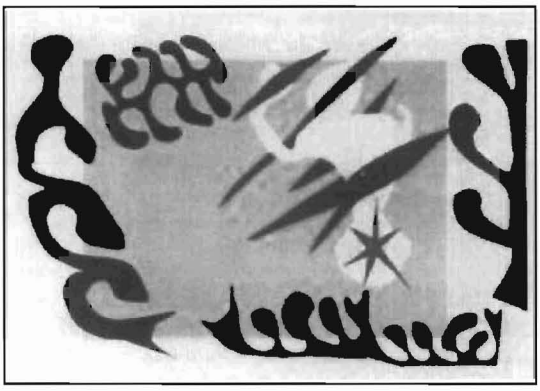
«Creo que el estudio por el dibujo es absolutamente esencial. Si el dibujo procede del Espíritu y el color de los sentidos, hay que dibujar para cultivar el Espíritu y ser capaz de conducir el color por los senderos del Espíritu.» La fórmula que utiliza Matisse aparece como un curioso eco de la gran *querelle* del dibujo y el color que tuvo lugar en la Academia francesa a partir de 1670. Lo más sorprendente es que Matisse no asuma las ideas de los partidarios del color, sino las tesis de los defensores del dibujo.

Matisse asume el viejo principio académico sobre la soberanía intelectual o espiritual del dibujo. Pero ¿qué puede significar concretamente para Matisse que el dibujo lleve al color «por los senderos del espíritu»? Pues lo que ha quedado establecido a través de la *ecuación cantidad-cualidad*: el papel del dibujo como factor determinante de la expresión cromática. Matisse confirma este punto explícitamente cuando, a propósito de sus vidrieras para la capilla de Vence, explica que se componen de vidrios de tres colores muy sencillos: azul ultramar, verde botella y amarillo limón, y enseguida añade: «Estos colores son de lo más corrientes en cuanto a la calidad; no existen en la realidad artística sino por la relación de cantidades que los magnifica y los espiritualiza».

La *ecuación cantidad-cualidad*, como hemos visto, entrañaba que el dibujo, por sí sólo, sería capaz de generar sensaciones cromáticas. Gracias a las relaciones entre las diversas áreas, observará Matisse en otra ocasión, «un dibujo puede estar intensamente coloreado sin que sea necesario ponerle color». Esas sensaciones cromáticas se plasman, por ejemplo, en los maravillosos grabados al linóleo realizados por Matisse para ilustrar (o más bien para decorar) la *Pasiphaé, Chant de Minos,* de Henry de Montherlant. Se diría que el fondo negro de esas estampas es la negación absoluta de todo color. Pero la densidad variable y el ritmo de las líneas blancas puede prestar a ese fondo diversos tonos: los rayos en torno al sol, las curvas encadenadas que forman los bucles de una figura, o las líneas paralelas que simulan los pliegues de un vestido o las ramas de un bosque lo modulan delicadamente. Al mismo tiempo, como los contornos de los cuerpos no llegan a cerrarse en sus extremos, nos aparecen alternativamente como color o como dibujo puro: unas veces ciñendo áreas de distinto peso o clari-



«Retrato de la señora Maeght» (1944).



«La pesadilla del elefante blanco» (1947).

dad y otras veces como líneas sueltas.

El principio del dibujo que organiza y *espiritualiza* el color producirá una de las creaciones más extraordinarias de los últimos años de Matisse: sus guaches recortados. Partiendo de hojas de papel pintadas previamente de colores en guache, el artista recortaba las formas que luego combinaría en una composición. Matisse comenzó utilizando esta técnica como procedimiento auxiliar, para ensayar ciertas composiciones decorativas a gran escala, como los trabajos para el ballet *Le Chant du Rossignol* (1919-20); más tarde volvería a utilizar el procedimiento en la decoración de *La Danse* encargada por Barnes y en otros proyectos. Pero el guache recortado terminaría por convertirse en un medio autónomo, capaz incluso de desplazar y de sustituir a la pintura. En 1940, en una carta a Bonnard, Matisse se quejaba de la creciente separación entre su dibujo y su pintura. La creciente dedicación a los guaches recortados estaba destinada a resolver esa disociación. Así surgirán las imágenes de *Jazz*, con sus timbres violentos y su gracia ingenua de *images d'Épinal*, con sus temas sacados del circo y de los cuentos populares. En ellas, decía Matisse, el movimiento de la tijera al recortar unía, en un sólo gesto, la línea y el color, el contorno y la superficie: «El papel recortado me permite dibujar en el color. [...]. En vez de dibujar el contorno e instalar en él el color –el uno modificando el otro– dibujo directamente en el color».

Pero aunque Matisse consiguiera suprimir en un sentido el conflicto entre dibujo y color, el dualismo reaparecería inmediatamente en otro nivel. Tras la solución que eran los guaches recortados, la tensión entre línea y color resurgió de la mano de dos metáforas emparejadas que dominan el trabajo de Matisse en sus últimos años: la Escritura y el Libro. En el texto ya citado, *Notas de un pintor sobre su dibujo*, Matisse introduce el término «escritura plástica» (*l'écriture plastique*) para explicar el dibujo como medio de expresión: «Tengo entonces el sentimiento evidente de que mi emoción se expresa por medio de la escritura plástica». El Libro, por su parte, aparece como el «instrumento espiritual» por antonomasia según la expresión de Mallarmé, y como un medio de confrontación dialéctica, con el pliegue central que divide sus hojas. El trabajo de ilustrar libros, desde los años treinta, le ha enseñado a Matisse a actuar conjugando dos superficies contiguas con recursos distintos: escritura y dibujo, línea y color... En las ilustraciones para las *Poésies* de Mallarmé, por ejemplo, el problema era crear un equilibrio entre una página blanca (la del aguafuerte) y una relativamente negra, la del texto. A la inversa, en los linóleos para *Pasiphaé*, se tra-

ta de conciliar una imagen en negro con el aspecto relativamente blanco de la página de tipografía. Si en estos intentos las imágenes eran concebidas para acompañar un texto previamente dado, Matisse también acomete la tarea en sentido inverso. Después de crear las imágenes vivas y brillantes que reunirá en *Jazz*, hace unas páginas de escrituras para acompañar a las imágenes, «para apaciguar las reacciones simultáneas de mis improvisaciones cromáticas y ritmadas, unas páginas que forman como un 'fondo sonoro' que las lleva, las rodea y protege así sus particularidades». En este curioso reparto de funciones, la escritura actúa, por una vez, como un marco ornamental para la imagen, que es la protagonista. Pero en la última gran obra de Matisse, las decoraciones para la capilla de Vence, la escritura recuperará sus privilegios. En el interior de la capilla, las líneas negras sobre blanco de los azulejos soportan lo figurativo (rostros, figuras sagradas, árbol...), mientras que el color se reserva la función estrictamente decorativa. Las cerámicas en blanco y negro, explica Matisse, constituyen «lo esencial espiritual y explican la significación del monumento». Cerámicas y vitrales forman «la equivalencia visual de un gran libro abierto donde las páginas blancas llevan signos explicativos de la parte musical constituida por los vitrales». El pintor, como un malabarista, se esfuerza por atender a la vez a los dos lados de su discurso visual, blanco y negro, línea y color, conjugar las fuerzas opuestas para encontrar un equilibrio, que será más expresivo cuanto más inestable... □

Ciclos de conferencias y conciertos sobre Matisse

Como complemento de la exposición «Matisse: Espíritu y sentido», la Fundación Juan March ha organizado en su sede ciclos de conferencias y conciertos en torno a Matisse. Todos los actos son de entrada libre y comienzan a las 19,30 horas.

● **«Cinco lecciones sobre Matisse»**

5 de octubre:	**Marie-Thérèse Pulvenis de Séligny**, directora del Museo Matisse de Niza. *Matisse: el espíritu de una obra.*
9 de octubre:	**Guillermo Solana**, profesor titular de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad Autónoma de Madrid. *Matisse: entre pintura y escultura.*
11 de octubre:	**Francisco Calvo Serraller**, catedrático de Arte de la Universidad Complutense, de Madrid, y crítico de arte de «El País». *Matisse-Picasso.*
16 de octubre:	**Valeriano Bozal**, catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense, de Madrid. *Matisse, mujeres.*
18 de octubre:	**Juan Manuel Bonet**, crítico de arte y director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, de Madrid. *La Francia de Matisse.*

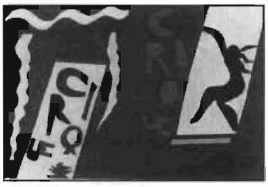
● **Ciclo «Músicas para una exposición Matisse»**

Los días 17, 24 y 31 de octubre y 7 de noviembre se celebran conciertos, respectivamente, de **María Antonia Rodríguez** (flauta) y **Aurora López** (piano); **Ensemble Matisse** (**José Sotorres**, flauta, **Víctor Anchel**, oboe, **Enrique Pérez**, clarinete, **Javier Bonet**, trompa, **Vicente Palomares**, fagot, y **Aníbal Bañados**, piano); **Iñaki Fresán** (barítono) y **Juan Antonio Álvarez Parejo** (piano); y **Pedro Espinosa** (piano). Todos los conciertos comienzan a las 19,30 horas y se transmiten en directo por Radio Clásica, de Radio Nacional de España.

Relación de obras de la exposición

I. EL CIRCO / DANZA

1. *El payaso,* 1947
   Serigrafía
2. *Figura con brazos elevados*, 1950
   Tinta sobre papel



3. *El circo*, 1947
   Serigrafía
4. *La Danza. Primera versión. Estudio para la figura central*, 1930-31
   Lápiz grafito sobre papel verjurado
5. *La Danza. Segunda versión. Estudio para el panel izquierdo*, 1931
   Lápiz grafito sobre papel verjurado
6. *La Danza. Primera versión. Estudio de conjunto*, 1930-31
   Lápiz grafito sobre papel verjurado con filigrana BKF Rives de cuaderno de dibujo
7. *La Danza. Primera versión. Estudio para los paneles izquierdo y central*, 1930
   Lápiz grafito sobre papel verjurado
8. *Estudio para Circe nº 1*, s.f.
   Carboncillo sobre papel
9. *Bailarinas acróbatas*, s.f.
   Litografía
10 a 13. *Pasiphaé*, 1944
   Linograbados
14. *El caballo, la amazona y el payaso*, 1947
   Serigrafía
15 a 19. *Pasiphaé*, 1944
   Linograbados
20. *El entierro de Pierrot*, 1947
   Serigrafía
21. *Los codomas*, 1947
   Serigrafía
22. *El devorador de sables*, 1947
   Serigrafía
23. *El tobogán*, 1947
   Serigrafía
24. *Estudio (Leda)*, 1945
   Lápiz sobre papel
25. *Desnudo sentado*, 1944
   Carboncillo sobre papel
26. *Desnudo encogido*, mano sobre el hombro, 1929
   Aguafuerte sobre papel de China
27. *Desnudo para Cleveland*, 1932
   Aguafuerte

II. LA PESADILLA DEL ELEFANTE BLANCO /ARABESCOS

28. *La pesadilla del elefante blanco*, 1947
   Serigrafía
29 a 33. *Pasiphaé*, 1944
   Linograbados
34. *Gran odalisca*, 1925
   Litografía sobre papel de China
35. *Desnudo con cojín azul al lado de una chimenea*, 1925
   Litografía sobre papel vitela de Arches
36. *Odalisca sentada con falda de tul*, 1924
   Litografía sobre papel de China
37. *Odalisca con magnolia*, 1923
   Litografía sobre papel japonés
38. *Odalisca con collar*, 1923



   Litografía sobre papel de China
39. *Arabesco*, 1924
   Litografía sobre papel de China
40. *La blusa rumana*, 1939
   Lápiz sobre papel
41. *Persa sin cabeza (La blusa rumana)*, 1939
   Lápiz sobre papel

III. ÍCARO / ROSTROS

42. *Señor Loyal*, 1947
   Serigrafía
43 a 49. *Pasiphaé*, 1944
   Linograbados
50. *Homenaje a Baudelaire*, 1944
   Carboncillo sobre papel
51. *Retrato de la Señora Maeght*, 1944
   Carboncillo sobre papel
52. *Rostro de frente*, 1942
   Sanguina sobre papel vitela con filigrana de Arches
53. *Hada con sombrero de transparencias*, 1933
   Punta seca aplicada sobre papel de China
54. *Figura con velo bordado (Versión K, Nº 5)*, 1942
   Pluma y tinta china sobre papel vitela con filigrana de Arches
55 a 63. *Pasiphaé*, 1944
   Linograbados
64. *Rostro*, 1951
   Carboncillo sobre

Henri-Matisse

papel
65. *Retrato de la Señora Maeght*, 1944
Carboncillo sobre papel
66. *Pequeño rostro (Katia)*, 1951
Tinta sobre papel
67. *Jacquy*, 1947
Tinta china aplicada con pincel sobre papel
68. *Cabeza de mujer*, 1950
Lápiz sobre papel
69. *Virgen y Niño*, s.f.
Litografía
70. *Cabeza de Marguerite y flores*, 1915-16
Acuarela en tres hojas ensambladas y contracoladas sobre lienzo
71. *El panel de máscaras*, 1947
Guache recortado
72. *Ícaro*, 1947
Serigrafía



73. *Portada para la revista Verve*, 1945
Litografía en verde
74. *Beduina. Figura con velos*, 1947
Aguatinta sobre papel
75. *Gran rostro I*, 1952
Tinta sobre papel
76. *Cara sobre fondo amarillo*, 1950
Guache, tinta china sobre papel montado sobre papel Ingres
77. *El esquimal*, 1947
Guache recortado
78. *El corazón*, 1947
Serigrafía
79. *El destino*, 1947
Serigrafía
80. *El lobo*, 1947
Serigrafía

IV. FORMAS / CONTRASTES

81. *Formas*, 1943-44
Serigrafía
82. *Notre-Dame de París*, 1900
Pastel sobre papel
83. *Desnudo de pie delante de un espejo*, c. 1923
Carboncillo y difumino sobre papel verjurado con filigrana MBM France
84. *Desnudo de pie (Sirena)*, 1949
Lápiz grafito sobre papel vitela con filigrana de Montval
85. *Desnudo sentado, visto de espaldas*, 1913
Litografía sobre papel japonés
86. *Arabesco*, s.f.
Tinta sobre papel
87. *Composición, violeta y azul*, 1947
Guache recortado
88. *El Cowboy*, 1947
Serigrafía
89. *El lanzador de cuchillos*, 1947
Serigrafía
90. *Naturaleza muerta, frutas y porcelanas (Variación A, Nº 6)*, 1941
Pluma y tinta china sobre papel vitela con filigrana de Arches
91. *Dos figuras sentadas en un sillón trenzado*, c. 1937-38
Pluma y tinta sobre papel vitela con filigrana MBM
92. *Marie-José con vestido amarillo*, 1950
Aguatinta de color
93. *La zarza*, 1951
Tinta y guache sobre papel
94 a 105. *Pasiphaé*, 1944
Linograbados

V. LA LAGUNA / ARMONÍA

106. *Paisaje*, c. 1905
Acuarela sobre papel
107. *Paisaje costero*, c. 1905
Acuarela sobre papel
108. *Los veleros*, 1905
Acuarela sobre papel
109. *Paisaje*, 1905
Acuarela sobre papel
110. *La laguna*, 1944
Serigrafía
111. *La laguna*, 1944
Serigrafía
112. *La laguna*, 1944
Serigrafía
113. *Mimosa*, 1949-51
Guache recortado
114. *Composición, fondo azul*, 1951
Guache recortado
115. *Alga blanca sobre fondo rojo y verde*, 1947
Guache recortado
116. *Dos máscaras (el tomate)*, 1947
Guache recortado
117. *La margarita*, 1945-46
Guache recortado
118. *Palmeta*, c. 1947
Guache recortado
119. *La nadadora en el acuario*, 1947
Serigrafía
120. *Desnudo tumbado*, 1942
Lápiz sobre papel
121. *Desnudo en las ondas*, 1938
Linograbado
122. *La zambullida I*, 1938
Linograbado
123. *La zambullida II*, 1938
Linograbado

Con motivo de la muestra del artista francés

Ciclo «Músicas para una exposición Matisse»

La Fundación Juan March ha programado un nuevo ciclo de conciertos durante los miércoles 17, 24 y 31 de octubre y 7 de noviembre, con motivo de la primera exposición del curso académico 2001/2002 ofrecida desde el 5 de octubre de 2001 hasta el 20 de enero de 2002. Este ciclo, cuyo título es «Músicas para una exposición Matisse», se transmite por Radio Clásica, de Radio Nacional de España.
El programa del ciclo es el siguiente:

— *Miércoles 17 de octubre*

Mª Antonia Rodríguez, flauta; y **Aurora López**, piano.

Fantasía, Op. 79, de Gabriel Fauré; Nocturno y Allegro Scherzando y Fantasía, de Philippe Gaubert; Sonatina, Op. 76, de Darius Milhaud; Romance, de Arthur Honegger; Sonata, de Francis Poulenc; y Chant de Linos, de André Jolivet.

— *Miércoles 24 de octubre*

Ensemble Matisse (**José Sotorres**, flauta; **Víctor Anchel**, oboe; **Enrique Pérez**, clarinete; **Javier Bonet**, trompa; **Vicente Palomares**, fagot; y **Aníbal Bañados**, piano).

Trío para piano, oboe y fagot, y Sexteto, de Francis Poulenc; Sonata para flauta, oboe, clarinete y piano, y Quinteto para instrumentos de viento (Madeleine), de Darius Milhaud.

— *Miércoles 31 de octubre*

Iñaki Fresán, barítono; y **Juan A. Álvarez Parejo**, piano.

Rêve d'amour, Clair de lune y Tristesse, de Gabriel Fauré; Chanson triste, La vie antérieure y Phidylé, de Henri Duparc; Beau soir, Romance y Les cloches, de Claude Debussy; Fêtes galantes, A Chloris y Offrande, de Reynaldo Hahn; y Cinco canciones populares griegas, de Maurice Ravel.

— *Miércoles 7 de noviembre*

Pedro Espinosa, piano.

Cuatro Piezas, de Ricardo Viñes; Música callada, de Federico Mompou; Tres Gnosianas, primera y segunda series, de Erik Satie; Dos piezas de «Espejos» y Juegos de agua, de Maurice Ravel; Seis pequeñas piezas, Op. 19, de Arnold Schoenberg; e Isla de fuego I, de Olivier Messiaen

Los intérpretes

Mª Antonia Rodríguez (Gijón), flauta solista de la Orquesta Sinfónica de Radio Televisión Española, y **Aurora López** (Lugo), profesora de Piano por oposición al Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas del Ministerio de Educación y Cultura, forman dúo desde 1992.

Los músicos integrantes del **Ensemble Matisse** destacan dentro del panorama actual de las nuevas generaciones españolas por su diversidad de intereses, dedicación plena y vivencia de la vocación musical como una sólida propuesta ética y estética.

Iñaki Fresán (Pamplona) obtuvo en 1988 el Premio para el Fomento del Canto de la Fundación para el Desarrollo del Arte, la Ciencia y la Literatura de Salzburgo. **Juan Antonio Álvarez Parejo** (Madrid) es pianista habitual de Teresa Berganza y profesor del Conservatorio de Música de Madrid.

Pedro Espinosa (Gáldar, Gran Canaria) es Hijo Predilecto de su ciudad natal y académico de la Real Academia Canaria de Bellas Artes. □

Con la colaboración de la Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE

Finaliza el ciclo «Jóvenes intérpretes»

El primer ciclo del curso académico 2001-2002 de la Fundación Juan March finaliza este mes de octubre, con la colaboración de la Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE. Este ciclo incluye seis conciertos musicales –tres de cámara y tres sinfónicos– y cuatro conferencias.

Como se indicaba en el programa de mano, la Fundación Juan March y la Orquesta y Coro de RTVE abrieron esta nueva temporada de conciertos con un pequeño ciclo con el rótulo de *Jóvenes Intérpretes*. Aunque no es necesario justificar un ciclo así, en el que se dan nuevas oportunidades a excelentes músicos en el comienzo de sus brillantes carreras, hay en él otros alicientes: obras nuevas de jóvenes compositores, obras juveniles de compositores que luego alcanzaron gloriosa madurez y obras de tema juvenil abordadas por compositores recreando la memoria del paraíso perdido de la infancia.

Al igual que los ciclos *Manuel de Falla y su entorno* (1996), *Bajo la estrella de Diaghilev* (1997), *La Generación del 98 y la Música* (1998) y *La Paz y la Guerra en el Arte y la Música del siglo XX* (1999), ofrecidos con la Orquesta y Coro de RTVE, este ciclo ha sido transmitido por Radio Clásica de RNE.

Las cuatro conferencias y los tres conciertos de cámara se ofrecen en la sede de la Fundación Juan March, con entrada libre. Los tres conciertos sinfónicos, en el Teatro Monumental, de Madrid, sede de la Orquesta y Coro de RTVE.

A lo largo de los 10 actos programados se ha intentado ofrecer, además de muy bellas músicas bien interpretadas, un motivo de reflexión sobre las fructíferas relaciones entre juventud y creación artística y, más en concreto, entre juventud y creación musical. Huyendo de las falsas y tópicas imágenes del niño prodigio, es indudable que la creación literaria o artística puede brotar a edades muy tempranas, y que las obras que de esos momentos surgen tienen unas características especiales que no suelen aparecer a posteriori. Lo mismo puede ocurrir en el mundo de la interpretación, tan necesariamente creativo, o cuando se rememora todo ello muchos años después.

El concierto del 26 de septiembre de la Fundación Juan March estuvo interpretado por el **Trío Modus** (**Mariana Todorova**, violín; **Jensen Horn-Sin Lam**, viola; y **Suzana Stefanovic**, violonchelo); el 3 de octubre actúan los **Hermanos Pérez Molina** (dúo de pianos); y el 10 de octubre, **Carmen Yepes** (piano).

En el Teatro Monumental, la Orquesta Sinfónica de RTVE intervino el 28 de septiembre, con **Lorenzo Ramos** como director; el 5 de octubre, con **Gloria Isabel Ramos** (directora) y **Joaquín Vicedo** (trombón); y el 11 de octubre, con **Gerd Albrecht** (director), **Esteban Batallán** (trompeta) y **Elena Mikhailova** (violín).

Las conferencias, los días 25 y 27 de septiembre y 1 y 2 de octubre, son de **Andrés Ruiz Tarazona** (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) y **José Luis García del Busto** (crítico musical de ABC y programador en Radio Clásica). □

«Conciertos del Sábado» de octubre

«Música de cámara con el LIM»

Cinco conciertos del Laboratorio de Interpretación Musical

«Música de cámara con el LIM» es el título de los «Conciertos del Sábado» del nuevo curso. Los días 6, 13, 20 y 27 de octubre actúa el grupo ***LIM (Laboratorio de Interpretación Musical)*** *que dirige* ***Jesús Villa Rojo****, con un repertorio de músicas principalmente del siglo XX. Hace un año, el LIM actuó en esta misma serie de «Conciertos del Sábado», con un ciclo conmemorativo de su XXV aniversario.*

Los «Conciertos del Sábado» de la Fundación Juan March se celebran a las doce de la mañana y son de entrada libre. Consisten en recitales de cámara o instrumento solista que, sin el carácter monográfico riguroso que poseen los habituales ciclos de tarde de los miércoles, acogen programas muy eclécticos, aunque con un argumento común. Esta oferta se une a las que brinda la Fundación Juan March con los citados ciclos de los miércoles; los «Conciertos de Mediodía», los lunes por la mañana –ambos abiertos a todo el público–; y los «Recitales para Jóvenes», de martes, jueves y viernes, destinados a estudiantes de colegios e institutos.

El programa del ciclo «Música de cámara con el LIM» es el siguiente:

— Sábado 6 de octubre

Quinteto KV 581, de W. A. Mozart, y Quinteto para clarinete y cuarteto de cuerdas, de J. Villa Rojo.

— Sábado 13 de octubre

Contrastes, de B. Bartók, Fantasía de A. Schönberg, Two visions, de D. Kessner, y Quinteto, de C. Franck.

— Sábado 20 de octubre

Trío, de J. Brahms, Sonata de B. Martinu, Trío, de G. Simonacci, y Música de cámara nº 2, de C. Cruz de Castro.

— Sábado 27 de octubre

Trío, de A. Khachaturian, Manuscrito antiguo encontrado en una botella, de L. Brouwer, y Cuarteto, de P. Hindemith.

El **LIM (Laboratorio de Interpretación Musical)** surgió en el otoño de 1975, impulsado por Jesús Villa Rojo –su director–, Esperanza Abad y Rafael Gómez Senosiaín, y supuso una importante contribución al desarrollo de la música contemporánea en España. El LIM mantiene un ciclo regular de conciertos en Madrid y participa en festivales y foros de España y otros países. Ha estrenado más de 200 partituras, en su mayoría compuestas expresamente para él. Son miembros de honor del LIM los compositores Goffredo Petrassi, Karlheinz Stockhausen y György Ligeti, y lo fue, hasta su muerte en 1992, Oliver Messiaen.

Participan en este ciclo de la Fundación Juan March **Antonio Arias Gago del Molino** (flauta), **Vicente Cueva** y **Salvador Puig** (violínes), **Alan Melchor Kovacs** (viola), **José María Mañero** (violonchelo), **Gerardo López Laguna** (piano) y **Jesús Villa Rojo** (clarinete y director).

«Conciertos de Mediodía»

Piano; flauta y arpa; música de cámara; y violín y piano son las modalidades de los cinco «Conciertos de Mediodía» que ha programado la Fundación Juan March para el mes de octubre, los lunes a las doce horas.

LUNES, 1

RECITAL DE PIANO,
por **Tito García González**, con obras de L. v. Beethoven, M. Reger y F. Schubert.

Tito García (Salamanca, 1974) estudia en el Conservatorio Superior de Música de Málaga y en Madrid. En 1995 se traslada a Alemania; posteriormente amplía estudios en Suecia y Japón.

LUNES, 8

RECITAL DE FLAUTA Y ARPA,
por el **Dúo Arpícolo** (**Anja Hoffmann**, flauta de pico, y **Mirian del Río**, arpa), con obras de J. G. Albrechtsberger, W. A. Mozart, W. De Fesch, M. Amorosi, W. Hess, G. Fauré, D. Castello y J. Ibert.

El Dúo Arpícolo nace en 1992 con la intención de difundir esta formación camerística tan poco común. Anja Hoffmann es alemana y dirige su propio centro de enseñanza musical. Mirian del Río es arpista solista de la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias.

LUNES, 15

RECITAL DE MÚSICA DE CÁMARA,
por el **Cuarteto de Cuerda Saravasti** (**Gabriel Lauret** y **Diego Sanz**, violines; **Pedro Sanz**, viola; y **Enrique Vidal**, violonchelo) con obras de J. Haydn y F. Schubert.

El Cuarteto Saravasti se formó en 1996. Sus integrantes son titulados superiores de su especialidad y de música de cámara, y profesores en los Conservatorios de Murcia, Cartagena, Alicante y Vigo.

LUNES, 22

RECITAL DE PIANO,
por **Andrés Carciente**, con obras de G. Castellanos, A. Estévez y R. Strauss.

Andrés Carciente es venezolano. Inició sus estudios en Caracas, su ciudad natal, y los amplió en Budapest, Salzburgo y Viena.

LUNES, 29

RECITAL DE VIOLÍN Y PIANO,
por **Olga Vilkomirskaia** (violín) y **Alexander Kandelaki** (piano), con obras de L. v. Beethoven, M. de Falla y J. Brahms.

Olga Vilkomirskaia estudió en el Conservatorio Chaikovsky de Moscú. Es catedrática en la Academia Rusa de Música (Instituto Gnessin) de Moscú y, en la actualidad, profesora en el Conservatorio Superior de Música de Badajoz. Alexander Kandelaki es georgiano y se ha formado en la Escuela de Música Paliashvili para jóvenes talentos en el Conservatorio Superior de Música de Tbilisi y en la Escuela Superior de Música Reina Sofía de Madrid. Desde 1997 es profesor de piano en el Conservatorio Superior de Música de Badajoz.

Manuela Mena

«La permanencia de lo efímero: Arte sobre papel» (I)

Del 6 de febrero al 1 de marzo Manuela Mena **impartió en la Fundación Juan March un «Aula abierta» sobre «La permanencia de lo efímero: Arte sobre papel». 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 de las cuatro primeras conferencias. En un próximo Boletín Informativo se publicará el de las restantes.

El dibujo como «Padre de las tres Artes»: concepto e inicios

Hoy, cuando consideramos el papel como algo efímero, casi para usar y tirar, parece milagroso que hayan llegado hasta nosotros estas frágiles hojitas de papel desde el siglo XIV y XV. La preservación de los dibujos se debe a quienes amaron el arte y, más que a los artistas, que realmente no ayudaron a ello, hay que agradecérselo a los coleccionistas, quienes desde fecha ya muy temprana, finales del siglo XV, y desde el XVI en todos los países, coleccionaron lo más esencial que podía salir de las manos de un artista. Muchos de los coleccionistas tuvieron que contentarse con coleccionar los dibujos de los artistas, porque no tenían medios para encargar grandes obras de arte o casas que tuvieran la capacidad para albergarlas.

El dibujo también fue coleccionado por príncipes y reyes: desde Lorenzo de Medici, que reunió las obras de los maestros florentinos que habían trabajado para él o antes de él, hasta el duque Cósimo de Medici, en el siglo XVI, ayudado por Vasari, que fue creando la gran colección que hoy está en los Uffici. Y en Francia la colección de dibujos de Luis XIV formó el núcleo de la gran colección del Museo del Louvre. Y no olvidemos Inglaterra, país que ha contribuido como pocos a coleccionar y preservar el dibujo, y a darle esplendor.

En España ha habido interés por el dibujo, pero en menor medida. En el siglo XVIII, podemos hablar de Carlos IV, con el que empieza la colección de dibujos reales, o el caso de eruditos como Céan Bermúdez o Jovellanos, que poseía una buena colección de dibujos. Y en el siglo XIX también hubo coleccionistas españoles de importancia. Gracias a todos ellos se conservan estas frágiles hojas de papel que se estropean si reciben un poco de luz.

Es difícil el estudio del dibujo, porque es una parcela del arte variadísima, tanto por las muchas técnicas que hay en él, como en las distintas formas de utilizar cada técnica por parte de

los artistas. A ello hemos de añadir las diferentes escuelas y el tiempo en que fueron creados, en los quinientos años de dibujos que tenemos a nuestras espaldas.

El dibujo empieza en el siglo XIV junto con la aparición del papel. Hasta ese momento puede haber elementos dibujísticos en la «prehistoria» del dibujo, que se remonta a la Antigüedad, ya que podemos considerar dibujos las decoraciones de los vasos griegos, que utilizan el concepto del blanco del fondo y la línea para definir las formas y el movimiento en la superficie. También son «dibujos» algunas de las pinturas monocromas y el grabado en la piedra arenisca que se conservan en Egipto. Pero aquí nos vamos a centrar en el dibujo del mundo moderno, que es el dibujo hecho con determinados instrumentos sobre papel y también, en contadas excepciones, sobre el soporte anterior, el pergamino. 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.

Los instrumentos fundamentales con los que se dibuja son la pluma, el pincel, con las tintas y las aguadas, el lápiz negro con sus compuestos y derivados, y el lápiz rojo o sanguina, también con sus compuestos y derivados. Veremos también la mezcla de todos ellos así como su progresar a través de los pasteles y las aguadas de colores. Son éstas ya técnicas que se establecen desde finales del siglo XIV o desde el XV y que se mantienen hasta nuestros días, con las variantes que produce el estilo individual de cada artista.

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 papel se puede tirar, permite tachar, emborronar lo hecho o dibujar por el reverso. El arte va así evolucionando hacia una mayor libertad creativa del artista.

En el siglo XIV sigue habiendo, como recuerdo medieval, el libro de anotaciones y dibujos, lo que será en el futuro el cuaderno de apuntes: son los *Libros de exempla*, como una recolección de fórmulas, comunes a muchos artistas. En Pissanello, a fines del siglo XV, empieza a haber un salto hacia delante, la voluntad de copiar de la naturaleza, con una atención casi científica. En Leonardo da Vinci encontraremos también el estudio riguroso de las proporciones. En sus libros y cuadernos de trabajo, investiga en la naturaleza y resume la ciencia de su tiempo.

La estampa: ¿arte o reproducción?

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. En este último el propio artista era quien dibujaba con su mano sobre el papel. En la estampación hay un paso intermedio, que está en el modo de poner la tinta –en la plancha– antes de pasar al papel. La plancha puede ser de metal, de madera (xilografía), o piedra (litografía), entre otras técnicas.

Ese paso intermedio es el que determina el que en la estampación *parezca* que hay una mayor distancia entre el soporte, y el resultado de la estampa, y el artista. Pero en realidad el artista está tan directamente implicado en la estampa como pueda estarlo en el dibujo o ante el lienzo o el fresco y la escultura. El artista interviene directamente en el resultado de lo que quiere conseguir.



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. En 1981 fue nombrada subdirectora de este Museo en las áreas de conservación, investigación y restauración, cargo que desempeñó hasta mayo de 1996. Actualmente es Jefe del departamento de Conservación de Pintura española del siglo XVIII y Goya. Ha organizado numerosas exposiciones desde el Museo del Prado y ha publicado diversos trabajos sobre dibujo y pintura italiana y española de los siglos XVII y XVIII.

Sin embargo, en el caso de la estampa, sí hay algunos elementos que interfieren. Uno de ellos es, por ejemplo, cuando el artista está reproduciendo la obra de otro artista. Aquí puede producirse una estampa algo más seca o dura, a pesar de la enorme maestría técnica que poseen los grabadores reproductores. Por un lado, se trata de una copia de la composición de otro, y como tal copia, se nota. Por otro lado, no siempre es el artista quien imprime sus propias planchas. Desde el siglo XVIII serán profesionales los que imprimirán las planchas de los artistas. Hasta entonces había una mayor implicación del artista en el proceso creativo y en el resultado.

Muchas veces, por el éxito de las imágenes grabadas, se han seguido estampando las planchas hasta fechas muy posteriores a su creación, incluso más de trescientos años después. Ello supone el deterioro de la superficie, que es muy delicada. Así se ha ido degradando el proceso de estampación debido a la presión de la prensa sobre la plancha y el roce con el papel. Con todo ello se desvirtúa lo que el artista quiso hacer en un principio.

Pero el proceso en sí es tan bello y artístico como la pintura y el dibujo. En cuanto a técnicas, la estampación es enormemente variada: el grabado a buril sobre lámina de cobre, la punta seca, el aguafuerte, las diferentes proyecciones de todas estas técnicas con otros medios más mecánicos, el grabado al humo, el aguatinta, la litografía en el siglo XIX... Y hemos de considerar también la variedad de planchas de madera, que producen las xilografías y el grabado en madera.

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. Y la estampa puede ser también de carácter científico, enfocada a la ilustración de tratados de ese tipo que solían tener una gran tirada.

Está también la estampa ya independiente, la que hace el artista porque quiere plasmar en ella algo diferente a lo que generalmente le ofrece el cuadro. El artista puede vender la estampa con mayor facilidad. En ella el artista experimenta con diversas composiciones: los paisajes, el retrato, temas religiosos.

En la historia de la estampa inter-

viene también decisivamente el coleccionismo. Hay quienes compraron estampas no sólo para decorar sus casas o por fervor religioso. El coleccionista de estampas comienza en época muy temprana. Hay algunos que consiguen reunir todas las estampas de un artista. Gracias a estos apasionados del género, muchos museos han logrado tener hoy las grandes obras de los antiguos maestros. Lo efímero del papel se compensa con el modo especial en que se han preservado estas obras desde el momento mismo de su creación, pegadas en libros o en cajas guardadas en la oscuridad, que preservaron, además, su belleza.

La pluma y la aguada: el dibujo como expresión del pensamiento

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.

Es también este modo el que mejor revela la individualidad de los creadores. En el lápiz es más difícil captar el rasgo individual del pintor o dibujante. En la pluma, sin embargo, es como si fuera la misma mente del artista la que estuviera dibujando directamente en el papel. Es también uno de los medios más variados que plasma toda la diversidad de los artistas.

Esa individualidad se capta por la intensidad de la línea, por su forma, por las abreviaciones del trazo, es decir, por detalles concretos que dejan sobre el papel la pluma y la aguada o pincel. El manejo de la pluma conlleva un larguísimo aprendizaje. El artista tiene que empezar desde niño y dibujar todos los días con sistema y con método, con las enseñanzas de un maestro para lograr la confianza y maestría en la ejecución, que se revelan como en ningún otro medio en las obras de este género. La pluma es el medio con el que menos se puede disimular que no se sabe dibujar o que no se es un genio. Como decía el propio Miguel Ángel, «es un arte mayor el de dibujar bien con la pluma que el del pincel», según sabemos por Francisco de Holanda. Ese dominio se consigue con la práctica diaria y cotidiana y está reservado sólo a los mejores.

En el siglo XIV y en la primera mitad del XV la pluma se utiliza según las escuelas o talleres. No hay todavía elementos que permitan apreciar la individualidad de un artista. Se dibuja a la manera de Giotto, de Simone Martini, etc. Solamente a principios del XV y en pleno Renacimiento, cien años después de sus comienzos, empiezan a aparecer artistas con individualidad propia, que son los que hacen avanzar el arte del dibujo hacia el futuro.

Es el momento en que se produce una gran variedad de líneas de contorno, los pliegues, el modelado, la búsqueda del movimiento y, más allá, la psicología de las figuras, la interioridad del ser humano o del paisaje. A la línea le sucede el sombreado, de diferentes tipos, y según va cambiando el arte, va mejorando el dominio de esta técnica. La técnica cambia en cada momento, en cada artista y en cada obra concreta porque se busca un efecto o plasmar una idea. Por tanto, fue importante en la evolución del dibujo la búsqueda y encuentro de un sistema.

En los siglos XIV, XV y principios del XVI, los artistas utilizan la línea de

contorno, que es siempre seguida y forma sin interrupciones las figuras o los árboles. Botticcelli o Leonardo nunca rompen la línea. En el siglo XVI, al variar el arte en general, cuando el estilo y la técnica más de vanguardia son los de los venecianos, con maestros como Tiziano o Veronés, y se rompe la forma de la pintura, también el dibujo rompe la línea. Aparecen las líneas quebradas de los contornos que no continúan y a veces están sustituidas por la aguada o por el blanco del papel. Es un progresar que va confluyendo con el avance del arte en general en el siglo XVI o XVII y llega hasta el XVIII y XIX con los dibujos de artistas como Tiépolo, en cuyas obras hay líneas y acentos, por un lado, y aguadas mezcladas con el blanco del papel, por el otro, casi sin apenas fusión. Ésta se produce en el ojo del que mira y capta la forma completa, la luz y el color de esos dibujos, pero sin que el artista lo haya definido como lo había hecho en el siglo XV.

Mientras que con la línea se consigue la forma, el modelado y el movimiento, la aguada está hecha en grandes zonas o en pequeños acentos para conseguir el color, el sentido atmosférico de los dibujos, la plasticidad de las figuras, el carácter «escultórico» que puede tener una figura en el papel. Completa los contornos, da las sombras, produce los efectos de diferenciación entre la parte del fondo del dibujo y la superficie que queda iluminada, logrando efectos pictóricos de luz y de color.

Son rasgos distintivos en este tipo de dibujos la libertad y la abstracción. El creador ve lo que quiere hacer antes de pintarlo. Esa idea que tiene sale en el papel directamente a través de la pluma y del pincel, pero no de una forma detallada y minuciosa, sino que es como el pensamiento volcado sobre el papel. Libertad, rapidez y abstracción. Esa instantaneidad es fruto de la rapidez del pintor en plasmar la idea que tiene en su cabeza y se refleja perfectamente en la aguada, al modo de esas fotos que están hechas con la figura corriendo a toda velocidad. Ese carácter cinético es evidente en este tipo de dibujos.

Casi en el 100% de los dibujos que han llegado hasta nosotros se ha empleado la tinta de color castaño, tanto por el uso de tintas de color marrón como por degeneración de las de color negro.

Clarión, sanguina y lápiz negro: el dibujo como análisis de la realidad

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. Son los tipos de dibujo más numerosos, es el medio más utilizado para el estudio de la realidad y el aprendizaje de las obras de arte del pasado y para el estudio y configuración de las propias obras. Hasta que Goya empieza a hacer dibujos completamente independientes, el dibujo era preparatorio para una obra de arte concreta.

Con el lápiz negro y la sanguina es con lo que los artistas han estudiado y copiado del pasado, y trabajado en sus propias obras. En el dibujo de los grandes maestros del pasado estas técnicas son las fundamentales. Son técnicas muy naturales. Se utilizan lápices de dos tierras naturales sacadas de canteras o yacimientos, de arcilla teñida por el tiempo de carbón o de óxido de hierro. De la tierra salen los primeros pigmentos utilizados por el hombre para la expresión artística. Más adelante se utilizó el carbón vegetal o la mezcla de pigmentos minerales con arcilla. □

Desde el 25 de octubre

«Teatro clásico español: texto y puesta en escena»

Conferencias de Luciano García Lorenzo en la Fundación Juan March

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, imparte en la Fundación Juan March un «Aula abierta» sobre «Teatro clásico español: texto y puesta en escena». Integrada por ocho sesiones, esta nueva «Aula abierta» consta de dos partes: una de conferencias públicas, a las 19,30 horas, y otra de clases prácticas, destinada sólo a profesores, previa inscripción.**

Las aportaciones de los estudiosos en torno a la puesta en escena de los textos del teatro clásico español han sido definitivas en las últimas dos o tres décadas. Y lo han sido tanto en lo que se refiere a los diferentes aspectos de la representación en el siglo XVII, como en todo aquello que conforma la presencia de los textos en los escenarios españoles de nuestro tiempo.

Este curso se centra en los problemas de la puesta en escena de las obras de Lope, Calderón, Tirso..., en la España última, sin olvidar, naturalmente, el texto, la palabra, origen indiscutible de estos espectáculos.

Estos temas serán abordados en ocho conferencias según el siguiente programa:

Martes 23 de octubre: «De los clásicos del Imperio a los clásicos en libertad»

Jueves 25 de octubre: «La adaptación textual en el teatro clásico»

Martes 30 de octubre: «De la iniciativa pública a la producción privada en el teatro clásico»

Lunes 5 de noviembre: «Cervantes en escena: de *La Numancia* a *La gran sultana*»

Martes 6 de noviembre: «Lope en escena: *Fuente Ovejuna*»

Jueves 8 de noviembre: «Calderón en escena (I): *El Alcalde de Zalamea*»

Martes 13 de noviembre: «Calderón en escena (II): El auto sacramental»

Jueves 15 de noviembre: «Tirso en escena: *El Burlador de Sevilla*»

Al teatro clásico español le ha venido dedicando la Fundación Juan March varios de sus ciclos de conferencias: Francisco Ruiz Ramón, catedrático de Literatura Española de la Universidad de Vanderbilt (EE UU), impartió en el otoño del pasado año un «Aula abierta» sobre «Calderón. *La vida es sueño*» y, en 1977 y 1991, dos cursos sobre teatro clásico español.

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 profesor en las Universidades Complutense de Madrid, Montreal, del Estado de aNueva York en Albany, Washington, Burdeos, etc. 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, sobre teatro español de los siglos XVII y XX. □

«Seminario Público»

El Pasado y sus críticos (y II)

Intervenciones de José María Hernández y Concha Roldán

El pasado 31 de mayo tuvo lugar la segunda sesión del Seminario Público «El Pasado y sus críticos», en la que José María Hernández, **profesor del departamento de Filosofía y Filosofía Moral y Política de la UNED, y** Concha Roldán, **investigadora en el Instituto de Filosofía del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, presentaron sus ponencias, en las que comentaban a su vez las tesis presentadas en la primera sesión de dicho seminario, el 29 de mayo, por los profesores** Anthony Pagden, **Harry C. Black catedrático de Historia, The Johns Hopkins University, y** Manuel Cruz, **catedrático de Filosofía de la Universidad de Barcelona. En el anterior *Boletín Informativo* se dio cuenta de las tesis de estos dos profesores y, a continuación, se ofrece un resumen de las ponencias de los profesores Hernández y Roldán.**

José María Hernández

El pasado como problema



José María Hernández

Anthony Pagden nos ha ofrecido una breve «genealogía de la posmodernidad». En esta genealogía juega un papel fundamental su visión de la Ilustración como una tensión entre epicúreos y estoicos. Frente a conservadores y neoaristotélicos que sólo ven en la Ilustración una dañina secularización y mecanización del mundo, Pagden insiste en que el esfuerzo se puso en la recuperación de muchas de las características del mundo anterior, aunque se tratase de características que eran ya ideas generales de los estoicos. Los filósofos del siglo XVIII eran más estoicos que epicúreos, nos dice. La pregunta obvia es cuánto conservaban de epicúreos. Me refiero, por ejemplo, al modo en cómo escribieron sus historias y no sus filosofías. Voy a tratar de seguir el hilo trazado por Pagden poniendo el énfasis en la «ilustración de la historia», es decir, en el «uso de la historia» que realizaron estos mismos escritores. Digamos que la característica dominante –y también la más polémica– con relación al uso que hacen estos escritores de la historia es que con ellos desaparecen las fronteras rígidas entre el juicio histórico y el juicio crítico. Para la mayoría de los ilustrados que escribieron historias –pienso sobre todo en Voltaire, Gibbon, Montesquieu o Hume– la filosofía, la historia y la política formaban parte de un mismo proyecto intelectual.

Como nos dice Pagden, los filósofos de la Ilustración disfrutaban al escribir sus historias imitando a los moralistas antiguos. No en vano la tradición clásica enseñaba que las obras

de arte y la literatura servían para refinar nuestras aptitudes. Por eso quizá los filósofos ilustrados gustaban tanto de imitar el lenguaje de los clásicos. Hay mucho de cierto en esa genealogía de la modernidad como renovación estoica frente al epicureísmo de los filósofos del siglo XVII. Desde el punto de vista de la historia de la moral este cambio parecía necesario. Sin embargo, desde el punto de vista de la historia de la política, ¿quién lee hoy la *Historia de Inglaterra* de Hume? Lamentablemente, nadie; como mucho el estudioso de las corrientes literarias del período. En cambio, la breve historia de la Guerra Civil de Hobbes sigue conservando un valor explicativo nada despreciable para los historiadores contemporáneos de la política. Desde el punto de vista de la «escritura de la historia» la moralización del lenguaje no presupone la función moral de la historia. Al contrario, en ciertos casos este lenguaje puede llegar a ser contraproducente con este propósito. Ésta es la conclusión a la que llega Pagden. Porque, desde luego, lo que prevalece en el *Cándido* de Voltaire no es el lenguaje moral del orden, sino la descripción pormenorizada de las miserias humanas que además se suceden del modo más azaroso; en definitiva, lo que prevalece es la denuncia de que si nada de cuanto existe carece de «razón suficiente», entonces cualquier desalmado que tenga la fuerza necesaria podría reclamar para sí «toda» la razón.

El abuso del lenguaje de la moral también puede contribuir a justificar el estado de hecho, la autoridad de la costumbre. Sin duda, los modernos epicúreos fueron más autoritarios pero quizá menos conservadores. Pagden parece decirnos que los modernos tienen un poco de ambos, aunque los «filósofos morales» del siglo XVIII tienen algo más de estoicos que de epicúreos. El romanticismo no logró resolver el problema, muchos piensan que lo empeoró; pero su mejor disposición a la hora de escuchar más atentamente la voz del pasado se dejó sentir en las grandes construcciones históricas del siglo XIX. Estas grandes construcciones históricas son una prolongación romántica de la propia Ilustración. Se han escrito después muchas páginas contra los defectos de estas grandes narrativas históricas.

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. Manuel Cruz –siguiendo a Vattimo– nos alerta del peligro de una nueva forma de pasadismo o entomologización del pasado, que en este caso no vendría de la ma-

no de los historiadores sino de los periodistas. Alguien tiene que pagar el pato. De la filosofía espontánea de los historiadores hemos pasado a la filosofía espontánea de los informadores. Ahora le toca el turno a los medios de comunicación de masas que serían –según Cruz– los nuevos órganos de la historización y de la esencialización de la memoria, es decir, las televisiones y los suplementos culturales de los grandes periódicos que se han apoderado de la historia.

A Manuel Cruz le gusta pensar contra la corriente. Sin duda, pensar contra la corriente tiene una mayor dificultad. Porque hay que hacer frente a las objeciones de quienes confunden la posición de partida o la de llegada. Por mi parte, espero no haber malinterpretado su posición de partida, que quiere ser también una posición de llegada. Si todo es igualmente recuperable por la memoria, entonces nada tiene un valor objetivo para la memoria; y por este camino, finalmente, los mayores crímenes pueden llegar a ser sepultados bajo el peso de una memoria indiscriminada. Por eso la memoria debe mantener una relación específica con el olvido. Para que podamos recordar primero es preciso olvidar. De ahí su defensa de una memoria «cualitativa» frente a la memoria «cuantitativa». Hay algo ligeramente sospechoso en el lenguaje que utiliza Vattimo para denunciar la apropiación del pasado por los medios de comunicación. Durante siglos, la formación de las identidades colectivas ha estado en manos de los artistas –poetas, escultores, pintores, escritores– y, por qué no, también en manos de los periodistas. La novedad principal bien puede estar en que ahora son los filósofos e historiadores los que tratan de disputarles el terreno. (Esto también es pensar contra la corriente).

Sin embargo, hay otro lenguaje –que también utiliza Manuel Cruz– con el que me siento mucho más a gusto e identificado. Se trata de un lenguaje con claras resonancias benjaminianas que rechaza toda imposición de un tiempo homogéneo. Se trataría del lenguaje que denuncia la imposición de un pasado supuestamente común pero no compartido, el lenguaje que se revela por igual contra la «prescripción» de lo ocurrido y contra la «profecía» de lo que tiene que ocurrir. Confieso que no consigue preocuparme –todo lo que seguramente debería– esa supuesta omnipresencia del pasado en nuestro privilegiado presente mediático; en cambio, no puedo dejar de preguntarme qué pensarán de nuestra «insoportable» dilatación del presente a causa de la continua (re)presentación de la historia del cine –una dilatación que viene a coincidir con la post-posmodernidad de la que también nos hablaba Anthony Pagden– los cientos y miles de millones de seres humanos que viven bajo el umbral de la pobreza en el mundo. O bien, ¿qué pensarán de la internacionalización de la producción y de la introducción de las nuevas tecnologías el 77% de la población que vive en los países que tan sólo aportan el 18% de las exportaciones mundiales? Desde luego, el debate intelectual sobre la globalización cuenta con fervientes detractores y entusiastas partidarios. Unos, que miran con pesimismo epicúreo la realidad, sólo ven en ella los síntomas del «deterioro irreversible del planeta y la divergencia creciente de destinos entre dos partes del mundo que, sin embargo, están perfectamente informadas del destino de la otra parte». Otros prefieren ver una oportunidad para un nuevo futuro estoico. Sin duda, ésta es la clase de dudas que pueden dejar aplazadas las soluciones realistas del epicúreo para un futuro estoico. Pero es curioso que el escepticismo, después de haber sido atacado por ambos, epicúreos y estoicos, sigue siendo el vínculo que les mantiene en contacto. Un amigo/enemigo en común, sin duda, con el que comparten un tempo distinto para la crítica.

Concha Roldán

Si no hacemos Historia, ¿qué hacemos?



Concha Roldán

En esta puesta en escena que estriba en contar lo que nos preocupa acerca de la historia, parece que Anthony Pagden representa el papel de historiador de las ideas, de un historiador de la filosofía moderna que se declara heredero de la misma, y donde Manuel Cruz se presenta como un filósofo de la historia algo postmoderno, entre nostálgico y desencantado, que afirma «tal vez podamos empezar a reivindicar el olvido». Sin embargo, en lo que respecta al futuro de la historia, estos papeles se intercambian, se truecan las máscaras, lo que le permite a Pagden mencionar que, tras la pérdida de crédito de los grandes relatos, «la historia no va hacia ninguna parte», mientras que Cruz recupera al final de su intervención claramente la antorcha de la acción arendtiana y aboga por nuestra «capacidad para inaugurar, para iniciar, para hacer brotar proyectos... para que la historia *sea*».

La presentación que Pagden hace como «un debate crónico entre tres tradiciones que, a veces, entran en conflicto: la escéptica, la epicúrea y la estoica» me parece que transmite sin querer una visión incompleta de dicha historia de la filosofía europea. La presentación de nuestra tradición filosófica en torno a esas tres tradiciones peca de incompleta, porque cualquiera que recuerde el origen de las mismas, las situará en un momento postaristotélico, lo que las convierte en una herramienta inadecuada para interpretar muchos de los debates que en la llamada Modernidad se han sostenido, entre neoaristotélicos y neoplatónicos –y si se me apura entre heraclíteos y parmenídeos–. Este planteamiento sugiere, a pesar del par de menciones que Pagden hace de Aristóteles en su intervención, que somos herederos de la ruptura que el helenismo llevó a cabo con sus predecesores. Me parece que lo que Pagden busca con esta interpretación es llevar el debate a la «arena postmetafísica», centrándose en las cuestiones ético-políticas que caracterizaron a una determinada Ilustración de la que Pagden nos considera herederos. Pagden hace una presentación genealógica en la que esas tres tradiciones se van pasando el testigo automáticamente, siguiendo la serie de progenitores y descendientes. Al ser tres y no dos las escuelas de las que nuestra tradición procede, se evitaría transmitir la clásica sucesión pendular y drástica de períodos, la imagen de unos bandos que se van oponiendo a otros a lo largo de la historia, proporcionando una imagen dialéctica. Pero, con todo, Pagden «nos cuenta una historia» que pretende presentarse como la historia de nuestra tradición, a la que este relevo incesante de escépticos, epicúreos y estoicos daría continuidad. La continuidad de una historia que, aunque no provenga de un único pasado ni vaya a ninguna parte, encuentra su razón de ser en este juego dialéctico que, por indefinido, transmite la imagen de linealidad. Le criticaría a esta forma de planteamiento el que esta historia que nos cuenta Pagden como la de todos –escondiendo, aunque modesta, una pretensión universalizadora– se presente de una forma tan inocente, como si se tratara de un parto sin dolor en el que el papel del historiador ha sido de mero observador. En el plan-

teamiento de las tesis de Pagden, los conflictos filosóficos que «hicieron época» quedan difuminados y la sangre de tantos campos de batalla y de tantos crímenes contra la humanidad quedan silenciados. Por ningún resquicio se filtra el juicio del historiador-narrador sobre el horror y la crueldad de unos acontecimientos a los que sus actores supuestamente no pudieron zafarse. Con otras palabras, en el relato de Pagden, parece que nos precede un pasado tranquilo y que ante nosotros se abre un futuro apacible en el que los escépticos postmodernos irán siendo más y más acallados por esos estoicos que «sostienen que con generosidad suficiente es posible imaginar un mundo que contenga tanto 'petites histoires' como 'grand récit', un mundo en el cual todas las historias individuales se adaptan a normas más amplias que forman la historia de la humanidad», mientras los epicúreos (comunitaristas) se dedican a cultivar sus jardines –como apunta en su última tesis–.

Esta descripción un tanto aséptica que Pagden parece presentar de nuestro devenir ilustrado sugiere la imagen de esas mencionadas tres tradiciones como independientes de los pensadores que las van encarnando, como si de distintas «asignaturas optativas» de una disciplina se tratara, en la que cada uno se va «apuntando» a voluntad, después de echar una ojeada al tablón de anuncios. Y se va apuntando a sabiendas de que los «estoicos» son «los buenos» de la película, los escépticos «los malos» y los epicúreos ese «mal menor» en que desembocan los escépticos reconvertidos.

Terminaría planteando a Pagden una pregunta: ¿parece que ha pasado el grueso de la «tormenta» postmoderna y que ahora los historiadores de las ideas se ocupan de salir del barro que ha quedado sedimentado con más o menos limpieza y se diría que en esa «revuelta» la pretensión fundamental de los postmodernos serios (Lyotard, Vattimo, por nombrar a los indiscutibles) no era tanto «acabar con» la modernidad como con «una determinada forma de entender» la misma? En cualquier caso parece que el llamado «debate de modernos y postmodernos» ha dejado de ser un problema de «herencias», porque ha quedado patente que ningún ilustrado –ya fuera ortodoxo o heterodoxo– quiso dejarnos más legado que su esfuerzo por comprender la realidad natural e histórica que le rodeaba. Y en eso mismo seguimos siglos después, una vez claro que la propuesta postmoderna de una «racionalidad diferente» no quiere desembocar necesariamente en la irracionalidad.

¿Qué ha cambiado, pues, sustancialmente, en nuestras actitudes de estudiosos de la historia? Desde mi punto de vista, los conceptos que fueron cristalizando después de la disputa entre antiguos y modernos se agruparon en torno a cuatro fundamentales que redefinían y que podríamos enumerar: racionalidad, humanidad, libertad y progreso. No hay que perder de vista que con la nueva visión de estos conceptos cubrían un triple objetivo: 1) El progresivo abandono de una visión teológica del mundo; 2) la lucha contra los prejuicios y contra el argumento de autoridad, dicho con otras palabras, el desarrollo del espíritu crítico; y 3) el nacimiento de la ciencia física y el avance de las ciencias naturales en general.

Confieso 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 cómo respiramos. También queda claro que el olvido se refiere a esa memoria que ha sido «anestesiada y secuestrada», ¿por quién? Culpabiliza 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-presentación indefinida, yo no diría del pasado, sino de un pasado y de algunos acontecimientos pre-

sentes, pretenden transmitir «una historia» como si fuera la única posible lectura de la historia misma. Una maniobra que hace pie en el subconsciente colectivo, convencido de que la historia está compuesta por un conjunto de acontecimientos que suceden al margen del «común de los mortales» y de sus acciones, pues sólo «pasan a la historia» aquellas cosas que adquieren importancia o trascendencia; pero ¿quiénes deciden qué acontecimientos son «dignos» de ser contados? 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.

Ante el nuevo filósofo de la historia se presenta así una tarea reflexiva y crítica, *compleja*, preocupado, por una parte, por los problemas que le sugiere su presente histórico, por otra, dedicándose a cuestionar la tradición filosófica recibida, a sabiendas de que su interpretación es sólo una perspectiva más, que brinda una verdad incompleta –desde su subjetividad y su presente–, en el marco de una historia de la filosofía dinámica. El filósofo de la historia ya no puede dedicarse a realizar terroríficas o esperanzadoras predicciones de futuro, pero tampoco debe renunciar a realizar valoraciones estimativas acerca del mismo; no puede anunciar lo que será, pero sí proponer cómo debiera ser o, en todo caso, cómo no debiera ser jamás.

¿Podrá la ética dar un renovado tirón del pasado y hacer que el ángel de la historia a que aludía Walter Benjamin vuelva la cara hacia el futuro sin dejarse aplastar por esas ruinas que parecen expandirse en un presente pluscuamperfecto? Suscribo la primera tesis de Manuel Cruz según la cual «el discurso de la historia y el discurso de la acción se remiten el uno al otro» y que tiene que ver con el giro de la historia hacia la ética. Y suscribo también la importancia del presente para el historiador y del historiador para el presente que recorre el resto de sus tesis. Lo que ya no veo tan claro es que el ensanchamiento operado en nuestro presente sea mucho mayor que el operado en otras épocas. □

Revista de libros de la Fundación

«SABER/*Leer*»: número 148

Artículos de Ignacio Sotelo, Javier Tusell, Valeriano Bozal, Antonio Córdoba, Juan Ortín y Medardo Fraile

En el número 148, correspondiente al mes de octubre, de «SABER/*Leer*», revista crítica de libros de la Fundación Juan March, colaboran el catedrático de Ciencias Políticas **Ignacio Sotelo**; el catedrático de Historia Contemporánea **Javier Tusell**; el catedrático de Historia del Arte **Valeriano Bozal**; el catedrático de Matemáticas **Antonio Córdoba**; el biólogo **Juan Ortín**; y el escritor **Medardo Fraile**.

Para **Ignacio Sotelo**, el ensayo de Guillermo de la Dehesa sobre la globalización está escrito con claridad y dimensión crítica, señalando las ventajas e inconvenientes de un fenómeno que tiene su origen en el capitalismo industrial del XIX y que ha adquirido su verdadero rostro tras la caída del comunismo.

Javier Tusell se ocupa de un libro colectivo sobre la bomba atómica y las relaciones diplomáticas que el efecto disuasorio de la carrera nuclear provocaron al comienzo de la guerra fría.

Valeriano Bozal saluda la versión española de una monografía clásica sobre Goya, enriquecida con un epílogo en el que su autor, Fred Licht, inserta al pintor aragonés en la tradición española a la vez que lo sitúa en el origen de la modernidad.

Antonio Córdoba traza el perfil del suizo Leonhard Euler, uno de los grandes matemáticos de la Ilustración, con motivo de la edición facsimilar y traducción española de una de sus obras más importantes, *Introductio in analysim infinitorum*.

El libro reseñado por **Juan Ortín** y del que es autora Dorothy H. Crawford constituye un acercamiento ameno y preciso al tema de la Virología en los aspectos relativos a la salud humana.


SABER *Leer*

El concepto de globalización desmenuzado

Medardo Fraile comenta una novela del periodista inglés James Runcie que transcurre a lo largo de quinientos años y en la que el chocolate, como placer y como elixir amoroso, desempeña un papel singular.

Juan Ramón Alonso, **José María Clémen**, **Antonio Lancho**, **José Luis Gómez Merino** y **Victoria Martos** ilustran el número. □

Suscripción

«SABER/*Leer*» se envía a quien la solicite, previa suscripción anual de 1.500 ptas. para España y 20 dólares para el extranjero. En la sede de la Fundación Juan March, en Madrid; en el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca; y en el Museu d'Art Espanyol Contemporani, de Palma, se puede encontrar al precio de 150 ptas. ejemplar.

Reuniones Internacionales sobre Biología

«La regulación de las funciones de la cromatina»

Entre el 21 y el 23 de mayo se celebró en el Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, el *workshop* titulado *The Regulation of Chromatin Functions*, organizado por los doctores Víctor G. Corces **y** Craig L. Peterson **(EE UU),** Tony Kouzarides **(Gran Bretaña) y** Fernando Azorín **(España). Hubo 20 ponentes invitados y 31 participantes. Los ponentes, agrupados por países, fueron los siguientes:**

– Gran Bretaña: **Robin Allshire**, Western General Hospital, Edimburgo; y **Tony Kouzarides**, Universidad de Cambridge.

– España: **Fernando Azorín**, Institut de Biología Molecular de Barcelona.

– Alemania: **Miguel Beato**, Philipps-Universität, Marburgo; y **Renato Paro**, Universidad de Heidelberg.

– Estados Unidos: **Andrew Belmont**, Universidad de Illinois, Urbana; **Ronald Berezney**, SUNY, Búfalo; **Shelley L. Berger**, The Wistar Institute, Filadelfia; **Víctor G. Corces**, The Johns Hopkins University, Baltimore; **Gary Felsenfeld**, National Institutes of Health, Bethesda; **Jeffrey C. Hansen**, Universidad de Texas, San Antonio; **Gary H. Karpen**, The Salk Institute, La Jolla; **Robert E. Kingston**, Massachusetts General Hospital, Boston; **Craig L. Peterson**, Universidad de Massachusetts, Worcester; **John W-Sedat** y **Eric Verdin**, Universidad de California, San Francisco.

– Holanda: **Roel van Driel**, Universidad de Amsterdam.

– Suiza: **Susan M. Gasser** y **Vincenzo Pirrotta**, Universidad de Ginebra; y **Timothy J. Richmond**, ETHZ, Zúrich.

En los organismos eucariotas, la información genética se localiza en los cromosomas, estructuras compactas formadas por una larga molécula de ADN asociada a proteínas básicas (histonas). Esta estructura, altamente condensada, de ADN y proteína se denomina *cromatina*. El elemento estructural más sencillo de la cromatina es el *nucleosoma* y está compuesto por ocho moléculas de histona asociadas a una región de ADN de aproximadamente 146 pares de bases. A partir de este elemento básico, existen varios niveles de enrollamiento que culminan en la estructura del cromosoma completo. Desde un punto de vista histórico, la Genética ha avanzado fundamentalmente por dos caminos distintos. Por un lado, el análisis de la herencia de los caracteres llevó a postular la existencia de entidades lineales, que se denominaron genes. La Genética clásica, primero, y la Genética Molecular, después, nos han proporcionado un modelo detallado de cómo funcionan los genes y de su relación con la Bioquímica celular. Por otro lado, a principios del siglo XX se reconoció que la información genética residía en el núcleo de las células. Desde entonces la Citogenética se ha ocupado del estudio morfológico y dinámico de estas estructuras, utilizando sobre todo técnicas microscópicas. El rápido desarrollo de la Biología Molecular en los últimos años ha permitido que estas dos aproximaciones se acerquen hasta casi tocarse. Esto permite plantear dos tipos

de preguntas básicas. Cómo afecta la estructura de la cromatina a la expresión génica y, recíprocamente, qué genes y bajo qué mecanismos se regulan las propiedades y las funciones de la cromatina. El tema de este *workshop* ha sido precisamente revisar los avances recientes en este campo de investigación. En concreto, las presentaciones realizadas se dividieron en cinco sesiones. En la primera se examinaron los últimos avances en la estructura tridimensional del nucleosoma y los mecanismos que regulan la condensación de la cromatina. En la segunda se revisó el papel de las enzimas modificadoras de histonas, particularmente acetilasas y metilasas, como elementos reguladores de la transcripción. La tercera estuvo dedicada a los elementos genéticos que regulan la estructura de la cromatina; la cuarta a la estructura y dinámica de la heterocromatina. La quinta y última sesión estuvo dedicada a las relaciones entre la organización nuclear y la cromatina, y en particular al establecimiento y mantenimiento de barreras y elementos aislantes. Aunque resulta imposible resumir las numerosas contribuciones de este *workshop*, es preciso destacar uno de los temas recurrentes: el papel de las enzimas modificadoras de histonas y las dependientes de ATP en la regulación de la cromatina. En concreto, se ha visto que la remodelación mediada por SWI/SNF controla la acetilación selectiva en ciertas regiones, lo que a su vez juega un papel crucial en el control de las expresión génica durante la mitosis tardía. Por otro lado, los genes del grupo Polycomb son necesarios para mantener la represión de genes homeóticos durante el desarrollo, y estudios recientes apuntan hacia la posibilidad de que el mantenimiento estable de la expresión génica durante el desarrollo se deba, en parte, a fenómenos de competencia entre Polycomb y los complejos de remodelación SWI/SWN. □

Publicaciones del Centro de Reuniones

Los últimos títulos publicados son los siguientes:

• Nº 114: *Genetic Factors that Control Cell Birth, Cell Allocation and Migration in the Developing Forebrain*, *workshop* organizado por **P. Rakic**, **E. Soriano** y **A. Álvarez-Buylla** (16-18/X/2000).

• Nº 115: *Chaperonins: Structure and Function*, organizado por **W. Baumeister**, **J. L. Carrascosa** y **J. M. Valpuesta** (6-8/XI/2000).

• Nº 116: *Comparison of the Mechanisms of Cellular Vesicle and Viral Membrane Fusion*, organizado por **J. J. Skehel** y **J. A. Melero** (27-29/XI/2000).

• Nº 117: *Molecular Approaches to Tuberculosis*, organizado por **B. Gicquel** y **C. Martín** (11-13/XII/2000).

• Nº 118: 2000 *Annual Report*. Recoge las actividades del año 2000 en el Centro de Reuniones Internacionales.

• Nº 119: *Pumps, Channels and Transporters: Structure and Function*, organizado por **D. R. Madden**, **W. Kühlbrandt** y **R. Serrano** (12-14/II/2001).

• Nº 120: *Common Molecules in Development and Carcinogenesis*, organizado por **M. Takeichi** y **M. A. Nieto** (26-28/II/2001).

• Nº 121: *Structural Genomics and Bioinformatics*, organizado por **B. Honig**, **B. Rost** y **A. Valencia** (12-14/III/2001).

• Nº 122: *Mechanisms of DNA-Bound Proteins in Prokaryotes*, organizado por **R. Schleif**, **M. Coll** y **G. del Solar** (2-4/IV/2001).

• Nº 123: *Regulation of Protein Function by Nitric Oxide*, organizado por **J. S. Stamler**, **J. M. Mato** y **S. Lamas** (7-9/V/2001).

• Nº 124: *The Regulation of Chromatin Functions*, organizado por **F. Azorín**, **V. G. Corces**, **T. Kouzarides** y **C. L. Peterson** (21-23/V/2001).

En el Centro de Estudios Avanzados

Curso 2001/2002: nuevos alumnos y actividades

Se han reanudado las clases en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, para el curso 2001/2002. Hasta finales de mayo del año 2002 se desarrollarán en el Centro diversos cursos, impartidos por especialistas españoles y extranjeros, en los que participan los seis nuevos alumnos que fueron becados por el Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones en la convocatoria para el Curso 2001/2002, más los que llevan realizando sus estudios en el Centro procedentes de convocatorias anteriores.

Los seis nuevos alumnos que fueron seleccionados el pasado mes de junio para incorporarse al Centro en el curso que ahora se inicia son los siguientes: **Marta Domínguez Folgueras**, **Abel Escribá Folch**, **Roger Senserrich Sogues**, **Inmaculada Serrano Sanguilinda**, **Ignacio Urquizu Sancho** y **Josep Ventura López**. De ellos, 3 se han licenciado en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, 1 en la Complutense de Madrid, 1 en la de Oviedo y 1 en la de Salamanca. Dos proceden de Ciencias Políticas, 2 de Ciencias Políticas y de la Administración, 1 en Sociología y 1 en Filosofía.

Fueron elegidos entre un total de 32 solicitantes, en la decimoquinta convocatoria de plazas del citado Instituto, que inició sus actividades en 1987. La dotación de estas becas es de 150.000 pesetas mensuales brutas, aplicables a todos los meses del año.

El *Comité de selección* estuvo integrado por los profesores permanentes del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales **José María Maravall**, también director académico del Centro, **José Ramón Montero**, **Andrew Richards** e **Ignacio Sánchez-Cuenca**.

El número total de alumnos del Centro es de 29, todos ellos becados. Otros 17 reciben una ayuda para concluir sus tesis doctorales.

Los profesores y temas de los nuevos cursos para el primer semestre son:

– *Los políticos y la economía*, por **José María Maravall** (Universidad Complutense de Madrid) (alumnos de 1° y 2°).

– *Analytic Narratives and Other Systematic Rigorous Ways to Do Case Study and Qualitative Comparative Research*, por **Margaret Levi** (Universidad de Washington) (1° y 2°).

– *Economía I: Microeconomía*, por **Jimena García Pardo** (Universidad Complutense de Madrid) (1°).

– *Introducción a las matemáticas*, por **Ignacio Sánchez-Cuenca** (Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales) (1°).

– *Métodos cuantitativos de investigación social*, por **Modesto Escobar** (Universidad de Salamanca) e **Ignacio Sánchez-Cuenca** (1°).

– *Teoría de la elección racional*, por **Ignacio Sánchez-Cuenca** (2°).

– *Research Seminar*, por **José Ramón Montero** (Universidad Autónoma de Madrid), **Margaret Levi**, **Andrew Richards** (Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales) y **Martha Peach** (Directora de la Biblioteca del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales) (2°).

– *Research in Progress*, por **Andrew Richards**, **Margaret Levi** e **Ignacio Sánchez-Cuenca** (3° y 4°). □

Seminarios del Centro de Estudios Avanzados

Entre los últimos seminarios celebrados en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, figuran los de Barbara Geddes, **profesora de Ciencia Política en la Universidad de California, Los Ángeles, los días 21 y 22 del pasado mes de marzo, sobre «How the Form of Authoritarianism Affects Regime Disintegration» y «Party System Stability in Comparative Perspective».**
Los seminarios que a lo largo del curso organiza el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales son impartidos por destacados especialistas en ciencia política y sociología, generalmente procedentes de universidades u otras instituciones extranjeras.
El contenido de los seminarios y de otros trabajos realizados en el Centro se recoge resumido en la colección de *Estudios/Working Papers*.

Barbara Geddes

Cómo los autoritarismos afectan a la desintegración de los regímenes



En el primero de los seminarios **Barbara Geddes** trató la cuestión de cómo las diferentes formas de regímenes autoritarios podían afectar a la desintegración del propio régimen político. El estudio de las transiciones cobra especial importancia sobre todo a partir de la llamada tercera ola de democratización que empieza en 1974 con la Revolución de los claveles en Portugal. Así desde esa fecha y hasta principio de los noventa, 85 regímenes autoritarios caen, siguiendo suertes diferentes los regímenes que les suceden. De estas transiciones unas 30 se convierten en democracias estables y consolidadas; 9 son democracias que vuelven a un régimen autoritario en un breve margen de tiempo; 8 en las que a pesar de que ocurren elecciones, las coaliciones gobernantes duran poco y producen inestabilidad política; 4 de esos casos devienen en regímenes dominados por señores de la guerra y 34 pasan directamente de un régimen autocrático a otro de similares características. ¿Cuáles son las lecciones, se pregunta Geddes, que se pueden extraer de estas experiencias de democratización? En su argumentación, la conferenciante afirmó que las explicaciones que se han encontrado normalmente en la literatura son poco diáfanas, sin rigor metodológico y con frecuencia más tendentes a describir unos acontecimientos que a describir unas explicaciones que aporten algo de luz a estos problemas.

Su propósito principal fue proponer un modelo teórico basado en una triple clasificación de los modelos autoritarios que sirviera para explicar la variación en los procesos de democratización que habían tenido lugar desde 1974. Geddes clasifica los regímenes autoritarios en personalistas, militares o de partido único. Lo que caracteriza a los regímenes personalistas es que el acceso a los instrumentos de decisión

política está determinado por la arbitrariedad de un líder político. En los regímenes militares, es un grupo de oficiales el que decide quién será la persona encargada de gobernar el país, así como quién ejercerá una influencia importante sobre las decisiones que esa persona tome. Los regímenes donde sólo existe un partido político se caracterizan por la inexistencia de competencia electoral y por el monopolio político de este partido.

Haciendo uso de una metodología basada en la elección racional, Barbara Geddes muestra cómo los regímenes militares encierran en sí mismos las semillas de su propia destrucción y son los que tienen una probabilidad mayor de ser destruidos antes. Las transiciones que se producen a partir de regímenes militares se originan como consecuencia de una división del grupo de oficiales que llevan el peso del poder. Esto es así porque muchos de los oficiales valoran la unidad y la capacidad de las instituciones militares más que el hecho de permanecer en el poder. Los regímenes militares, según Geddes, se apegan menos al poder que otros tipos de regímenes autoritarios. Esto es, mostró la conferenciante, lo que ocurrió en la mayoría de los casos de Latinoamérica.

En contraste con esto, facciones rivales en los regímenes unipartidistas así como en regímenes personalistas tienen unos incentivos mucho más fuertes para cooperar entre sí. En el caso de los partidos unipartidistas su fuerte capacidad de recuperación hace improbable que una fragmentación del partido sea la causa de la desintegración del régimen. En estos casos, la transición se produce más por eventos exógenos que por cuestiones internas. De hecho, las transiciones de regímenes con partido único no han jugado un papel muy relevante en la literatura sobre transiciones porque han ocurrido como consecuencia del colapso de la Unión Soviética. Este tipo de regímenes es más propenso a la negociación que los regímenes personalistas debido a la presión de la oposición popular existente. En realidad, mantiene Geddes, las élites de estos partidos únicos esperan que todo siga igual incluso si el régimen se colapsa. Si el cambio de régimen es algo inminente, entonces saben que su mejor opción es la democracia. Ésta es la razón por la que sienten una especial inclinación a negociar un cambio de régimen antes que arriesgarse a un estallido de violencia.

Los regímenes personalistas también tienen cierta inmunidad a los enfrentamientos internos, explicó Geddes, excepto cuando se produce una situación económica desastrosa o se destruyen los apoyos materiales al régimen. La muerte del líder y las revueltas violentas son los motivos que suelen acabar con este tipo de regímenes. Como conclusión, Barbara Geddes explicó cómo es precisamente esta pequeña probabilidad de que sean las divisiones internas de estos dos tipos de regímenes la que ha hecho que los estudiosos del tema busquen las razones para su desintegración fuera de ellos, y citó como ejemplo el caso de los países postcomunistas.

Importancia de la estabilidad del sistema de partidos

El segundo seminario se incluía dentro de un proyecto de investigación en marcha, en el que Geddes estudia el sistema de partidos en las nuevas democracias. La preocupación de fondo es comprobar la importancia que la estabilidad de los partidos políticos tiene para la consolidación democrática, especialmente en América Latina. Para ello, Geddes comienza cuestionando la validez de las teorías tradicionales sobre la estabilidad partidista: las teorías del voto económico y las teorías sociológicas. No obstante, el punto de partida teórico de Geddes son los clásicos *cleavages* sociales de Lipset y Rokkan, ya que, en su opinión, algunas de las divisiones sociales señaladas por estos autores en 1965 han fun-

cionado históricamente en América Latina.

A partir de un análisis empírico –gracias a un exhaustivo trabajo de campo en el que se exploran distintas elecciones desde el siglo XIX hasta nuestros días–, Geddes comprueba la importancia de tres hipótesis explicativas de la estabilidad partidista: el efecto de los nuevos votantes, el papel de las instituciones electorales y la homogeneidad étnica de las sociedades. En primer lugar, con respecto a la irrupción de nuevos votantes en un contexto electoral, Geddes analiza el impacto que la extensión del sufragio universal a amplias capas sociales, el voto femenino o la instauración de la obligatoriedad del voto pueden tener sobre el sistema de partidos. Se trata de fenómenos que, en opinión de la investigadora, provocan un ascenso relativo de la volatilidad, hallazgo que cuestionaría la tesis de Adam Przeworski quien, en su trabajo de 1975, destacaba las similitudes entre los viejos y los nuevos votantes en las nuevas democracias. Geddes rechaza una contradicción entre ambos estudios y considera que el postulado de Adam Przeworski sobre la igualdad relativa entre votantes obedece a una intencionalidad concreta: argumentar en contra de la tesis de Huntington sobre la influencia negativa de la extensión del voto obrero sobre la estabilidad partidista. Geddes señaló que las causas de las disparidades entre votantes tradicionales y nuevos votantes deberían buscarse en los «intereses diferentes» y en una «diferente socialización».

En segundo lugar, las instituciones electorales juegan un papel importante para la estabilidad electoral. Existen unas figuras institucionales que podríamos calificar de permisivas –como circunscripciones grandes, ausencia de umbrales o facilidad de registro para los partidos– y que se hallan correlacionadas con niveles altos de volatilidad. Por otro lado, la estabilidad de unas determinadas instituciones electorales, independientemente de la naturaleza de las mismas, conduce a la estabilidad partidista. En este caso, se observa una muy clara relación entre el descenso de la volatilidad electoral a medida que se van celebrando elecciones democráticas en un mismo contexto institucional. Por el contrario, si se producen cambios ostensibles en la mecánica institucional, tiende a crecer la volatilidad electoral sobre todo a través del número efectivo de partidos.

Los dos efectos señalados coinciden con las hipótesis a priori de Geddes. No obstante, con respecto al papel de la homogeneidad étnica, se produjo un «hallazgo empírico casual». Y es que la evidencia con la que trabaja Geddes muestra que la estabilidad del sistema de partidos políticos es mayor no cuanto más homogénea sea una sociedad, sino, por el contrario, cuanto más multiétnica sea. Este efecto positivo de la heterogeneidad étnica cobra especial importancia durante las primeras elecciones y va desapareciendo a medida que se consolida la democracia. La explicación de Geddes se basa en señalar la importancia que determinados partidos representantes de etnias tienen como guías para los votantes en el primer momento democrático, cuando no existen referencias partidistas sólidas. No obstante, existen fuertes excepciones de países con alta heterogeneidad y al mismo tiempo voto muy inestable, como serían Perú o Bolivia. Unas de las claves residiría en el efecto positivo que sobre el sistema de partidos tendría la entrada de los partidos de índole étnica en los distintos gobiernos. □

Barbara Geddes obtuvo su licenciatura y doctorado en Ciencia Política en la Universidad de California en Berkeley, en 1978 y 1986, respectivamente. Desde 1984 es profesora de esa materia en la Universidad de California en Los Ángeles. Le fue concedido el Sage Prize para el mejor APSA Paper en Política Comparada, en 1999.

Octubre

1, LUNES

12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA
Piano, por **Tito García González**
Obras de L.v. Beethoven, M. Reger y F. Schubert

19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS
«Jóvenes compositores» (III)
En colaboración con la Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE
Andrés Ruiz Tarazona: «Jóvenes compositores en la historia» (2)

2, MARTES

19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS
«Jóvenes compositores» (y IV)
En colaboración con la Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE
José Luis García del Busto: «Jóvenes compositores en el siglo XX» (2)

3, MIÉRCOLES

19,30 CICLO «JÓVENES INTÉRPRETES» (II)
En colaboración con la Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE
Intérpretes: **Mª Lourdes** y **Luis Pérez Molina** (piano a cuatro manos)
Programa: Petite Suite, de C. Debussy; Ma mère l'Oye, de M. Ravel; Capricho español, de N. Rimsky-Korsakov; Zapateado, de A. García Abril; y Rapsodia española, de M. Ravel
(Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

5, VIERNES

19,30 Inauguración de la EXPOSICIÓN «MATISSE: ESPÍRITU Y SENTIDO» (Obra sobre papel)
«Cinco lecciones sobre Matisse» (I)
Marie Thérèse Pulvenis de Séligny (Directora del Museo Matisse de Niza): «Matisse: el espíritu de una obra»

6, SÁBADO

12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO
CICLO «MÚSICA DE CÁMARA CON EL LIM» (I)
Intérpretes: **Grupo LIM**
Programa: Quinteto KV 581, de W. A. Mozart, y Quinteto para clarinete y cuarteto de cuerdas, de J. Villa Rojo

8, LUNES

12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA
Flauta y arpa, por el **Dúo Arpícolo** (**Anja Hoffmann**, flauta de pico, y **Mirian del Río**, arpa)
Obras de J. G. Albrechtsberger, W.A. Mozart, W. De Fesch, M. Amorosi, W. Hess,

G. Fauré, D. Castello
J. Ibert

9, MARTES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES
Piano, por **Gustavo Díaz-Jerez**
Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**
Obras de L.v. Beethoven, F. Chopin, C. Debussy, J. Brahms, A. García Abril y E. Granados
(Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud)

19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS
«Cinco lecciones sobre Matisse» (II)
Guillermo Solana: «Matisse: entre pintura y escultura»

10, MIÉRCOLES

19,30 CICLO «JÓVENES INTÉRPRETES» (y III)
En colaboración con la Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE
Intérprete: **Carmen Yepes** (piano)
Programa: Children's Corner, de C. Debussy; Scènes d'enfants, de F. Mompou, Vingt regards sur l'enfant Jésus, de O. Messiaen; y Cuadros de una Exposición, de M. Mussorgsky
(Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

11, JUEVES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES
Viola y piano, por **Julia Malkova** (viola) y **Ángel Huidobro** (piano)
Comentarios: **Jesús Rueda**
Obras de J. S. Bach, L. v. Beethoven, F. Mendelssohn, J. Brahms, A. Glazunov y A. Piazzola
(Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud)

19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS

EXPOSICIÓN «MATISSE: ESPÍRITU Y SENTIDO» (Obra sobre papel)

Desde el 5 de octubre se exhibe en la Fundación Juan March, en Madrid, la exposición «Matisse: Espíritu y sentido», integrada por 123 obras sobre papel, entre ellas una serie de linograbados para ilustrar el libro *Pasiphaé*; todas ellas realizadas por el artista francés entre 1900 y 1952. Las obras proceden del Museo Matisse de Niza, Museo de Bellas Artes de Lille, Centro Georges Pompidou, de París, Biblioteca Nacional de Francia, Biblioteca de Arte y Arqueología Fundación Jacques Doucet de París, Galería Maeght, de París, Fundación Beyeler de Basilea, Galería Patrick Cramer de Ginebra, Museo de Artes Decorativas de Copenhague, Museo Ikeda de Ito (Japón) y coleccionistas privados.

La exposición, presentada el 5 de octubre con una conferencia de **Marie Thérèse Pulvenis de Séligny**, directora del Museo Matisse de Niza, estará abierta hasta el 20 de enero de 2002. La Fundación Juan March ha organizado un ciclo de conferencias y conciertos con motivo de la exposición.

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

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

«Cinco lecciones sobre Matisse» (III)
Francisco Calvo Serraller: «Matisse - Picasso»

13, SÁBADO

12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO
CICLO «MÚSICA DE CÁMARA CON EL LIM» (II)
Intérpretes: **Grupo LIM**
Programa: Contrastes, de B. Bartók, Fantasía de A. Schönberg, Two visions, de D. Kessner, y Quinteto, de C. Franck

15, LUNES

12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA
Música de cámara, por **Cuarteto de cuerda Saravasti** (**Gabriel Lauret** y **Diego Sanz**, violines, **Pedro Sanz**, viola y **Enrique Vidal**, violonchelo)
Obras de J. Haydn y F. Schubert

16, MARTES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES
Piano, por **Gustavo Díaz-Jerez**
Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 9)

19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS
«Cinco lecciones sobre Matisse» (IV)
Valeriano Bozal: «Matisse, mujeres»

17, MIÉRCOLES

19,30 CICLO «MÚSICAS PARA UNA EXPOSICIÓN MATISSE» (I)
Intérpretes: **Mª Antonia Rodríguez** (flauta) y **Aurora López** (piano)
Programa: Fantasía Op. 79, de G. Fauré; Nocturno y Allegro Scherzando y Fantasía, de P. Gaubert; Sonatina Op. 76, de D. Milhaud; Romance, de A. Honegger; Sonata de F. Poulenc y Chant de Linos, de A. Jolivet
(Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

MUSEU D'ART ESPANYOL CONTEMPORANI (FUNDACIÓN JUAN MARCH), DE PALMA
c/ Sant Miquel, 11, Palma de Mallorca
Tfno.: 971 71 35 15 - Fax: 971 71 26 01
Horario de visita: de lunes a viernes, de 10 a 18,30 horas. Sábados, de 10 a 13,30 horas. Domingos y festivos, cerrado.

● **Exposición «Gottlieb: Monotipos»**
Hasta el 27 de octubre está abierta la exposición «Gottlieb: Monotipos», con 40 obras en tinta u óleo sobre papel, realizadas por **Adolph Gottlieb** (Nueva York 1903-1974) y procedentes de la Adolph and Esther Gottlieb Foundation, de Nueva York.

● **Colección permanente del Museu**
Un total de 58 obras de autores españoles del siglo XX, procedentes de los fondos de la Fundación Juan March, se exhiben de forma permanente.

18, JUEVES

11,30 **RECITALES PARA JÓVENES**
Viola y piano, por **Julia Malkova** (viola) y **Ángel Huidobro** (piano)
Comentarios: **Jesús Rueda**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 11)

19,30 **CURSOS UNIVERSITARIOS**
«Cinco lecciones sobre Matisse» (y V)
Juan Manuel Bonet: «La Francia de Matisse»

19, VIERNES

11,30 **RECITALES PARA JÓVENES**
Flauta y piano, por **Mª Antonia Rodríguez** (flauta) y **Aurora López** (piano)
Comentarios: **Tomás Marco**
Obras de J.S. Bach, W.A. Mozart, F. Schubert, C. Franck, B. Bartók, J. Rodrigo y C. Díez
(Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud)

20, SÁBADO

12,00 **CONCIERTOS DEL SÁBADO/CICLO «MÚSICA DE CÁMARA CON EL LIM»** (III)
Intérpretes: **Grupo LIM**
Trío, de J. Brahms, Sonata de B. Martinu, Trío, de G. Simonacci y Música de cámara n. 2, de C. Cruz de Castro

22, LUNES

12,00 **CONCIERTOS DE MEDIODÍA**
Piano, por **Andrés Carciente**
Obras de G. Castellanos Yumar, A. Estévez y R. Strauss

23, MARTES

11,30 **RECITALES PARA JÓVENES**
Piano, por **Gustavo Díaz-Jerez**
Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 9)

19,30 **AULA ABIERTA**
«Teatro clásico español: texto y puesta en escena» (I)
Luciano García Lorenzo: «De los clásicos del Imperio a los clásicos en libertad»

24, MIÉRCOLES

19,30 **CICLO «MÚSICAS PARA UNA EXPOSICIÓN MATISSE»** (II)
Intérpretes: **Ensemble Matisse** (**José Sotorres**, flauta, **Víctor Anchel**, oboe, **Enrique Pérez**, clarinete, **Javier Bonet**, trompa, **Vicente Palomares**, fagot, y **Aníbal Bañados**, piano)
Programa: Trío para piano, oboe y fagot, de F. Poulenc; Sonata para flauta, oboe, clarinete y piano y Quinteto para instrumentos de viento, de D. Milhaud; y Sexteto, de F. Poulenc
(Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

25, JUEVES

11,30 **RECITALES PARA**

JÓVENES
Viola y piano, por **Julia Malkova** (viola) y **Ángel Huidobro** (piano)
Comentarios **Jesús Rueda**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 11)

19,30 AULA ABIERTA
«Teatro clásico español: texto y puesta en escena» (II)
Luciano García Lorenzo: «La adaptación textual en el teatro clásico»

26, VIERNES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES
Flauta y piano, por **Mª Antonia Rodríguez** (flauta) y **Aurora López** (piano)
Comentarios: **Tomás Marco**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 19)

27, SÁBADO

12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO
CICLO «MÚSICA DE CÁMARA CON EL LIM» (y IV)
Intérpretes: **Grupo LIM**
Programa: Trío, de A. Khachaturian, Manuscrito antiguo encontrado en una botella, de L. Brouwer, y Cuarteto, de P. Hindemith

29, LUNES

12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA
Violín y **piano**, por **Olga Vilkomirskaia** (violín) y **Alexander Kandelaki** (piano)
Obras de L.v. Beethoven, M. de Falla y J. Brahms

30, MARTES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES
Piano, por **Gustavo Díaz-Jerez**
Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 9)

19,30 AULA ABIERTA
«Teatro clásico español: texto y puesta en escena» (III)
Luciano García Lorenzo: «De la iniciativa pública a la producción privada en el teatro clásico»

31, MIÉRCOLES

19,30 CICLO «MÚSICAS PARA UNA EXPOSICIÓN MATISSE» (III)
Intérpretes: **Iñaki Fresán** (barítono) y **Juan Antonio Álvarez Parejo** (piano)
Programa: Rêve d'amour, Clair de Lune y Tristesse, de G. Fauré; Chanson triste, La vie antérieure y Phidylé, de H. Duparc; Beau soir, Romance y Les cloches, de C. Debussy; Fêtes galantes, A Chloris y Offrande, de R. Hahn; y Cinco canciones populares griegas, de M. Ravel
(Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)