«El payaso» (1947), una de las obras que ofrece la exposición «Matisse: Espíritu y sentido. (Obra sobre papel)» en la Fundación Juan March.

Nº 315
Diciembre
2001

Sumario

Ensayo - Economía de nuestro tiempo (XXI)

La industrialización: perspectivas temporales y espaciales, por Albert Carreras 3

Arte

Exposición «Matisse: Espíritu y sentido»: conferencias sobre el pintor 11
— Guillermo Solana: «Matisse: entre pintura y escultura» 11
— Valeriano Bozal: «Matisse, mujeres» 13
— Francisco Calvo Serraller: «Matisse-Picasso» 16
— Juan Manuel Bonet: «La Francia de Matisse» 18

Música

Ciclo «Robert Schumann: canciones de 1840», en diciembre 21
Finalizó el ciclo «Cuartetos españoles del siglo XVIII» 22
«Aula de (Re)estrenos»: Homenaje a Joan Guinjoan, el 26 de diciembre 22
«Viva Verdi (En el centenario de su muerte)», en «Conciertos del Sábado» 23
«Conciertos de Mediodía» de diciembre 23

Aula abierta

«El pensamiento arquitectónico del siglo XX», por Antonio Fernández Alba 24

Seminario de Filosofía

«La suerte de Europa», en diciembre 31
— Conferencias de Félix Duque 31

Biblioteca de Teatro Español Contemporáneo

Parte de sus fondos se exhibieron en el II Salón del Libro Teatral Español e Iberoamericano 32

Publicaciones

«SABER/*Leer*» de diciembre: artículos de Eloy Benito Ruano, Antonio García Berrio, Luis Mateo Díez, Manuel Alonso Olea y José Antonio Melero 33
— En 2001 se publicaron 63 artículos de 57 colaboradores 33

Biología

Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología 35
Workshop sobre «Especificación y predeterminación neural» 35

Ciencias Sociales

Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales 37
Seminarios del Centro 37
— Adam Przeworski: «La democracia como equilibrio» 37

Índice general del Boletín Informativo en 2001 39

Calendario de actividades culturales en diciembre 45

ECONOMÍA DE NUESTRO TIEMPO (XXI)

La industrialización: perspectivas temporales y espaciales

Hoy en día, la industrialización es, para los países avanzados, un reto más que superado. El estudio de la industrialización ha dejado de ser una preocupación corriente para convertirse en una ocupación de los historiadores de la economía. La revolución industrial se estudia en los manuales de historia desde la enseñanza primaria. Cuando los estudiantes llegan a la universidad probablemente ya han estudiado en diversas ocasiones la revolución industrial. Una completa red de museos de la ciencia y de la técnica, combinados con exposiciones y restos de arqueología industrial bien remozados, permiten que la aproximación de los más jóvenes a la industrialización se haga con una mirada desapasionada, similar a la que pueden tener para estudiar el Renacimiento, la Reforma, el Barroco o la Ilustración. Grandes episodios de la historia de la humanidad, pero episodios pasados.

Sin embargo, no debemos ol-

Albert Carreras es catedrático de Historia e Instituciones Económicas en la Universidad Pompeu Fabra, de Barcelona. Fue profesor de Historia Económica Europea en el Instituto Universitario Europeo de Florencia, secretario de la Asociación de Historia Económica y vicerrector de la Universidad Pompeu Fabra. Es Premio Jaume Vicens Vives de Ciencias Sociales. Entre otras publicaciones, es autor de *Industrialización española. Estudios de historia cuantitativa.*

* 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, →

vidar que hacia 1800 la punta de lanza de la modernidad económica era la revolución industrial. Todo el siglo XIX fue el siglo de la industrialización. No se puede interpretar nada de esa centuria sin considerar el impacto de la primera revolución industrial inglesa y los esfuerzos del resto del mundo –muy especialmente de la Europa occidental– por imitar el ejemplo británico. Es lo que conocemos como la difusión de la industrialización. Hubo diversas pautas nacionales, en función de los recursos naturales disponibles (la disponibilidad de carbón y hierro), de los recursos humanos (la alfabetización de las poblaciones), y de las políticas desplegadas, desde las de cambio institucional (liquidación del Antiguo Régimen e instauración de marcos legales liberales) hasta las comerciales (proteccionismo o librecambismo). En 1900, los cambios en la industria seguían siendo el motor de la economía. De hecho, se ha hablado, con plena propiedad, de una segunda revolución industrial. Desde finales del siglo XIX hasta finales del tercer cuarto del siglo XX la difusión de la segunda industrialización ha seguido dominando la agenda de todas las potencias y de los países que aspiraban a contar en la sociedad internacional. A diferencia de la primera revolución industrial, la segunda tuvo sus orígenes en Alemania y en los Estados Unidos. Por los avatares políticos del siglo XX, fueron los Estados Unidos los que acabaron convirtiéndose en el foco innovador y difusor de la segunda industrialización. Todavía en los años cincuenta y sesenta, y hasta la crisis del petróleo, industria seguía siendo sinónimo de progreso económico. En la actualidad se puede y debe hablar de una tercera revolución, pero ya no se la puede adjetivar de industrial, sino de tecnológica. La pérdida de modernidad de la industria es palpable, y en España se visualiza especialmente con la desaparición del Ministerio de Industria, una de las creaciones culminantes de las políticas industrializadoras del siglo XX. Ha sido substituido por un ministerio de Ciencia y Tecnología.

De hecho, es bien cierto que en el mundo occidental avanzado ya llevamos una generación, como mínimo, de desindustrialización. El primer país en industrializarse –el Reino Unido– lleva más. Según algunos autores, todo el siglo XX corresponde a una larga etapa de pérdida de centralidad de la industria en la Gran Bretaña. Según otros,

---

→

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.

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

sólo puede hablarse de desindustrialización en el país de la primera industrialización, desde, aproximadamente, 1955. Se trataría de un par de generaciones. La medida más radical se fija en el peso del empleo industrial sobre el empleo total, mientras que la más optimista atiende a la proporción de la industria en el PIB. En la mayor parte de los países de la OCDE, la pérdida de peso de la industria comienza entre mediados del decenio de 1960 y mediados del decenio de 1970. Corresponde a una generación, o poco más. Los países más atrasados en el ámbito OCDE alcanzaron su máximo de ocupación industrial en torno a 1980. Después, el empleo industrial y el valor añadido de la industria no han cesado de contraerse respecto al conjunto del empleo y del producto. Actualmente, en los países de la OCDE el núcleo de la industria –la industria manufacturera– no supera el veinte por ciento del PIB. Los países que más industriales habían sido se han reorientado con gran vigor hacia el sector de servicios, particularmente hacia los servicios más avanzados, que son los que han protagonizado la revolución de las tecnologías de la información. El movimiento ha sido general y crecientemente sincronizado. A diferencia de lo que sucedió con la pérdida de importancia de la agricultura, que comenzó en Gran Bretaña en el siglo XVIII y que aún se estaba produciendo, en el actual mundo desarrollado, hace tan sólo una generación, la pérdida de importancia de la industria se ha producido en un lapso de tiempo mucho menor.

A pesar de la gran contracción de la industria, la industrialización sigue estando a la orden del día en los países más pobres. No ha perdido su vigencia ahí donde no ha llegado el desarrollo. Los economistas incluso han rescatado el concepto de industrialización para subrayar en qué consiste salir de la pobreza. El concepto de crecimiento económico se operativiza, al referirlo a los países más atrasados del mundo (ya no el Tercer Mundo –pues el Segundo no existe–), como un salto industrializador. En efecto, sólo es entre los países más pobres donde observamos movimientos enérgicos en la dirección de la industrialización. En la última década, y atendiendo a los datos recopilados por las Naciones Unidas y ampliamente reproducidos por el Banco Mundial, el valor añadido de la industria manufacturera[1] sólo gana importancia en el PIB de países como Arabia Saudí, Bangladesh, Burkina Faso, China, Corea del Sur, Costa Rica, Ecuador, Egipto, El Salvador, Eritrea, Finlandia, Guinea-Bissau, Honduras, Hungría, Indonesia, Irán, Jordania, Laos, Malasia, Isla Mauricio, Mozambique, Namibia, Nepal, Senegal, Sri Lanka, Tailandia, Túnez, Uganda y Yemen[2]. Ciertamente, hay algún país avanzado como Finlandia, algún país rico como Arabia Saudí y algún país bastante avan-

zado como Hungría y la República de Corea. Pero, en conjunto, se trata de países pobres que están tratando de dejar de serlo: algunos pequeños países de la América Latina, países muy pobres del África subsahariana, algunos países del norte de África y del Próximo Oriente y numerosos países del Medio y el Extremo Oriente, China incluida. Muy pocos alcanzan en 1999 una especialización manufacturera superior al treinta por ciento del PIB: sólo China (38 por ciento) y Corea, Malasia y Tailandia (los tres con el 32 por ciento). Estos cuatro son los únicos países donde la industrialización se está produciendo ante nuestros ojos y donde ha alcanzado ya proporciones equivalentes a las que había alcanzado en los países más desarrollados en el cénit de su industrialización. Aún quedan países con niveles de especialización manufacturera similares, como Bielorrusia, Turkmenistán y Ucrania, pero están inmersos en un rápido proceso de contracción industrial.

La hipótesis clásica de Colin Clark se revela, pues, muy potente. Ya en 1940 había diagnosticado que todas las naciones del mundo estaban siguiendo una misma pauta de cambio estructural. En un primer momento se parte de una elevada proporción de población activa ocupada en la agricultura y una elevada proporción de PIB procedente del sector agrario. En un segundo período se desplaza progresivamente la población y el producto hacia la industria y, en una tercera fase, se contrae la industria y se desarrollan los servicios. La historia económica del mundo desde entonces no ha hecho más que confirmar rigurosamente la visión de Colin Clark. Ha habido casos en los que el cambio estructural se ha realizado hacia atrás –reduciendo la industria y aumentando la agricultura–, pero eso siempre ha ido de la mano de una reducción del PIB, confirmando *a fortiori*, la bondad de la intuición de Clark. Ha sido el caso de España en los años posteriores a la guerra civil, es el caso de los países de la órbita soviética después de la caída del muro de Berlín y también se observa en los países que han sufrido o sufren rigurosos boicoteos comerciales.

Algunos agoreros han anunciado la imposibilidad de sostener el ritmo de crecimiento de los servicios en los países más desarrollados. Actualmente, las sociedades más avanzadas obtienen más del setenta por ciento del PIB de los servicios, y la proporción sigue creciendo a la vez que la industria y la agricultura siguen contrayendo su peso. No sabemos hasta dónde ni hasta cuándo durará este proceso. Sí que podemos, no obstante, arriesgarnos a realizar algunas predicciones partiendo de la historia. La hipótesis de Clark, y su tremenda robustez ante el paso del tiempo, nos anima a intentarlo.

En tiempos de Clark, a mediados del siglo XX, la principal fuer-

za que impulsaba o había impulsado el cambio estructural era la emigración de la población agraria europea hacia las áreas urbanas y hacia Ultramar, motivada por el atractivo de los mayores ingresos que ahí se podían obtener. En Ultramar –bien fueran los Estados Unidos y el Canadá, o Brasil y Argentina, o Australia y Nueva Zelanda– lo que abundaba era la tierra. En Europa la tierra escaseaba. Con la revolución de los transportes que se puso en marcha a mediados del siglo XIX con la difusión del ferrocarril y, posteriormente, en los decenios de 1860 y 1870, con la difusión de la navegación a vapor y con hélice y casco de acero, los costes de transporte a muy larga distancia se redujeron sensiblemente y facilitaron la llegada a Europa –el principal centro consumidor del mundo por población y por renta per cápita– de cantidades crecientes de artículos voluminosos. El impacto más espectacular se produjo con los cereales, pero también llegaron cantidades crecientes de alimentos vegetales y de carnes, de algodón, lana y otras fibras textiles, de pieles, de abonos orgánicos, de minerales, etc. El campesinado europeo no pudo soportar la competencia de estos artículos cada vez más baratos y tuvo que optar entre especializarse en productos distintos, conseguir protección arancelaria o emigrar a Ultramar. La tercera opción fue masiva: la siguieron decenas de millones de europeos entre 1880 y 1914. La segunda la adoptaron la mayoría de los países europeos, y fue insuficiente para frenar la sangría emigratoria. Casi todos tuvieron que explorar también la primera opción, y reconvirtieron sus agriculturas bien fuera hacia producciones de más valor añadido y/o más perecederas, como son los productos lácteos y los productos cárnicos, bien hacia la industria. Esta opción tenía una gran fuerza, pues derivaba del desarrollo espontáneo de Europa hacia una creciente especialización industrial.

La salida de efectivos de la agricultura europea fue erosionando el peso de la población y el producto de origen agrario en los países europeos. La emigración hacia la industria y hacia las ciudades (para actividades industriales o de servicios) aumentó el peso de los sectores secundario y terciario. Incluso aquellos países que apostaron con más decisión por proteger sus agriculturas se encontraron con que el fenómeno de cambio estructural era imparable y el dinamismo de la industria y los servicios modernos acababa captando trabajo rural. Los que animaron la reconversión de las agriculturas tradicionales en nuevas agriculturas más comercializadas no hicieron más que acelerar la industrialización agraria, incorporando más valor añadido en las fases de elaboración, conservación, empaquetado, almacenado, transporte, comercialización y distribución de los nuevos productos. El re-

sultado fue invariablemente el mismo: más industria y menos agricultura. En la literatura se conoce toda esta etapa histórica con el nombre de «la gran depresión agraria finisecular». Ha generado ríos de tinta. Constituye la más espectacular combinación de fenómenos económicos, políticos y sociales y está en la base de la modernidad occidental tal como se ha conocido en el siglo XX. Las migraciones de masas se produjeron entonces. La sociedad de consumo de masas se gesta entonces, con su correlato de las técnicas de producción en masa. Las democracias de masas –basadas en el sufragio universal– también aparecen entonces.

Pues bien, si pensamos en el último cuarto del siglo XX, o en las tres últimas décadas, fácilmente podremos convenir que ha existido algo así como una «gran depresión industrial finisecular». No ha recibido este nombre. Desde Europa se ha planteado como la «desindustrialización». Pero si miramos lo sucedido en otras partes del mundo, particularmente en el Extremo Oriente, reconoceremos que se ha tratado de un verdadero desplazamiento de la industrialización hacia otras tierras, pero sin interrumpir la continuidad del proceso industrializador. En las últimas décadas del siglo XX la gran novedad no ha sido la apertura de nuevos continentes a los modernos medios de transporte. La novedad ha sido la explosión demográfica que, desde 1950, ha multiplicado los brazos disponibles para trabajar con salarios muy bajos. Hoy en día tendemos a olvidar el fenómeno, que se ha inscrito ya en el conocimiento común –somos cada vez más habitantes del planeta Tierra porque se ha producido una explosión demográfica en la segunda mitad del siglo XX–, pero que no se ha acabado de digerir en tanto que variable económica prácticamente exógena a corto y medio plazo, que gobierna los cambios en el precio relativo de los factores.

En los países de población creciente y con capacidades sociales suficientes para acoger nuevas iniciativas industriales, bien vengan de dentro bien vengan, como es lo más habitual, de fuera, se ha producido un fuerte movimiento industrializador. En los países europeos y, en general, en los países donde los salarios eran altos, el efecto ha sido muy claro: contracción o cierre progresivo de los establecimientos industriales. Exactamente igual a como sucedía en la gran depresión agraria finisecular. El proceso ha sido poderoso en su dirección e intensidad. Al cabo de una generación hemos visto como el grueso de las actividades industriales de los países más avanzados no podían soportar la competencia de los productos procedentes de los países en vías de industrialización. Primero fueron las manufacturas textiles, luego los productos de la industria pesada (primera elaboración de

metales y productos para la construcción), más tarde la fabricación y montaje de manufacturas complejas, comenzando con los electrodomésticos y acabando con los buques y los vehículos automóviles; más tarde, los artículos electrónicos. El proceso no ha acabado.

Las reacciones han sido similares a las de finales del siglo XX: proteccionismo o reconversión. Las peticiones de protección arancelaria han sido muy fuertes y, a menudo, irresistibles. Incluso cuando no ha habido manera de resistirse a las peticiones, la pérdida de competitividad ha sido tan grande que la protección no ha bastado para impedir el cierre de las empresas industriales. La alternativa ha sido la reconversión. Se han probado muchas estrategias de reconversión en el seno de la misma industria o cambiando de sector industrial. Algunas han funcionado, sobre todo si se situaban netamente en segmentos de demanda más sofisticados, en los que hay más valor añadido. Los mayores éxitos han procedido de las reconversiones que más han penetrado en el terreno de los servicios, desplazando completamente la actividad hacia áreas no industriales (turismo, educación, investigación, entretenimiento, etc.), o combinando innovadoramente componentes manufactureros con componentes de servicios. La revolución en las tecnologías de la información ha multiplicado la demanda de nuevos empleos altamente cualificados en el sector servicios y en las componentes más complejas de la industria. Obsérvese que la opción emigratoria no ha tenido ningún sentido. La depresión industrial no se origina por la abundancia de tierras en Ultramar, sino por la abundancia de trabajo en el llamado Tercer Mundo –en el Sur–. Sí que ha habido, en cambio, una fuerte atracción inmigratoria en los países más desarrollados. Los altos salarios que ahí se pagan son enormemente atractivos para las poblaciones cada vez mejor educadas del Sur.

Si ponemos la reciente desindustrialización europea en la perspectiva de una «depresión industrial» análoga a la «depresión agraria», las tendencias subyacentes aparecen mucho más claras. En primer lugar, el proceso es imparable en los países más avanzados, y no puede sino profundizarse. La abundancia de mano de obra barata fuera de los países avanzados no va a reducirse en un futuro inmediato, y tampoco parece que las políticas inmigratorias vayan a cambiar completamente de orientación. Por lo tanto, la deslocalización industrial va a seguir, inevitablemente.

En segundo lugar, va a seguir la competencia entre países en vías de industrialización por captar una parte, tan grande como sea posible, de la demanda de trabajo inducida por la desindustrialización occidental. Cada vez hay más candidatos, aunque también es verdad

que cada vez son más pobres. Por la enormidad de su población, por la velocidad de los incrementos absolutos de la misma y por la decisión de sus políticas industrializadoras, el Extremo Oriente tiene las de ganar. ¿Ganar respecto a quién? Respecto a África. La ventaja que ya lleva el Extremo y, en menor medida, el Medio Oriente (la India) es muy grande, y es una combinación de capital humano, políticas públicas, capacidades sociales y diseño autónomo de objetivos nacionales. Todos ellos van en la dirección de apoyar la industrialización como palanca de crecimiento. De todos ellos, la China es la más avanzada en el proceso industrializador. Hoy en día es el país con la proporción más alta de PIB procedente de la industria manufacturera. También es la que goza de un crecimiento más rápido, y la que cuenta con una masa más espectacular de paro encubierto agrario que tiende a desplazarse aceleradamente hacia destinos urbanos e industriales. El desafío chino será un desafío industrial.

En las fechas en las que estamos, la principal incógnita es: ¿y qué sucederá con los países islámicos? También ellos han experimentado una formidable revolución demográfica, pero la presencia de núcleos extremadamente ricos yuxtapuestos a países superpoblados y con rentas muy bajas plantea un escenario mucho más complejo. Una nueva ojeada a la lista de países que se están industrializando, mencionada anteriormente, nos permite detectar que los países de religión musulmana del norte de África y del Próximo Oriente no es en absoluto despreciable (Túnez, Egipto, Jordania, Arabia Saudí, Yemen, Irán). Sumándoles los situados en el Medio y Extremo Oriente (Bangladesh, Malasia e Indonesia) y en el África subsahariana (Senegal y Burkina Faso), nos encontramos con unos once –un cuarenta por ciento del total– que totalizan cerca de seiscientos millones de habitantes. Después de la industrialización china va a venir, probablemente, la del mundo islámico.

En tercer y último lugar, el despliegue industrial del mundo en vías de desarrollo da una respuesta contundente a las dudas sobre la sostenibilidad del crecimiento del sector de servicios: está claro que aún le queda mucho trecho por recorrer. □

Notas

[1] Utilizo el término «industria manufacturera» en sentido estricto; es decir, la industria sin extracción de minerales, ni electricidad, gas y agua, ni construcción.

[2] Falta información para veinticuatro países, entre los cuales están muchas de las pequeñas repúblicas de la Confederación de Estados Independientes, unos pocos países renuentes a proporcionar información a los organismos internacionales, y algunos países de la OCDE.

Henri-Matisse

La exposición, abierta hasta el 20 de enero

«Matisse: Espíritu y sentido (Obra sobre papel)»

Ciclo de conferencias sobre el pintor

Hasta el próximo 20 de enero sigue abierta en la Fundación Juan March, en Madrid, la exposición «Matisse: Espíritu y sentido», que ofrece una selección de 123 obras sobre papel –acuarelas, pasteles, dibujos, guaches recortados y grabados–, realizadas por el artista francés Henri Matisse **(Cateau-Cambrésis, 1869-Niza,1954) entre 1900 y 1952.**
Un ciclo de «Cinco lecciones sobre Matisse» y un ciclo de conciertos titulado «Músicas para una exposición Matisse» han acompañado a la muestra desde el pasado 5 de octubre. De la primera de estas conferencias, en la inauguración, que corrió a cargo de la directora del Museo Matisse, de Niza, Marie-Thérèse Pulvenis de Séligny, **se informó en el anterior *Boletín Informativo*. A continuación se ofrece un resumen de las cuatro conferencias que impartieron, los días 9, 11, 16 y 18 de octubre, respectivamente,** Guillermo Solana, **profesor titular de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad Autónoma de Madrid («Matisse: entre pintura y escultura»);** Francisco Calvo Serraller, **catedrático de Arte de la Universidad Complutense, de Madrid, y crítico de arte de «El País» («Matisse-Picasso»);** Valeriano Bozal, **catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense, de Madrid («Matisse, mujeres»); y** Juan Manuel Bonet, **crítico de arte y director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, de Madrid («La Francia de Matisse»).**

Guillermo Solana

Matisse: entre pintura y escultura

La carrera de Matisse como escultor no ha sido muy apreciada, aunque comenzó pronto y se sostuvo durante más de treinta años. Produjo en total unas setenta esculturas (predominantemente bronces basados en modelos de *terra cotta)*, la mayoría de ellas ejecutadas entre 1911 y 1932. Varias de estas esculturas le ocuparon durante años. Se tomó muy en serio el oficio de escultor. Hay quien sostiene que la obra escultórica de Matisse es digna de consideración independientemente de su pintura. Creo, sin embargo, que la obra pictórica de Matisse es más importante y que, como él dijo en alguna ocasión, el trabajo de escultor para él venía a ser un descanso cuando los problemas pictóricos se le volvían irresolubles, en momentos de crisis en su carrera. El trabajo escultórico tendría así un valor suplementario, pero nos puede iluminar extraordinariamente acerca del funcionamiento de su pintura.

La relación de Matisse con la escultura comienza hacia 1898, cuando visi-

«La odalisca del cofre rojo», 1926

ta al genial escultor Rodin. El joven Matisse le muestra algunos dibujos suyos y el maestro le aconseja hacer dibujos más precisos, más detallados, más naturalistas; algo que precisamente no quería Matisse, que perseguía una mayor simplificación en su pintura. Sin embargo, Matisse no deja de tomarse en serio la escultura. En 1899, cuando ya era un pintor importante, se matricula en la Ecole Communale de la Ville de París, para estudiar escultura desde los rudimentos. Un año después, acude a Bourdelle, uno de los herederos de Rodin, buscando consejo y pasa unos meses trabajando en su taller.

Hacia 1900 crea sus primeras esculturas. *El siervo*, 1900-04, es una escultura todavía dependiente de Rodin. La dedicación a la escultura supone para Matisse la adquisición de un notable interés por la figura humana en su pintura, que desde entonces se convertirá en el centro de toda su obra.

En 1969, William Tucker definió las funciones de la escultura de Matisse: proporcionar continuidad y estabilidad en momentos de experimentación pictórica, permitirle recapturar la experiencia sensual del volumen que cada vez le negaba más lo plano de sus pinturas y proporcionar la confianza para estructurar sus lienzos alrededor de la figura. La conexión esencial entre la escultura y la pintura de Matisse se encuentra en la figura. Así lo expresa el propio Matisse en *Notas de un pintor*: «Lo que me interesa más no es la naturaleza muerta ni el paisaje, sino la figura humana. Ella es la que me permite expresar mejor el sentimiento por así decir religioso que poseo de la vida». Y es que Matisse no fue un pintor meramente formalista, decorativo o puramente hedonista, como se le ha considerado a veces, sino un pintor impregnado del sentido de la misión espiritual de la pintura.

El siervo fue la primera y última representación de figuras masculinas monumentales. Será el cuerpo femenino el protagonista de una serie de relieves en bronce iniciados en 1908 y 1909, relieves dedicados a la espalda femenina y en los que trabaja a lo largo de veinte años. Matisse indaga y estiliza la espalda en estos grandes relieves en bronce, obras que bastarían por sí solas para convertirle en un gran escultor.

Me interesa resaltar el mecanismo por el cual Matisse incluye, desde el comienzo de siglo, las estatuillas que va creando como motivo en sus obras pictóricas. Esto sucede especialmente a lo largo de la década 1906-1916 o 1917, década que sería también crucial para todo el arte europeo. Matisse utiliza su propia escultura para introducir en sus naturalezas muertas la presencia humana deseada por él. En este juego de tomar una estatuilla y rodearla de accesorios y objetos fundamentalmente coloreados, como frutas, telas o tapices, tiene Matisse un precedente próximo: el de Cézanne.

Estamos ante el cuadro dentro del cuadro. El introducir en el cuadro otros cuadros pintados y estatuillas pintadas significa jugar a desconcertar al espectador, engañarle. Para Matisse, la estatuilla dentro del cuadro representa una presencia vicaria de la figura humana de tamaño natural.

Matisse desea que veamos sus estatuillas como figuras naturales, por un extraño *tour de trompe l'oeil*; y viceversa, aspira también a que veamos sus odaliscas como si fueran estatuillas. Durante el período de Niza, Matisse es-

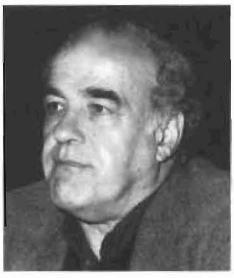
cogió como tema único, o casi único, el cuerpo femenino, con ropas de odalisca, en medio de un escenario arreglado, entre tapices, flores, dameros y otros accesorios voluptuosos de un paraíso exótico baudelairiano. Parece como si las figuras estuvieran resistiendo ser devoradas por ese fondo exuberante y casi selvático de la decoración que las envuelve. Se rodea de accesorios deliciosos para los sentidos: frutas, flores u objetos refinados, frecuentemente de inspiración oriental: tapices, jarrones, decorados en colores, que contrastan con el blanco de la estatua que reina en ese entorno, como si los objetos la envolvieran y vistieran amorosamente.

La escultura permite a Matisse introducir en la pintura figuras que varían de escala a voluntad o que mantienen una escala indeterminada. La escultura enseña a Matisse a dominar la pequeña escala. La miniaturización, gulliverización o resumen liliputiense es un recurso destinado a incrementar la intimidad. Como las historias de duendes y hadas. Estamos ante un modo de regresión a la infancia: Matisse invita al espectador a hacerse pequeño también él. Un microcosmos completo dotado de todas las virtualidades para el placer. Estamos ante el mito del oasis: la formación de un jardín en torno a la estatuilla, un pequeño paraíso, un oasis de juguete donde tener toda la naturaleza, las esencias de la vida orgánica, domesticadas.

En toda la escultura de Matisse hay un fortísimo componente táctil. Él mismo decía que para él la escultura debía invitarnos a palparla, a tocarla con la mano. Quizá por ello frecuentó tanto el pequeño formato, porque las estatuillas se prestan más a ser acariciadas. Mucho de ese componente táctil se ha incorporado de la escultura de Matisse a su pintura.

Valeriano Bozal

Matisse, mujeres



Entre los diversos motivos que pinta Matisse en su extensa obra, la figura femenina ocupa un lugar preferente. No es éste un rasgo que cause sorpresa. La mujer es tema querido de los pintores de finales del siglo XIX y ha sido objeto de representaciones muy diversas y de análisis brillantes. Ingres es, de entre otros muchos artistas, aquel en quien con mayor claridad se percibe la familiaridad entre la belleza ideal, propia de la Edad de Oro, y la sexualidad inmediata, esa acumulada carnalidad que pinta en *El harén*. Introduce un matiz de exotismo que no debe ser olvidado y que reaparecerá después, en los primeros años del siglo XX, cuando el primitivismo pase al primer plano.

Fueron los pintores como Picasso y Matisse los que con mayor claridad llamaron la atención sobre ese embrionario primitivismo, mas, para poder hacerlo, fue necesario que antes pintaran, entre otros, Cézanne y Gauguin. En 1898-99 realiza Cézanne una acuarela y un óleo con el mismo motivo, una *Mujer desnuda*. Se trata, en ambos casos, más quizá en la acuarela que en el óleo, de una figura inquietante: la actitud de la figura responde claramente a un posado y, en cuanto tal, no oculta su afinidad con lo académico.

Cronológicamente, pero no sólo cronológicamente, hay obras de Matisse muy próximas a esas de Cézanne. *Desnudo en el estudio, en azul* fue pintado hacia 1899-1900. Matisse ha pintado una figura afín a la de Cézan-

«Bañista entre juncos», 1952

es parte, formal y materialmente, de la naturaleza. Mediante la línea ondulada, mediante el tratamiento cromático de las diversas zonas delimitadas por el arabesco que componen la escena, son una con ella. El que Matisse ofrece es un mundo que carece de escisión, un mundo en el que la vida natural, alegre, es posible.

¿Cómo afecta el punto de vista matissiano a la imagen de la mujer, si es que la afecta de alguna manera? La trayectoria de Matisse, lejos de perfilarse linealmente, ha trazado una fisonomía compleja llena de contrastes y tensiones. La academia y la cotidianidad, la idealidad clásica y el primitivismo, la linealidad ornamental *art nouveau* y la masividad volumétrica, la definición de la figura y la anécdota indumentaria, la máscara y la representación mimética... son, quizá, los más llamativos entre los diferentes contrastes. Matisse no ha optado por lo uno o lo otro, ha optado simultáneamente por extremos que se creían incompatibles. No lo ha hecho él solo, pero lo ha hecho; y lo ha hecho tomando a la figura femenina como motivo preferido.

Consecuentemente, la mujer parece entonces sometida también a este juego de técnicas. Pertenece al mundo de lo cotidiano pero posa; es una máscara y es bella; es ideal pero primitiva, salvaje; es lineal, ondulada, pero masiva, volumétrica; se funde con el entorno y se distingue de él... No son pocos los autores que han señalado que la pintura de Matisse corre tras la creación de un mito. Pues bien, creo que la figura femenina que ha creado es también una figura mítica: es real e ideal, «explica» a todas las mujeres y se distingue de ellas.

Creo que en la creación de ese mito destacan dos rasgos fundamentales.

ne. No levanta los brazos, ni la cabeza, es cierto, y está orientada en dirección contraria a la de Cézanne: podríamos decir que nos encontramos ante una inversión de la *Mujer desnuda* de Cézanne, pero en ambas obras encontramos una similar pretensión constructiva y volumétrica: su firme asentarse sobre el suelo, su juego ambivalente de lo posado y lo cotidiano. No se trata de una casualidad. La investigación de Matisse no oculta su interés por las diversas posibilidades que presenta la relación entre las piernas y el cuerpo: las cruza –*Desnudo. Academia* (h. 1900)–, las separa –*Desnudo erguido* (1901-03)–, las junta, ahora de espaldas –*Desnudo erguido de espaldas* (1901-03)–. Son estudios que utilizará al pintar *Lujo I* o *Desnudo erguido* (h. 1907) o, poco después, en 1913, en sus esculturas con desnudos de espaldas.

Pero la evolución de Matisse no es lineal. *Lujo, calma y voluptuosidad* (1904-05) y *La alegría de vivir* (1905-06) constituyen una vuelta a lo pastoral. Aunque son estilísticamente diferentes, su sentido es afín: el contacto idílico, alegre y gozoso con la naturaleza. Y además se renueva un tópico que termina por imponerse: el que identifica a la mujer con la naturaleza, el que hace de la mujer el ser orgánico por excelencia, dador de frutos, tierra para ser resembrada... Matisse da una «vuelta de tuerca» más: la mujer

«La argelina», 1909

Por una parte, el equilibrio entre lo que corresponde a la belleza abstracta, ideal, y la verosimilitud; por otra, la presencia poderosa de la figura femenina, que, pienso, convierte en el rasgo femenino por excelencia.

Por lo que hace al primer aspecto, a partir de 1913, Matisse empieza a liberarse de la masividad que todavía está presente en las esculturas de figuras de espaldas. Se trata de figuras de tamaño superior al natural en las que destaca el sentido de lo construido y articulado. Si recordamos algunos de los dibujos de 1909 y 1910 –*Desnudo erguido de espaldas* (1909) puede ser un ejemplo–, otros dibujos indican que también son una «respuesta» de Matisse al cubismo: *Estudio para desnudo* (1912-1913). Matisse no fue nunca un pintor cubista, pero su investigación de la articulación y ensamblaje de masas y planos no es ajena a las preocupaciones que el cubismo ha traído consigo.

Ahora bien, estas figuras resultan excesivamente abstractas, excesivamente compuestas y, en tanto que tales, inverosímiles. De ahí la importancia que adquiere el uso de la línea, y en concreto del arabesco, tal como lo había iniciado en 1905 y 1906. Conviene recordar que buena parte de los textos de Matisse sobre pintura giran en torno a un problema ya tópico: la relación entre la línea y el color. Fue un debate que, arrastrándose en el arte francés desde el siglo XVII, vuelve a adquirir fuerza en la primera mitad del XIX, con la contraposición entre Ingres y Delacroix. Mas, lo que en ese debate se plantea en términos de contraposición, Matisse lo concibe de forma distinta: lo que le interesa es, precisamente, dibujar con el color, «colorear», por decirlo así, con el dibujo. (Algo que ya había hecho Cézanne con los contornos de los cuerpos de sus bañistas.) Con sus dibujos realizados a tijera cortando papeles de colores obtendría el resultado apetecido. En los años veinte, en los treinta también, es la línea del dibujo la que, con un papel firmemente constructivo, estructura o compone verosímilmente esa abstracción. Así lo vemos en el dibujo de *Mujer sentada*, realizado en el verano de 1919, en el *Retrato de Massine* (1920), pero sobre todo en la serie de pinturas y dibujos de los años veinte: *La rodilla levantada* (1922), por ejemplo, *Modelo echada con manta de flores* (1923-24), *Figura sentada para una composición decorativa* (1925-28), *La persa* (1923), etc.

Son los años en los que la disparidad con Picasso resulta más marcada, al menos en lo que a la figura de la mujer hace referencia. Mientras que para el malagueño la figura femenina adquiere un carácter intensamente agresivo, Matisse ofrece una imagen femenina que impone la presencia de una sexualidad como una manifestación de sensualidad, y lo hace destacando el cuerpo y su construcción, sin evitar la familiaridad verosímil: *Vestido de lamé* (1932), *Mujer sentada con traje de tafetán* (1937), *Desnudo echado* (1937). Quizá sea en *Figura decorativa sobre fondo ornamental* (1925) o en *Desnudo con ropa* (1936) donde más claramente puede apreciarse el camino recorrido por el artista.

Francisco Calvo Serraller

Matisse-Picasso

Recuerdo que en 1980, en esta Fundación Juan March, al inaugurarse una exposición del pintor norteamericano Robert Motherwell, que contó con su presencia, un periodista le preguntó cuál era el artista más importante del siglo XX. Motherwell, de forma espontánea, dijo que el artista más importante era Henri Matisse, pero él mismo se quedó un tanto pensativo y se corrigió inmediatamente, diciendo: el más importante pintor del siglo XX es Matisse, pero el más importante artista es Picasso. A mí me dejó muy impresionado esa reflexión, por la contraposición que hizo entre el mejor pintor y el mejor artista. Pregunta inmediata: ¿es que la pintura no es un arte, o un arte menor, o un arte que se ha emancipado del arte? Motherwell quería plantear una cuestión conceptual, que separaba la pintura del arte, algo que nos situaba en el drama de lo que es el arte contemporáneo: una historia que se remonta desde los griegos de una forma lineal hasta nosotros, pero que precisamente en el comienzo de nuestra época sufre una revolución y nos pone en la situación de entender lo que ha sido el arte del pasado, pero sin saber lo que puede ser, o lo que está siendo, el arte cara al futuro. En este sentido, podemos aproximarnos al diálogo entre Picasso y Matisse como el diálogo entre un arte que trata de recoger lo que ha sido la tradición –la pintura, un arte prehistórico– y lo quiere revalidar frente a esa gran revolución que es la modernidad y la vanguardia, y una visión de lo artístico que quiere mirar sólo al futuro con ansiedad. Éste es, en mi opinión, el *quid* de la conversación entre ambos, una conversación que se mantiene prácticamente durante todo el siglo XX, que se inicia conociéndose físicamente los dos artistas en 1906 y que se sostiene hasta la muerte de Matisse, a comienzos de los cincuenta. De ese contacto fluido hay testimonios de las mujeres de Picasso –lo que le da un aire de cotidianidad, que señala y precisa lo que fue esa relación– y algunas de ellas, en sus escritos, subrayan que Matisse fue el artista que más respetó Picasso: Picasso se preguntaba qué iba a pasar cuando uno de los dos faltase; lo que se decían uno y otro no lo podía entender nadie. Picasso, como es sabido, le sobrevivió y cuando murió Matisse esa posibilidad de diálogo se convirtió en un monólogo.

Pero el diálogo, ¿en qué estaba basado? Es un diálogo que enfrenta, confronta, mantiene también una oposición dialéctica entre la pintura y el arte. Pero ¿qué ocurre para que eso pueda producirse? Tendría que decir –y lo podemos ilustrar a través de las imágenes– que el arte clásico que se había mantenido vigente en Occidente hasta prácticamente la segunda mitad del siglo XVIII había tenido a la escultura como paradigma de lo que era el arte. Esto es importante, porque una de las obsesiones para cuando de repente entra en crisis el clasicismo, y por tanto de todas las vanguardias, empezando por el romanticismo, que a partir de entonces se suceden, el objetivo fundamental a batir es precisamente la escultura. Y uno de los grandes teóricos, crítico y artista que más hostiga a la escultura –forma de hostigar lo que era la tradición, el clasicismo– es Baudelaire, uno de los heraldos de lo que es el mundo de la modernidad que dedica dos ensayos contundentes, inteligentes, penetrantes y demoledores contra la escultura: *¿Por qué la escultura es aburrida?* Y años después insiste con otro en por

qué efectivamente la escultura no tiene nada que ver con la modernidad. Le parece un arte poco moderno, porque es muy primitivo, porque no tiene capacidad de ilusionismo.

Esto es importante, porque en el desarrollo de la modernidad, no sólo poniendo en crítica lo que ha sido la tradición clásica, sino también qué alternativa podrá haber a eso que llamamos arte en la época contemporánea, una de las obsesiones –y se ve en Picasso y en Matisse– es precisamente conseguir que esas artes primitivas o prehistóricas, como eran la escultura y la pintura, puedan devenir en música, ritmo, en una ilusión. Y cuando vemos con perspectiva lo que ha ocurrido después en esa especie de progresivo ilusionismo que tiene el arte contemporáneo, nos damos cuenta de que quizá los dos grandes hércules que sostienen todo ese proceso a través de toda una algarabía descomunal de experimentos que se producen a lo largo del siglo XX sean precisamente, en ese diálogo permanente, estos dos personajes, que se hablan incluso cuando no están juntos, que se hablan en la distancia. Para revalidar ese diálogo, su vigencia, quiero evocar que en la última gran retrospectiva que se ha hecho sobre Matisse –que fue monumental y que tuvo lugar en 1992 en París y en Nueva York–, en el catálogo se incluyó un ensayo muy interesante con un apartado, «Matisse y Picasso», que es el que ahora me interesa, y donde se decía que la comparación era inevitable y luego se señalaba por qué era fundamental esa comparación, o inevitable, no sólo en torno a ellos sino incluso para el discurrir del arte del siglo XX. Y de una forma muy didáctica se señalaba que esa dialéctica –esa oposición que permite ser fecunda y crear una conversación– se podía encontrar en varios niveles: oposiciones estilísticas (Matisse, protagonista del fauvismo, Picasso, del cubismo; Matisse se basa en el color, Picasso en la monocromía; Matisse, en el decorativismo, Picasso en la austeridad; Matisse en el aplanamiento y la figura, Picasso, en el espacio y en la forma; Matisse en la perfección y visión, Picasso en la concepción y en el intelecto; Matisse, en la unidad, Picasso, en la fragmentación). Además de oposiciones estilísticas, hay oposiciones en los efectos que esos estilos contrapuestos pueden producir: Matisse es la armonía, Picasso, la disonancia; Matisse, la facilidad, Picas-

«Desnudo sentado» (1944), de Matisse.

«Mujer desnuda en una mecedora» (1956), de Picasso.

so, la dificultad; Matisse, la simplicidad, Picasso, la complejidad. Se analizaba también, en ese ensayo, la actitud de los artistas: Matisse es desvinculado y conformista, Picasso es crítico y comprometido; Matisse es artificial, Picasso real; Matisse es vacacional, Picasso, beligerante, polémico. Frente a este contraste de actitudes, se contraponían las sensibilidades personales. En este criterio, se decía: Matisse es tradicional, Picasso es vanguardista; Matisse es metódico, Picasso es mercurial; Matisse, sin influencias, Picasso es influyente; Matisse es un burgués francés, Picasso es un bohemio internacional. Para Matisse la biografía es irrelevante, para Picasso es fundamental. Para Matisse es fundamental la distinción de géneros, para Picasso, la confusión de géneros. Y acababa el autor del ensayo de aquel catálogo monumental con una afirmación asombrosa, porque no creo que hubiera estado como yo en la Fundación Juan March, en 1980, oyendo a Motherwell: Matisse es un pintor, Picasso es un artista, y agregaba: Matisse tiene una importancia tremenda para poder definir lo que es la decantación del formalismo en el arte contemporáneo, mientras Picasso es otra cosa, lo que está haciendo es reinventar el arte.

Pero en todo esto hay un trasfondo en el cual están implicados ambos, es explorar qué pasa en esa gran aventura que es el arte contemporáneo, que significa dos cosas: la destrucción de una forma de ver y de hacer y la creación de una incógnita. Matisse es un hombre del norte y Picasso del sur, y Matisse descubre el hedonismo del sur y Picasso se convierte en un hombre del norte y llegan a ello por desplazamiento: desde dos extremos geográficos opuestos se encuentran en un camino, que no es solamente espacial, sino temporal, porque en cierta manera se está dirimiendo lo que es el destino del arte contemporáneo; se encuentran ambos en un punto intermedio.

Juan Manuel Bonet

La Francia de Matisse

Esta exposición de ahora nos permite volver sobre la figura de Matisse, a través de la línea, del papel recortado, del dibujo, y nos permite de nuevo colocarnos ante uno de los genios del siglo XX y en concreto, por mi parte, quisiera situar a ese genio en su contexto francés. Yo creo que, en arte, la frase de Pollock de que el arte no tiene fronteras, de que en arte no importan las nacionalidades en parte es verdad –en parte, efectivamente, el museo imaginario, por decirlo con el término de Malraux, lo abarca todo, no sabe de geografías, la excelencia es lo que prima y las obras se mueven en un plano de intemporalidad–; sin embargo hay también, en arte, geografía, historia, sociología. El arte, por supuesto, es aquello que trasciende todos esos marcos, y Matisse es el mejor ejemplo de ello. Pero también hay que hablar de las circunstancias, y en concreto no es tarea vana intentar reflexionar sobre cuál es la realidad de los marcos nacionales. Francia es un ejemplo de cómo es perfectamente compatible el enraizamiento con la universalidad, y el conocimiento de la propia tradición con los aportes de otras tradiciones y también con la marcha hacia lo desconocido. En el caso de Matisse hay que hablar mucho de Francia, hay que subrayar esa esencial naturaleza francesa del arte de Matisse, pero eso es perfectamente compatible con el hecho de que Matisse asuma la herencia

del arte negro, la luz de Oceanía, que descubra muy brevemente pero muy decisivamente la luz de Nueva York y que pronostique que en esa luz habrá algún día pintores. Es compatible todo eso con el hecho de haber tenido mucha importancia para él lo oriental, África y concretamente lo que descubre en Marruecos.

Quisiera evocar los ámbitos franceses de Matisse pero sin olvidar, en ningún momento, que esos ámbitos están siempre en tensión dialéctica con la presencia de otros ámbitos absolutamente lejanos. En ese sentido Matisse, que viajó –viajó menos de lo que podía haber viajado, pero viajó mucho más que, por ejemplo, Picasso, que fue un artista prácticamente sedentario, y Matisse, sin embargo, sí hizo la experiencia de Rusia, de África, de Oceanía o Nueva York–, compatibilizó su enraizamiento con la tradición francesa con esos aportes que la vivificaron. Francia es una tierra cuyo secreto principal ha sido saber ser tierra de acogida, de diálogo, que a la vez que cultivaba lo propio era receptiva a lo universal. La fórmula ideal para entender ese París mágico de final del XIX y comienzo del XX es ese balance continuo entre una tradición nacional y los aportes internacionales. Matisse es un hombre del norte de Francia. París será una primera etapa en su caso para un planteamiento vital que lo va a conducir primero hacia otras zonas de Francia y luego hacia otros países, unos del ámbito francófono y otros que no lo son. Ese hombre del norte nace en una región como la Picardie, que podemos comparar con las zonas limítrofes de Bélgica o un poco más allá, Holanda. Es una Francia que nada dejaba presagiar, con su nacimiento allá, que estábamos ante el gran pintor de la luz, el pintor del color rutilante, el pintor que identificamos de inmediato con la exaltación cromática en la época «fauve» y que luego, toda su vida, iba a ser alguien preocupado por traducir la luz en color y por hacer una pintura toda equilibrio, toda construcción y todo prestigio, digamos, luminoso. La Francia en la que se educa, la de los años noventa, es una Francia en la que todavía tiene un enorme peso la tradición naturalista. En un principio no le han llegado todavía ecos de la revolución impresionista o post-impresionista, pero va a tener de maestro pronto a un pintor que le va a enseñar los prestigios del color y los prestigios de lo oriental. Es Gustave Moreau, en cuyo taller conoce a alguno de los futuros «fauves». El acercamiento a la pintura post-impresionista se va a producir para él en dos parajes que asociamos muy directamente con algunos pintores de esa tendencia. Por una parte, Bretaña y, por otra, Provenza. Bretaña había fascinado a un pintor que elegirá un camino

«Interior con estuche de violín», 1918-19

que seguirá en buena medida Matisse: Gauguin, quien había buscado en esa zona deprimida y primitiva unas esencias del paisaje y de los personajes que le van a conducir, después, al verdadero primitivismo, que será Tahití. Esto le va a interesar al joven Matisse. La Provenza que le va a atraer es la Provenza que ha atraído a muchos pintores franceses. Creo que si hay una región de Francia que identificamos con la pintura moderna ésa es Provenza. Evidentemente el gran pintor nacido en Provenza que conduce de alguna manera a mu-

chos que vienen después es Cézanne, que es para Matisse el ideal de pintor concentrado en su oficio, un pintor que se quiere medir, por una parte con la naturaleza y, por otra, con el museo, que quiere hacer pintura para entrar en el Louvre pero a base de mirar lo que tiene en torno. Con la fugacidad, con lo impresionista, supo hacer un arte construido, un arte de equilibrio y les iba a enseñar el camino a muchos que iban a venir después, entre ellos Matisse. Con Cézanne coincide Matisse en la devoción por el Louvre, aquí se encuentra con la tradición francesa, con los maestros del pasado. Va, pues, al Louvre, y va también al paisaje urbano, a la ciudad de París como fuente de inspiración, como lo va a ser de tantas obras de principios de la modernidad. Obras que nos hablan de la fascinación por una ciudad única, que es realmente el espacio de la modernidad. Pero volvamos al sur. Matisse descubre la luz del sur en Córcega, en 1888, donde pasa seis meses en Ajaccio, y tiene su «gran maravillamiento por el sur» en el descubrimiento del Mediterráneo como ámbito predilecto en el cual vivir y pintar. La idea del Mediterráneo, del sur, que luego la va a hacer extensiva a otros ámbitos más lejanos, es absolutamente básica para entender la gran propuesta pictórica de Matisse. En 1904 se afinca definitivamente en un sur ideal, en Saint-Tropez, una localidad de la Costa Azul a donde va por indicación de otro pintor anterior a él, Paul Signac, quien le enseña el camino de ese sur concreto, le proporciona los medios para empezar a pintar ese sur con esa técnica neo-impresionista o puntillista y le pone en contacto, además, con otros pintores que están en ese mismo ámbito cultural, como Renoir, un pintor al que admira profundamente. En este ciclo de descubrimiento se ubica un cuadro como *Luxe, Calme et Volupté* (1905), cuyo título remite a un celebérrimo verso de Baudelaire. En Francia pintura y poesía se dan siempre de la mano. Entre los que mejor escribieron en su día sobre Matisse está Apollinaire; éste comparaba su pintura luminosa con los gajos de una naranja. Apollinaire, que fue el descubridor de Picasso, de Duchamp, de Picabia, de Braque, de tantos otros, fue también alguien sensible a los prestigios del arte de Matisse. Fue el jefe de fila de toda una escuela de poetas que aprendieron tanto de los pintores, que se les acabó llamando igual que a los pintores, poetas cubistas: Apollinaire, Réverdy, Max Jacob, Blaise Cendrars, y todos estaban admirados ante lo que sucedía en los estudios, ante la capacidad, por ejemplo, de Matisse de convertir ese prestigioso verso baudelairiano en una escena de una serie de figuras en un paisaje mediterráneo; admirados ante la capacidad de Picasso de inaugurar en *Las señoritas de Avignon* un nuevo espacio pictórico; admirados ante las propuestas todavía más rupturistas y radicales de Picabia o de Duchamp. En Matisse, pues, hay una permanente búsqueda de fuentes poéticas.

Si cada una de las localidades del sur la hacemos a un nombre, Matisse es Niza, su ámbito de elección principal. En Niza tendrá muy distintos sitios de trabajo, hoteles y villas. Esta etapa en Niza –años veinte y treinta– es una etapa de mayor placer sensual, digamos, de la pintura, de menor dedicación a grandes cuestiones intelectuales como las que le habían podido ocupar antes. Si Matisse en los cuadros anteriores a esta etapa está dialogando con el cubismo, evidentemente después está mirando mucho más hacia el siglo XVIII, hacia el impresionismo; y no es porque él quiera hacer, en ese momento, una pintura más, digamos, comercial, sino porque quiere hacer la pintura que le gusta hacer, esos senderos que incluyen esa delicia de los cuerpos a la luz del sur, de la luz a través de las persianas, de los jardines, de las telas que van a cobrar una importancia cada vez mayor en su pintura. Matisse, pues, va a pintar alguna de sus obras maestras dentro de ese tono que no es tan sublime, como el que podría haber empleado a comienzos de siglo, cuando estaba teniendo un papel totalmente rupturista. □

Nuevo ciclo en diciembre

«Robert Schumann: canciones de 1840»

La Fundación Juan March ha programado un nuevo ciclo de conciertos para los miércoles 5, 12 y 19 de diciembre, bajo el título «Robert Schumann: canciones de 1840». Ofrecido por Elena Gragera **(mezzosoprano),** Francesc Garrigosa **(tenor) y** Antón Cardó **(piano), se transmite por Radio Clásica, de Radio Nacional de España.**
El programa del ciclo es el siguiente:

— *Miércoles 5 de diciembre*
Elena Gragera (mezzosoprano), **Francesc Garrigosa** (tenor) y **Antón Cardó** (piano)
Myrten, Liederkreis Op. 25 (*Mirtos*, colección de canciones), y Vier Duette, Op. 34 (*Cuatro Duettos*)

— *Miércoles 12 de diciembre*
Elena Gragera (mezzosoprano) y **Antón Cardó** (piano)
Der Arme Peter, Op. 53/3 (Romanzen und Balladen III), Frauenliebe und leben, Op. 42 (*Amor y vida de mujer*), y Liederkreis, Op. 39

— *Miércoles 19 de diciembre*
Elena Gragera (mezzosoprano) y **Antón Cardó** (piano)
Liederkreis, Op. 24, y Dichterliebe, Op. 48 (*Amor de poeta*)

Los intérpretes

Elena Gragera (Badajoz) ha obtenido el premio «Hugo Wolf» en el Concurso Internacional de lied «Elly Ameling» celebrado en Holanda; ha realizado diversos recitales monográficos de Schubert, Brahms y Wolf. Entre sus proyectos inmediatos figura una integral de *lieder* de L. van Beethoven por diversas ciudades españolas, así como su participación en los actos del Centenario de Federico García Lorca en Granada, Barcelona, Bruselas, París y Múnich, entre otras ciudades. Ha sido seleccionada por la UNESCO para el recital de inauguración de la Nueva Biblioteca de Alejandría.

Francesc Garrigosa (Barcelona) ha actuado en el Teatro Real, Teatro de la Zarzuela, Teatro de la Maestranza, la Fenice de Venecia, Concertgebow (Amsterdam), Royal Festival Hall (Londres), Sydney Opera House, Lincoln Center y Carnegie Hall (Nueva York), entre otros. Ha colaborado con varias orquestas como la Nacional de España, las Sinfónicas de Barcelona y la Royal Philharmonic Orchestra. Es miembro solista de «La Capella Reial de Catalunya» y «Hespèrion XXI».

Antón Cardó (Valls, Tarragona) es laureado en los Concursos U.F.A.M. (París), «Pierre Nerini» y Primer Premio «Yamaha en España». En 1991 fue protagonista en el homenaje al poeta Vicente Alexandre organizado por la Universidad Autónoma de Madrid. Ha realizado la recuperación de las melodías de Isaac Albéniz, que fueron ofrecidas en el Festival Internacional de Torroella de Montgrí. Actualmente es catedrático de Repertorio Vocal en la Escuela Superior de Canto de Madrid. Ha sido invitado a dar un curso de interpretación de música vocal española en la Universidad de Seúl (Corea del Sur). □

«Cuartetos españoles del siglo XVIII»

Finalizó el ciclo ofrecido por la Fundación Juan March durante los tres últimos miércoles de noviembre, bajo el título *Cuartetos españoles del siglo XVIII*, interpretado por el Cuarteto de Cuerda «Manuel Canales» (Juan Llinares, **violín;** Roberto Mendoza, **violín;** Luis Llácer, **viola; y** Iagoba Fanlo, **viola). Dicho ciclo se transmitió por Radio Clásica, de Radio Nacional de España, y en él se ofrecieron, en primera audición moderna, los seis cuartetos de** Enrique Ataide, **descubiertos en el Real Conservatorio de Madrid.**

El crítico musical, Carlos José Gosálvez Lara, **autor de las notas al programa y de la introducción general, comentaba:**

«Sin alcanzar el nivel de otros países, en la España de la Ilustración la música de cámara, y el cuarteto de cuerda en particular, fueron también cultivados por músicos aficionados o profesionales, en veladas de carácter privado que recibían el nombre de «academias». Estas reuniones aparecen descritas de forma evocadora en el poema *La Música* (1780) de Tomás de Iriarte, un literato que fue a la vez intérprete competente de violín y viola y que, al parecer, compuso algún cuarteto actualmente perdido. Academias entusiastas se practicaban en el seno de la Sociedad Vascongada de Amigos del País, en los medios burgueses y aristocráticos de Cádiz, Barcelona o Madrid, donde fueron famosas las que se organizaban en las residencias de los Duques de Villahermosa, Marqueses de Manca, los Osuna-Benavente, Conde de Clavijo o Duques de Alba, en las que se veneraba muy especialmente la figura de Haydn.

El repertorio español del siglo XVIII para instrumentos de cuerda es muy escaso, y extremadamente raros los impresos de música de cámara grabados en nuestro país en esos años. Tan sólo conservamos estampadas en Madrid algunas obras de músicos extranjeros, sobre todo tríos y sonatas para violín, y todavía menos de compositores nacionales». □

«Aula de (Re)estrenos», el 26 de diciembre

Homenaje a Joan Guinjoan

El 26 de diciembre, a las 19,30 horas y retransmitido en directo por Radio Clásica, de RNE, se celebra en la Fundación Juan March una nueva «Aula de (Re)estrenos», dedicada a homenajear al compositor catalán **Joan Guinjoan,** en su 70º aniversario. El Taller Andaluz de Interpretación de Música Actual, **TAIMA Granada**, interpretará: Kammersymphonie, Op. 9 (arreglo de A. Webern), de Arnold Schoenberg (1874-1951); y Puzzle (1979), Self-Paráfrasis (1997) y G.I.C. 1979, de Joan Guinjoan (1931). **TAIMA Granada**, que nace a principios de 2000 con vocación de estímulo, promoción y difusión de la creación contemporánea, está compuesto por **José Luis Estellés** (director artístico y clarinete), **James Dahlgren** (violín), **Andoni Mercero** (viola), **Amparo Lacruz** (violonchelo), **Juan Carlos Chornet** (flauta), **Jaume Esteve** (percusión) y **Juan Carlos Garvayo** (piano). □

«Conciertos del Sábado» de diciembre

Ciclo «Viva Verdi»

«Viva Verdi (En el centenario de su muerte)» es el ciclo de los «Conciertos del Sábado» que ofrece en diciembre la Fundación Juan March, los días 1, 15, 22 y 29 de dicho mes, a las 12 de la mañana.
El programa del ciclo es el siguiente:

— Sábado 1 de diciembre

Joaquín Torre (violín) y **Sebastián Mariné** (piano)

Fantasía sobre temas de *Fausto* de Gounod, Op. 20, de H. Wieniawski; Fantasía sobre *La forza del destino* de Verdi, Op. 1, de P. Sarasate; Variaciones sobre *La Traviata* de Verdi, de M. Dupin; y Fantasía sobre temas de *Carmen* de Bizet, Op. 25, de P. Sarasate.

— Sábado 15 de diciembre

Cuarteto Hemera (**Ara Malikian** y **Juan Llinares**, violines; **Mariano Pulido**, viola; y **Rafael Ramos**, violonchelo)

Crisantemi, Minuetos nº 1, 2 y 3 y Cuarteto en Re menor, de G. Puccini; y Cuarteto en Mi menor, de G. Verdi.

— Sábado 22 de diciembre

Glafira Prolat (soprano) e **Irini Gaitani** (piano)

Seis romanzas (1838), L'esule, La seduzione, Il poveretto, Stornello, Tres romanzas (1845) y Brindisi, de G. Verdi.

— Sábado 29 de diciembre

Teresa Pérez Hernández (piano).

Sposalizio, Juegos de agua en la Villa D'Este y El valle de Obermann, de F. Liszt; y Ernani, Miserere del Trovador y Rigoletto, de G. Verdi-F. Liszt. □

«Conciertos de Mediodía»

— Lunes 3 de diciembre

Recital de violín y piano, por **Janos Juan Nagy** (violín) y **Juan José Muñoz** (piano), con obras de T. Vitali, C. M. Weber, J. Turina-J. Heifetz, N. Milstein, J. Brahms, M. Ponce-J. Heifetz, P. Sarasate y G. Rossini-Castelnuovo Tedesco-J. Heifetz.

Janos Juan Nagy, violinista húngaro nacionalizado español, es profesor de violín en el Conservatorio de Música «Victoria Eugenia» de Granada. Juan José Muñoz ha sido profesor de piano y música de cámara en el Centro de Estudios Musicales de Barcelona.

—Lunes, 10 de diciembre

Recital de canto y piano, por **Ramón Alonso** (tenor) y **Mario Bernardo** (piano), con obras de L. v. Beethoven, F. Schubert, R. Schumann, C. Gounod, S. Lazzari, J. Massenet, G. Rossini, V. Bellini, G. Verdi, P. Tosti y S. Gastaldon.

Ramón Alonso es profesor de canto en el Conservatorio de Música de Gijón. Mario Bernardo estudia actualmente en Madrid con la profesora Galina Egyazarova.

— Lunes 17 de diciembre

Recital de música de cámara, por **Locus Musicus** (**Elena Gómez Trigo**, voz y vihuela; **Carlos Zumajo**, flauta y gaita; **Laureano Estepa**, fídula; y **Eduardo Moreno**, percusión), con canciones y danzas sagradas y profanas de los siglos IX al XIII.

Elena Gómez Trigo es profesora de guitarra en el Conservatorio «Teresa Berganza» de Madrid. Carlos Zumajo es profesor superior de flauta travesera del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Laureano Estepa es profesor de música en el Instituto «Las Musas», de Madrid. Eduardo Moreno es profesor de percusión en el Conservatorio «Teresa Berganza» de Madrid. □

Antonio Fernández Alba

«El pensamiento arquitectónico del siglo XX»

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

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

El tiempo inicial de las vanguardias manifestaba con precisión la crisis existencial del sujeto y la difícil adaptación al sentir de la naturaleza industrial. La materia debía carecer de gravedad y ser materia que vuela, el vuelo mágico, metáfora que invitaba a la huída de aquellos lugares sombríos carentes de esperanza, hacia el nuevo espacio de reducción industrial. El problema no era cómo componer desde la traza geométrica, o cómo ordenar determinados elementos de la construcción de la ciudad en un espacio determinado, sino cómo crear un espacio donde encajar las distintas formas de la arquitectura, no como formas del espacio de la arquitectura sino espacio de formas para el desarrollo de la vida, volar por la columna sin fin de Brancusi, por los vacíos de nuestro tiempo. El ser de la materia era o podía ser en el proyecto inicial de aquellas arquitecturas como el ser de la nada.

El espacio se transformaba así en un proceso de la acción del tiempo, tiempo-espacio como constatación irrenunciable de la derrota o la consagración del quehacer permanente de la arquitectura; pero la arquitectura para conquistar, primero, y consagrar la modernidad se transformaría en una suerte de estrategia abstracta del proyecto, creando oasis utópicos en modelos e imágenes para los nuevos lugares de la ciudad.

Antonio Fernández Alba
(Salamanca, 1927) es profesor emérito de Proyectos de la Escuela de Arquitectura de Madrid, académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y escritor. Ha obtenido, entre otros, los Premios Nacionales de Arquitectura (1963), de Restauración (1980) y de las Artes en la Comunidad de Castilla y León (1988). Autor de numerosos libros sobre pensamiento y crítica arquitectónica, entre ellos *Domus Aurea (diálogos en la casa de Virgilio)* (1997), *De varia restauratione* (1999) y *Espacios de la norma, lugares de invención* (2000). Comparte su trabajo profesional como arquitecto desde 1957 con una dilatada actividad internacional en la enseñanza universitaria.

Cuando C. F. Schinkel, el arquitecto que recreó la ciudad de Potsdam, visitó las periferias de Manchester, escribe L. Munford: «Saludó en la arquitectura escueta de sus grandes fábricas de ladrillo la forma primitiva de un nuevo estilo arquitectónico». Las viejas fábricas de tejidos de algodón, con los cilindros para contener el gas, los incipientes trazados de avenidas y carreteras se presentaban como los elementos preponderantes de la futura ciudad moderna. Las construcciones en desorden surgían próximas a estas instalaciones industriales con los conjuntos de viviendas para albergar a los obreros, junto a los restos amenazados de los escasos bosques que aún permanecían en los valles industriales; todo este paisaje insinuaba, ya en los mediados del siglo XIX la falta de «respeto paleotécnico» en el decir de Munford, hacia las formas de vida de estas nuevas glebas industrializadas. El descubrimiento, por parte de W. Gropius, Le Corbusier, A. Loos, Mies van der Rohe, entre otros, como pioneros a principios del XX, de estos conjuntos fabriles y de su arquitectura, escueta en su forma y dramática en sus contenidos sociales, intuían desde los esquemas de sus croquis iniciales que un nuevo proceso racional debería abordar la construcción de la arquitectura de la ciudad en el entorno de aquel caos tipológico, proceso que permitiera un cierto grado de coherencia entre los degradados enclaves de congestión gregaria en las diferentes partes de la ciudad y los intereses mercantiles del incipiente pero definido pragmatismo industrial. La agrupación de estos mediadores y constructores de la forma bella y el espacio decoroso y digno en sus arquitecturas constituían los preludios de aquel movimiento de agitación de conciencias y estímulos creadores, reunidos en torno a una ideología minoritaria que se denominó Movimiento Moderno en Arquitectura (M. M. A.).

Las nuevas funciones de la ciudad, comunicación, relación, movilidad, suministro, van a requerir de una espacialidad de dimensiones no sólo arquitectónicas, cuyos contenidos generales deben permitir una variabilidad de usos, permutables a la vez a sus cambios funcionales. Un desierto pavimentado servirá de soporte para las grandes playas de aparcamiento, los centros de suministro y acopio de mercancías; junto a estas grandes explanadas se abrirá un caos de construcciones a través de las nuevas trincheras donde alojar al emigrante rural, convirtiendo la ciudad en un conjunto de «microciudadelas» donde el trabajo estará al servicio de una economía de competición y el que-

hacer del hombre que las habita se transforma en puro ejercicio de conquista para abatir las formas y las tradiciones del pasado. El proyecto de la ciudad, superados los años heroicos de las vanguardias, va a asumir un status filosófico que hace incompatible la conjunción integrada entre conocimiento, conciencia moral y propuesta constructiva arquitectónica. La ciudad surgía en la epifanía del desastre, poblada de objetos técnicos ligados al simbolismo de la máquina y el edificio como un icono autónomo desligado de toda relación con lo urbano.

El entusiasmo ideológico que unía a estos mediadores del espacio decoroso en la construcción de la ciudad y los pequeños éxitos logrados en el desarrollo de las cooperativas obreras, y sobre todo en la tipología urbana de estos asentamientos (*Weissenhof Siedlung*), impulsaron a una serie de grupos de carácter internacional a organizar diferentes equipos de arquitectos que trabajan individualmente. Héléne de Mandrot, una amiga adinerada de Sigfried Giedion y Le Corbusier, sería la encargada de organizar en su castillo de Le Sarraz, en junio de 1928, una serie de conferencias en las que durante tres días intercambiaron experiencias y propuestas arquitectónicas, junto con algunos artistas y grupos comprometidos con los principios renovadores de las vanguardias. Resultado de estos debates sería la formación del Congrès International d'Architecture Moderne (Congreso Internacional de Arquitectura Moderna, C.I.A.M.).

Los postulados ideológicos que fomentaban estas reuniones se encaminaron desde el principio hacia la planificación urbana y la renovación y construcción de la vivienda en la nueva sociedad industrial. La «Declaración» (25-29 junio de 1928) hacía patente su postura en favor de los códigos modernistas y la negociación hacia todo principio académico; esta declaración refrendaba el carácter colectivo del organismo, aunque sólo estaba abierto a un reducido número de «líderes» de la nueva arquitectura. Su pretensión, la ideología subyacente del M.M.A., era la de instaurar una «moral de la uniformidad» como soporte estético a la demanda del «espíritu de serie de la época». Ciudades homogéneas y estandarizadas en las que previamente tenían que verificarse algunos cambios radicales: «Debería corregirse la caótica subdivisión del suelo urbano, consecuencia de esta especulación. Los medios técnicos implican y proponen un cambio total de la legislación vigente, cambio que debería ir en proporción al progreso técnico...». Desde la «Declaración» de 1928 en Le Sarraz al Congreso de Atenas de 1933, estos grupos de profesionales arropados en torno a los principios ideológicos de los C.I.A.M. representaban sin duda los testimonios de una creencia en la arquitectura como proyecto integrador de la renovación del espacio en la ciudad moderna. El resumen que Gideon hace explícito en las conclusiones de Atenas en el C.I.A.M. de 1933 enunciaba ya una retirada ante lo que serían las primeras escaramuzas de un desarrollo tecnológico incontrolado, de evidente carácter destructivo, frente al proyecto de los arquitectos asentado en un formalismo racionalista como postulados emblemáticos de la nueva forma y desarrollados posteriormente en los contenedores del racionalismo de la inteligencia mercantil, Mies van der Rohe, Hilberseimer (versus) Taut, Mendelsohn. «En 1933 aún teníamos fe en los años veinte...», señala Gideon; «sabíamos que éramos quienes habían de definir lo que debía hacerse en el campo del urbanismo, la arquitectura y las artes. Veíamos claramente el camino hacia el objetivo final y no queríamos admitir que nos hallábamos ya a la sombra de una tragedia mundial que nos mutilaría a nosotros y a nuestro tiempo».

Identidad histórica versus *identidad homogénea*

Un gran entusiasmo ideológico sus-

citaban las reuniones de los C.I.A.M. para aquellos grupos de profesionales del nuevo espacio construido que se sentían arropados por los interrogantes y pruebas a las que eran sometidas las certidumbres de la ciencia, las visiones de las geometrías euclidianas, los nuevos enfoques de la física cuántica, las dimensiones que encerraban a la cuarta dimensión; y junto a estos nuevos supuestos, las fracturas y controversias que enfrentaban con los viejos códigos académicos y la riqueza visual que suscitaban las nuevas gramáticas plásticas, cubismo, surrealismo y sobre todo la abstracción que acogería el espacio de la arquitectura en una nueva dimensión espacio-temporal cargada de nuevos significados que pudieran dar respuesta al desarrollo de la técnica industrial. La ruptura del espacio, su fragmentación y fusión (espacio interior-exterior), las nuevas formas, se transformarían en iconos ligados a la ideología industrial y soportados por los materiales innovadores del nuevo siglo, acero laminado, hormigones vertidos o prefabricados y vidrio. Los reductos de la conducta y el sentimiento no se quedarían amortiguados ante una realidad que se hacía tan elocuente, ayudada sin duda por la componente utópica de la época; la introspección del Yo buscaba alivio en el plano horizontal del psicoanálisis, la culpa se manifestaba en nuevas versiones más allá de las confusas delimitaciones del pecado.

Los arquitectos trataban de organizar el espacio de sus edificios como un *inventario de funciones*, atraídos sin duda por las enseñanzas de los pintores cubistas que con denodado entusiasmo y eficacia habían organizado y compuesto el cuadro como un *sistema de relaciones*. El arquitecto abandonaba la planta cerrada, obra maestra de los renacentistas, por la planta libre y dispersa; la formalización del vacío simbólico-espacial promovido por la reproductividad técnica de las vanguardias estaría asociado a sus postulados iniciales de racionalización y estandarización, a su distanciamiento y ruptura con la historia y sobre todo a su adhesión a los valores del progreso que poco tendrán que ver con la transformación de los postulados de progreso en el desarrollo tecnocrático de los finales del siglo XX. El preindustrialismo y sus años iniciales significó la privación de una identidad histórica en beneficio de una identidad homogénea de signos, imágenes y formas universales.

La ruptura tan abrupta y beligerante con el pasado para la vanguardia en general venía asociada a una actitud de fidelidad a establecer el orden racional de la cultura y consecuentemente al postulado de progreso y su componente utópico asociado a las ideas de unos espacios para la ciudad donde fuera posible habitar en paz, bienestar y dilatada libertad social; curiosa involución histórica que podemos contemplar en los lugares de la última modernidad donde estos valores estarán más asociados con las heridas que produce la angustia del desarrollo mercantil, la inseguridad del progreso técnico globalizado y el sentimiento creciente de ausencia de libertad personal.

Necesidad de un cambio cultural

Resultaba evidente para las vanguardias arquitectónicas el ideal de integración del binomio cultura-industria a través del dilatado proceso de los nuevos métodos de producción; su aspiración era la de poder llegar a formular en el espacio el discurso objetivo de la forma, con la pretensión subsidiaria de instaurar una moral de la uniformidad como soporte ético a la demanda del «espíritu de serie de la época»; en definitiva, proyectar la modernidad en el espacio social que protagonizaban los valores del pensamiento fuerte de la época: Nietzsche en su concepción vitalista; Marx y Freud, en los análisis económicos y en la nueva mirada al interior de la conciencia.

Las raíces racionalistas del M.M.A. trataban de discernir en el entorno de la

pedagogía de la Bauhaus cómo integrar los correlatos de la intuición y las propuestas del método científico-técnico, que se manifestaban en las diferentes actitudes racionalistas de la forma; para H. Mayer era necesario subordinar la intuición a la razón; W. Gropius aceptaba los postulados racionales siempre que estuvieran al servicio de la metodología; y M. van der Rohe trataba de encontrar un pacto entre lógica y razón al servicio de la realidad subjetiva. Todos aceptaban la arquitectura como un factor de transformación de la sociedad, distinguiendo, eso sí, entre significado formal de la arquitectura de la ciudad y significado funcional; tal vez insinuando como hipótesis posteriormente corroborada en la ciudad postindustrial que la forma no es siempre su racional consecuencia.

La ciudad del estilo internacional (La torre y el jardín)

La concepción humanista de la ciudad trataba de planificar sus espacios urbanos desde los principios de la norma y los códigos del sentir perceptivo que provenían del clasicismo y del sentimiento naturalista del romanticismo; orden, norma y naturaleza configuraban el refugio de la ciudad burguesa. A la ciudad que proponía la ideología del M.M.A. le habían precedido las ideas derivadas del influjo de la Ilustración (siglo XVIII), planteando la ciudad como un lugar de coherencia ambiental y de disfrute de la naturaleza, la «ciudad como virtud»; serían las primeras imágenes que aparecían en los arrabales del protoindustrialismo las que enunciaban los rasgos de lo que sería el devenir de la ciudad industrial con los perfiles de la catástrofe inscrita en el colosalismo de lo material, la «ciudad como vicio» ya en los albores del siglo XIX; inaugurado el siglo XX, Schorske nos relata cómo la mirada intelectual de un Spengler situaría a la ciudad como un gran relato del progreso «más allá del bien y del mal».

La ciudad funcional que inauguraban los croquis ensoñadores del racionalismo se fragmentaba en un archipiélago zonal ante la presión de la máquina y la acción de la crítica social de las muchedumbres solitarias del desarraigo; los grandes artefactos de la industria y la vivienda desmembraban y fagocitaban la ordenada espacialidad burguesa en diversificados estándares tecnocráticos y en transparentes fortalezas donde asentar las nuevas glebas de la burocracia. La estructura de la ciudad en el nuevo orden requerido por el desarrollo industrial, primero, y metropolitano después, terminaría siendo un remedo de recintos segregados de abstractas relaciones sociales, controlado por expertos y colonizado por la maquinaria industrial y mediática, sin otro atractivo para sus habitantes que ser testigos de la definitiva ruptura y escisión de la *urbs* y la *civitas*; transporte, comunicaciones a distancia y un nuevo concepto del tiempo marcaban los nuevos territorios de la post-ciudad.

Lo invisible y profundo del proyecto de la arquitectura para la ciudad del «estilo internacional» y las propuestas del postmodernismo se tendrán que indagar en el desarrollo del pensamiento de la razón técnica. La estética de la inteligencia técnica al servicio del mercado rompe la desarticulada morfología de la ciudad industrial y la ciudad histórica consolidada con imágenes que se formalizan más allá de la función y la forma, como un sistema de relaciones de mercado. Técnica y naturaleza entran en un conflicto que irrumpe en la mecanización de la vida fragmentando la totalidad de la espacialidad urbana mediante la acumulación de mercancías reproducidas en serie creando territorios de desarraigo y arquitecturas como soportes neutros para colgar la imagen publicitaria.

Naturaleza, comunidad e industria se presentan como una nueva terna vitruviana difícil de ordenar y consolidar, desde el carácter dual de la arquitectura, los apartados de la belleza de la forma

como principio positivo para la construcción de la ciudad. El canon visible de la técnica, junto a las emblemáticas conquistas de su morfología industrial, hacían elocuente el carácter pragmático de la ciudad y su arquitectura, que deben producir realidades fructíferas; ya no se podía aspirar a una recuperación visual de lo urbano bien desde el retorno a la sociedad agrícola, como la propuesta wgrithiana de *Broadacre city*. La aceleración que señalaban las nuevas formas de producción del espacio en la ciudad tampoco permitiría acariciar las imágenes plásticas de la ciudad de «torres y jardines» de Le Corbusier, esa selva de rascacielos abstractos para vidas humanas abstractas en la que se transformarían después las periferias de la metrópoli. Desarticulados los paradigmas clásicos del espacio, la ciudad industrial se configuraba en un archipiélago de fragmentos que, a su vez, se transformaban en anomalías urbanas en permanente cambio.

El edificio del arquitecto se había transformado, avanzada la mitad del siglo XX, en escueta mercancía; la mercancía se había transformado en el objeto principal de la revolución industrial; la concepción racionalista de la ciudad en decantado empirismo de los procesos industriales. El proyecto invisible de la técnica, que señalaba el saber de los ingenieros, no se había formalizado en un lenguaje tan expresivo y destacado como el giro estético que ofrecían las formas de los arquitectos; el ingeniero apenas podía mostrar las imágenes de las técnicas que soportaban la nueva cualidad del espacio moderno, el confort técnico, acústico, control de soleamiento, habitabilidad, nuevas conquistas mecánicas, salubridad y métodos de producción seriada; no obstante la estética invisible de la función se incorporaba de manera elocuente en los iconos de la modernidad y lo hacía tanto en el edificio como en la planificación de la ciudad y sus redes de movilidad y energías, formalizando ya en los perfiles de la metrópoli naciente una inédita geografía, como tecnología complementaria del paisaje de la primera naturaleza.

El grado de confort «técnica invisible», que se introduce en la vivienda y el edificio, rompe con la tugurización concentrada de algunas periferias y centros obsoletos de la vieja ciudad; no obstante el espacio para el hábitat moderno en las nuevas construcciones de las áreas urbanas vendrá regulado por las normas de la lógica del mercado. El valor del suelo bajo las condiciones epistemológicas del capitalismo industrial moderno y de los operadores económicos que controlan el espacio de la ciudad como abstracta mercancía se transformará en uno de los radicales básicos de su planificación.

Las diferentes opciones que acariciaba la respuesta del proyecto arquitectónico durante el siglo XX se inclinaban bien por legitimar reciclados modelos históricos o bien por aproximarse con cierta torpeza a las innovaciones que, aunque prematuras en las décadas de los ochenta, ofrecía la tecnología de la imagen digital. Un largo recorrido de ensayos y tanteos espacio-temporales trataba de envolver aquella mercancía consolidada en los saberes del confort tecnológico y que había conquistado definitivamente al edificio como un objeto autónomo de matriz técnica tan característico como cualquier artefacto de las nuevas redes de energía y movilidad que diseñan la espacialidad y paisaje de los territorios metropolitanos. El arquitecto del siglo XX, sin desearlo, quedaría inscrito ya en los finales del siglo, en algún caso, como un destacado publicista de objetos que pueblan la realidad virtual, siendo su quehacer más cotizado el de proyectar objetos que comuniquen con facilidad sus valores semánticos y hagan de la ciudad un lugar de fugitivos permanentes.

El arte de construir se ha convertido en arte gráfico de simulación, en constructor de imágenes de una cultura, en un diseñador de iconos en la cultura de imágenes; nada debe extrañar, pues, de ese ingenioso juego de geometrías en los contemporáneos lenguajes informa-

les requeridos en los mercados de trabajo. Una yuxtaposición de aleatorios materiales y formas florecen en los nuevos territorios urbanos y metropolitanos, no con los criterios de dinamización social, como postulaban los congresos iniciales de los C.I.A.M., sino como spots de comunicación publicitaria. El contenido espacial es claro, de la forma utópica de las vanguardias a la forma mercantil del objeto económico o la forma –signo en la post-ciudad, arquitecturas, espacios y lugares que ya no intentan proyectar la ciudad y su arquitectura mediante argumentaciones, sino convencer mediante la persuasión publicitaria de sus imágenes y símbolos. Estamos en los límites de aquella alienación de la humanidad enunciada por W. Benjamin, que tan enajenada contempla su existencia «que le permite vivir su propia destrucción como goce estético».

El sueño americano: metálico y transparente entorno

Parece evidente: la arquitectura de la ciudad ha decidido que su papel en la cultura mediática que se anunciaba en los finales del siglo XX ha de ser no renunciar a la dimensión gestual que encierran los itinerarios y recintos de la ciudad democrática. Alejados sus programas y contenidos ambientales de la creatividad romántica de épocas de la vanguardia, se aferra a los signos neobarrocos por los que camina con desenfado la gestualidad postmoderna; abstracción, ingravidez, revisiones racionalistas, minimalismo, nuevas geometrías...; espacios aceptados como lugares donde se dice contemplar la racionalidad calculada de los agresivos esquemas mercantiles o los escenarios metálicos y transparentes de la vida postmoderna. La arquitectura, envuelta por unas geometrías de sueño y fantasía, delirio y locura, objetos mortales para la percepción, su construcción y confort. Edificios reclamados para configurar la ciudad hipermoderna donde la lógica de la inteligencia técnica no encuentra acomodo si no es a través del entramado publicitario que caracterizó la estética surrealista; la construcción del discurso geométrico del proyecto está dirigido contra lo real y su racionalización, pero ¿quién se permite interrogar a los profetas de estos decorados costosos de esta exhibición de simulación de la ciudad de la mercancía espectacular, en los nuevos escenarios metropolitanos?

El mundo de la arquitectura vive subsidiario de los gestos, imágenes y signos arquitectónicos, obsesionado por la movilidad permanente; el espacio arquitectónico se formaliza como tiempo –mercancía, con precisión ya lo anunciaba en el *Criticón*, Gracián, «nada tenemos salvo el tiempo, del que goza quien carece de morada»–. La cultura de masas, como se sabe, moldea sensaciones, sentimientos, modos de captar nuestro entorno y actitudes, todo queda controlado por la formalización del mensaje. El proyecto del arquitecto con sus equipos especializados maneja con maestría los tiempos de la producción del edificio, sus métodos de construcción espectaculares; tecnologías y técnicas permiten conquistar las fronteras de la audacia estructural que, además, como valor añadido, incorporan preocupaciones estéticas, edificios que vuelcan su atractivo formal y espacial en emblemática exhibición de simulacros, alardes de la ciencia-ficción o en los juegos de asombro de las retóricas tecnológicas que protagonizan la totalidad del espacio, bajo el significativo epígrafe de «high tech buildings». Muchas de estas formas y ámbitos de la arquitectura se encuentran y asumen con facilidad las demandas de los nuevos usos del mercado; privadas de función, sobreviven inmersas en el espectáculo de su propia imagen; mientras tanto la ciudad, bajo las premisas de la nueva condición metropolitana, intenta ofrecer alternativas a la congestión creando más congestión; el nuevo colosalismo metropolitano, la ciudad blanda que levantan los flujos puntuales del capitalismo globalizado.

Frente a los postulados del progreso que encerraba el lenguaje nítido de las vanguardias con sus valores científicos, morales, éticos y formales, hoy el progreso se ha transformado en amorfo desarrollo y el desarrollo moral y ético no tiene ninguna relación con el progreso del canon de las vanguardias, cuya referencia esencial estaba destinada a construir un nuevo hábitat al ser humano dentro de la secuencia industrial. Hoy, en la ecuación que podríamos enunciar del desarrollo, los seres humanos en el entorno de su hábitat, aquellas preocupaciones no existen, son abstracciones, escuetas referencias, escenario donde representar el espectáculo de la falsa conciencia del tiempo en la cadena de producción que programa y diseña la inteligencia mercantil.

La metrópoli heredera de la post-ciudad industrial sigue incrementando su proceder autodestructivo, explota en fragmentos diversos de las industrias de distribución; la organización técnica del consumo se diversifica y crece en redes, pero le resulta muy difícil regenerarse, tal vez porque «en la luz de la razón brilla también la razón de la catástrofe», como con atinada precisión señala P. Sloterdijk. La espacialidad metropolitana se caracteriza por lo indefinido de su entorno, por la dificultad de análisis entre *variables históricas* y *variables materiales*, donde lo nuevo como fermento innovador se impone bajo la tutela del mercado globalizado, por ser o aparecer como una categoría de la percepción, y no de la visión, como pretendían las vanguardias.

El universo metropolitano que se desarrolla sin proyecto del pensar razonado se hace elocuente por el desarrollo de una superabundancia tecnológica, por la gran dificultad de integración del espacio que construye y por la soledad afectiva que impregna a sus lugares de miseria o espectáculo. Nos enfrentamos, en este universo metropolitano que señalo, ante el hecho de haber convertido la cultura de nuestro tiempo en desnuda mercancía; al espacio habitable y a su arquitectura lo único que parece interesarles son los retablos del espectáculo reproduciendo verdaderos «autos mercantiles» donde representar las virtudes de la metamercancía y la liturgia del consumo teledirigido. Soportamos unos espacios como lugares de exilio, del adiós a los aromas de la forma, de la materia sin las raíces de su naturaleza, lugares iluminados por el resplandor fugaz del rayo láser, pero, como evidenciaba L. Wittgenstein en su tiempo, «sin librar ningún combate con la sombra». □

Seminario de Filosofía, en diciembre, por Félix Duque

«La suerte de Europa»

Los días 17 y 18 de diciembre, a las 19,30 horas, se celebra en la Fundación Juan March un Seminario de Filosofía sobre *La suerte de Europa*, a cargo de **Félix Duque**, catedrático de Historia de la Filosofía Moderna de la Universidad Autónoma de Madrid. El 19 de diciembre el conferenciante mantendrá un seminario de carácter cerrado con otros profesores.

En las dos sesiones públicas hablará sobre «La cabeza del mundo. El espíritu y la guerra (1870-1945)», el día 17; y sobre «El límite y la membrana. Inmigración y terror (1945-2001)», el día 18.

Éste es el primero de una serie de *Seminarios de Filosofía* que la Fundación Juan March va a organizar periódicamente. Siguen la línea de atención al pensamiento filosófico ya iniciada por los *Seminarios Públicos*, que se han venido ofreciendo desde 1997, pero ahora –de ahí su nueva denominación– concediendo un mayor interés a la reflexión puramente filosófica. □

En el II Salón del Libro Teatral Español e Iberoameriano

Fondos de la Biblioteca de Teatro de la Fundación Juan March

Con motivo del II Salón del Libro Teatral Español e Iberoamericano que la Asociación de Autores de Teatro organizó, entre el 16 y el 20 de octubre, en Madrid, en la Casa de América, la Fundación Juan March mostró parte de los fondos de su Biblioteca de Teatro Español Contemporáneo en dos salas que se montaron en el Pabellón de Caballerizas: una de ellas dedicada monográficamente a Fernando Fernán-Gómez, que acababa de cumplir 80 años, y la otra, a los fondos de dicha Biblioteca.

La sala con una muestra significativa de los fondos de la Biblioteca de Teatro Español Contemporáneo de la Fundación Juan March acogió caricaturas de Agustín Cid sobre gente de teatro, carteles y programas de mano, revistas antiguas y modernas, bocetos y figurines originales, fotografías de estrenos y libros de teatro de los siglos XIX y XX (teatro escrito por mujeres y teatro escrito en las distintas lenguas del Estado).

La Biblioteca de Teatro Español Contemporáneo de la Fundación Juan March se creó en octubre de 1977 y desde entonces sus fondos se han ido incrementando sustancialmente. A 31 de diciembre de 2000 esta Biblioteca contaba con 56.085 documentos entre libros, separatas, folletos, fotografías, casetes, bocetos de decorados y originales de maquetas, fichas biográficas, programas de mano, carteles y archivo epistolar. En esta relación documental no se incluyen los casi 50.000 recortes de críticas en prensa que posee además esta Biblioteca. De entre las donaciones recibidas desde 1977 se pueden citar algunas como el archivo completo de Carlos y Guillermo Fernández-Shaw; el manuscrito de *La venganza de don Mendo*, de Pedro Muñoz-Seca; el material gráfico de la Compañía de Comedias Amparo Martí-Francisco Pierrá; diversos materiales sobre Max Aub o Jaime Salom; además de los legados de los herederos de Antonio Vico y Antonia Mercé «La Argentina». El objetivo de la Biblioteca es el de poner a disposición del investigador los medios necesarios para conocer y estudiar el teatro español contemporáneo.

La sala dedicada al actor, director y escritor Fernando Fernán-Gómez mostró algunas ediciones de sus obras teatrales (entre ellas, una de las más antiguas, *Pareja para la eternidad*, de 1949), novelas, sus memorias, su discurso de ingreso en la Real Academia Española y libros de entrevistas o análisis de sus obras. Documentación toda ella que se conserva en la Biblioteca de Teatro Español Contemporáneo de la Fundación Juan March. □

Revista de libros de la Fundación

«SABER/*Leer*»: número 150

En 2001 se publicaron 63 artículos de 57 colaboradores

Artículos del historiador **Eloy Benito Ruano**; del catedrático de Teoría de la Literatura **Antonio García Berrio**; del escritor **Luis Mateo Díez**; del catedrático emérito de Derecho **Manuel Alonso Olea**; y del químico **José Antonio Melero** se incluyen en el número 150, correspondiente al mes de diciembre, de «SABER/*Leer*», revista crítica de libros que publica la Fundación Juan March.

Además de los trabajos de los autores citados, este último número del año contiene el Índice de 2001, en donde, ordenados por el campo de especialización, aparecen los artículos publicados, el nombre del autor del mismo y el libro objeto del comentario.

Balance del año

«SABER/*Leer*» ha editado a lo largo de 2001 diez números, uno por mes, con la excepción de los de junio-julio y agosto-septiembre. En este año se han incluido 63 artículos de 57 colaboradores. Acompañaron a estos trabajos 81 ilustraciones encargadas de forma expresa a 18 ilustradores, colaboradores habituales de la revista. Las diferentes áreas y autores han sido los siguientes:

Arqueología: Francisco Rodríguez Adrados.

Arquitectura: Antonio Fernández Alba.

Arte: Valeriano Bozal y Joaquín Vaquero Turcios.

Biología: José Antonio Campos-Ortega, José María Mato, Juan Ortín y Manuel Perucho.

Ciencia: Carlos Gancedo, Manuel García Doncel, Francisco García Olmedo, José María Mato, José Antonio Melero, Carlos Sánchez del Río y José Manuel Sánchez Ron.

Cine: Juan Antonio Bardem y Román Gubern.

Derecho: Antonio López Pina.

Economía: Manuel Alonso Olea, Ignacio Sotelo y Juan Velarde Fuertes.

Filología: Manuel Alvar, Antoni M. Badia i Margarit y Emilio Lorenzo.

Filosofía: Antonio García Berrio, Carlos García Gual, Eugenio Trías y Vicente Verdú.

Física: Alberto Galindo, Ramón Pascual y Francisco J. Ynduráin.

Historia: Gonzalo Anes, Eloy Benito Ruano, Elías Díaz, Antonio Domínguez Ortiz, Manuel Fernández Álvarez, Vicente Palacio Atard, Patricio Peñalver Gómez, Joseph Pérez, José Luis Pinillos y Javier Tusell.

Literatura: Xesús Alonso Montero, Guillermo Carnero, Medardo Fraile, Francisco López Estrada, José-Carlos Mainer, José María Martínez Cachero, Luis Mateo Díez y Francisco Rodríguez Adrados.

Matemáticas: Antonio Córdoba y Miguel de Guzmán.

Medicina: José María López Piñero.

Música: Ismael Fernández de la Cuesta, Tomás Marco y Jesús Villa Rojo.

Política: Rafael López Pintor.

Teatro: Álvaro del Amo.

Teología: Olegario González de Cardedal.

En 2001 se han publicado ilustraciones de Juan Ramón Alonso, Fuencisla del Amo, Justo Barboza, Marisol Calés, José María Clémen, Tino Gatagán, José Luis Gómez Merino, Pedro Grifol, Antonio Lancho, Ouka Lele, Victoria Martos, Osvaldo Pérez D'Elías, Arturo Requejo, Rodrigo, Alfonso Ruano,

Álvaro Sánchez, Francisco Solé y Stella Wittenberg.

El número de diciembre

La generalidad de las empresas que se pretenden nobles –bélicas y no bélicas– suelen invocar su condición de Cruzadas. En el ensayo de Jean Flori reseñado por **Eloy Benito Ruano** se estudian las diversas denominaciones con que en la Alta Edad Media se diferenciaron las guerras autojustificadas como Cruzadas, unas con ideales y otras con pretextos religiosos. Las Cruzadas constituyen un tema historiográfico en el que han venido siendo presentadas y valoradas como uno de los episodios históricos más grandiosos: la epopeya de la Cristiandad.

Aunque **Antonio García Berrio** no participe del entusiasmo que muchos lectores españoles sienten por George Steiner, no por ello desdeña las reflexiones de este pensador contemporáneo, como hace en este comentario en que analiza dos de sus ensayos, recientemente traducidos, *Pasión intacta* y, sobre todo, *Nostalgia del Absoluto*, cuyas tesis generales facilitan, señala, una más cabal comprensión del popular ideario antideconstructivo de *Presencias reales*.

Luis Mateo Díez comenta la segunda novela que se traduce en España del escritor húngaro Sándor Márai, *La herencia de Eszter* (1939), y que participa, como la anterior, *El último encuentro* (1942), de una misma atmósfera, los rescoldos de lo que fue el Imperio Austro-húngaro, ese universo tan propicio para las pasiones terminales y la sensibilidad elegíaca cuya fascinación literaria captaron autores como Joseph Roth o Stefan Zweig. El comentarista compara *La herencia...* con *La piedad peligrosa*, de Zweig, pues ambas ejemplifican un amor destructivo situado en las coordenadas de la concepción romántica del mismo amor.

En el seno de la copiosísima literatura sobre la Revolución Industrial, que

SABER *Leer*

HISTORIA

De las guerras buenas

en 1888 se iniciara con la publicación de las conferencias de Arnold Toynbee, sitúa **Manuel Alonso Olea** una de las últimas adiciones, la del británico Charles More, a dicha literatura, realzando sus méritos y criticando sus deficiencias. La obra en cuestión puede situarse en esa «reinterpretación» que desde hace unas décadas se viene haciendo, viendo cuáles son las «ideas modernas» de la Revolución Industrial.

Luigi Luca Cavalli-Sforza es uno de los expertos más relevantes sobre la genética de poblaciones humanas. En este libro escogido por **José Antonio Melero**, Cavalli-Sforza resume los conocimientos sobre la historia de la especie humana, partiendo de sus propias aportaciones en el campo de la genética y contrastándolas con las de especialistas en otras disciplinas complementarias. □

Suscripción

«SABER/*Leer*» se envía a quien la solicite, previa suscripción anual de 1.500 ptas. para España y 2.000 para el extranjero. En la sede de la Fundación Juan March, en Madrid; en el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca; y en el Museu d'Art Espanyol Contemporani, de Palma, se puede encontrar al precio de 150 ptas. ejemplar.

Reuniones Internacionales sobre Biología

«Especificación y predeterminación neural»

Entre el 18 y el 20 de junio se celebró en el Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, el *workshop* titulado *Neural Prepatterning and Specification*, organizado por los doctores Kate G. Storey **(Gran Bretaña) y** Juan Modolell **(España). Hubo 22 ponentes invitados y 27 participantes. Los ponentes, agrupados por países, fueron los siguientes:**

– Estados Unidos: **David J. Anderson**, Howard Hughes Medical Institute, Pasadena; **Ross L. Cagan**, Universidad de Washington, St. Louis; **Ajay Chitnis**, National Institute of Child Health and Human Development, Bethesda; **Chris Q. Doe**, Universidad de Oregon, Eugene; **Chris Kintner**, Salk Institute for Biological Studies, La Jolla; y **Ariel Ruiz i Altaba**, The Skirball Institute, Nueva York.

– Alemania: **José Antonio Campos-Ortega**, Universidad de Colonia; **Michael Kessel**, Max-Planck-Institut für Biophysikalische Chemie, Göttingen; y **Christian Klämbt**, Institut für Neurobiologie, Münster.

– Singapur: **William Chia**, Institute of Molecular and Cell Biology, Singapur.

– Francia: **Christine Dambly-Chaudière**, Universidad de Montpellier; y **Angela Giangrande**, CNRS, Estrasburgo.

– Gran Bretaña: **Andrew Jarman**, Universidad de Edimburgo; **Nancy Papalopulu** y **Pat Simpson**, Universidad de Cambridge; **Claudio D. Stern**, Universidad de Londres; y **Kate G. Storey**, Universidad de Dundee.

– España: **Salvador Martínez**, Instituto de Neurociencias, Alicante; **Juan Modolell**, Centro de Biología Molecular Severo Ochoa, Madrid; y **M. Ángela Nieto**, Instituto Cajal, Madrid.

– Chile: **Roberto Mayor**, Universidad de Chile, Santiago de Chile.

– Japón: **Yoshiki Sasai**, Universidad de Kyoto.

Probablemente, la mayoría de los científicos coincidirían en que la Biología Molecular y Celular se enfrenta a dos retos particularmente importantes: 1) establecer un modelo general del funcionamiento del cerebro; y 2) esclarecer los procesos de desarrollo y diferenciación celular que median entre el zigoto y el individuo adulto. En cierto modo, este *workshop* se ha ocupado de lo que podríamos denominar la «interfase» entre los retos antes mencionados: el problema del origen y diferenciación de las células neurales durante el desarrollo embrionario. Esta pregunta nos lleva a otras relacionadas, por ejemplo: qué señales celulares internas (procedentes directamente del programa genético) determinan el destino neural de una línea celular, o por el contrario, qué señales externas (procedentes del medio ambiente celular) intervienen en este proceso. También, cuáles son los mecanismos responsables de la neuralización, cómo se integran en otras rutas de señalización y cómo se sincronizan en el tiempo y en el espacio.

Sin duda, el objetivo último sería conocer cómo operan estos procesos

en el ser humano, pero por razones obvias los científicos han tenido que elegir un número limitado de especies modelo, las cuales están proporcionando la mayoría de los datos sobre esta cuestión. Las especies experimentales más importantes en este caso son una mosca (*Drosophila*), un sapo (*Xenopus*), un pez (pez cebra), un ave (pollo doméstico) y un mamífero (ratón). A pesar de que la organización corporal en las especies mencionadas es radicalmente distinta, muchos de los genes implicados son similares y tienen parecida función.

En los vertebrados, es la capa ectodérmica de células embrionarias la encargada de diferenciarse en epidermis y tejido nervioso (neuronas y glía), al parecer mediante un proceso inductivo. En *Xenopus*, el organizador de Spemann secreta diversas sustancias con actividad inductora neural, como por ejemplo, noguina, cordina y foliestatina, las cuales se difunden en el ectodermo circundante y promueven su desarrollo neural. Este proceso de inducción neural está mediado por interferencia con la ruta de señalización BMP-4 (las proteínas BMPs de *Xenopus* son homólogas a las TGFβ de *Drosophila* y ambas están implicadas en el control del destino celular a lo largo del eje dorsoventral del organismo durante la embriogénesis). Los inductores neurales se unen a BMP-4 y evitan su unión con los receptores, bloqueando la señal y permitiendo la adquisición de destino neural «por defecto» del ectodermo. En ausencia de inductores neurales la ruta de señalización de BMP-4 favorece la diferenciación hacia células epiteliales. Estos represores, aunque son capaces de interferir en su función, no reprimen directamente a BMP-4, sino que lo hacen por interferencia con la ruta de señalización mediada por Wnt.

Una familia de proteínas que interviene en estos procesos ha sido identificada recientemente a partir de los mutantes *iroquois* de *Drosophila*. Las proteínas *Iro* exhiben un homeodominio característico de tipo TALE. Tanto su secuencia como su organización genómica se encuentran fuertemente conservadas en *Drosophila*, *Xenopus* y mamíferos. Estas proteínas actúan en estadios de diferenciación tempranos en la definición de «territorios extensos», por ejemplo, en las regiones dorsales del ojo y cabeza de *Drosophila* o el ectodermo neural de *Xenopus*. En algunos aspectos actúan como genes selectores, pero exhiben propiedades específicas que permiten colocarlas en una categoría aparte. En estadios más tardíos, estas proteínas vuelven a tener una función: subdividir estos territorios en otros menores, colaborando así en el proceso de diferenciación.

En el proceso embrionario del pollo, ha recibido considerable atención una familia génica denominada *Snail*, uno de cuyos miembros (*Slug*) es necesario para la delaminización de la cresta neural y el mesodermo. La función de esta proteína es desencadenar las transiciones epitelio-mesenquimales que permiten a las células epiteliales separarse de sus vecinas, emigrar y repoblar otras regiones del organismo. También en el desarrollo del pollo se ha identificado recientemente a la proteína GEM, la cual se expresa en la placa neural, pliegues neurales dorsales y células neurales migradoras tempranas. Esta proteína es citoplásmica y su migración al núcleo está mediada por un inhibidor. La expresión de GEM incrementa el proceso migratorio de células en el tubo neural dorsal.

Aunque nuestro conocimiento del proceso de especificación neural sigue siendo incompleto, el número de factores (nuevos y viejos) de los que se sabe positivamente que juegan un papel en el mismo sigue creciendo. Entre otros, es preciso mencionar a la geninina y la ruta de señalización Notch en *Xenopus*, los productos de los genes *hdl* y *mib* en el pez cebra y las neurogeninas 1 y 2, que son factores de transcripción que regulan la proliferación de células corticales en mamíferos. □

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, figura el de Adam Przeworski, **catedrático de Ciencia Política y Economía de la Universidad de Nueva York, el pasado 4 de abril, sobre «Democracy as an Equilibrium». Ofrecemos seguidamente un resumen del mismo.**

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.

Los temas de estas reuniones giran en torno a las transiciones a la democracia y procesos de consolidación democrática (especialmente en el Sur y Este de Europa), partidos políticos y sistemas electorales, problemas del Estado de bienestar, la economía política de las sociedades industriales y la estratificación social.

El contenido de los seminarios y de otros trabajos realizados en el Centro se recoge resumido en la colección de *Estudios/Working Papers*.

El Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales publica también la serie *Tesis Doctorales*, que ofrece a los sectores académicos interesados ediciones limitadas –no venales– de las tesis de los estudiantes, elaboradas por ellos mismos, una vez que han sido leídas y aprobadas en las universidades correspondientes.

Adam Przeworski

La democracia como equilibrio

En su conferencia, el profesor **Adam Przeworski** trató de responder a la cuestión de por qué no se ha producido históricamente un sólo caso de quiebra democrática en países con una renta per cápita por encima de los 6.000 dólares. Este hecho –explicó Przeworski– es coherente con el hallazgo empírico de que la probabilidad de transición de democracia a dictadura decrece a medida que la renta del país se incrementa.

La pervivencia de las democracias es problemática porque este régimen político supone la imposición de los deseos de los vencedores sobre los de los perdedores. La pregunta que surge entonces es: ¿por qué los perdedores en el juego democrático aceptan la derrota y no intentan subvertir el régimen para imponer sus deseos? Cuando estos perdedores aceptan la derrota, la democracia permanece.

Adam Przeworski ofrece una explicación de las diferentes propensiones a rebelarse frente al régimen democrático con argumentos de elección racional. Los actores políticos relevantes son autointeresados y su comportamiento es puramente instrumental. Przeworski desarrolla un juego con tres grupos sociales, y dos partidos,

Pasa a la pág. 45

que representan a grupos sociales opuestos en la dimensión distributiva: ricos y pobres.

Estos partidos luchan por el poder en un entorno democrático. El partido ganador redistribuye la renta, bien alterando los resultados del mercado, bien modificando los impuestos y las transferencias.

A diferencia de las dictaduras, en democracia el gobernante debe contener sus deseos de redistribución con el fin de evitar la «rebelión» de los perdedores. Las dictaduras, por el contrario, monopolizan el acceso a las armas. Por ello, el grupo «perdedor» en una dictadura está siempre en una situación peor que el régimen perdedor en una democracia. Es más, en dictadura, la misma cantidad de renta proporciona una utilidad menor que en democracia, dado que la integridad física está amenazada a causa de la represión del régimen.

El desarrollo formal del modelo de teoría de juegos de Przeworski lleva a ciertas conclusiones. La razón por la cual todos los grupos prefieren la democracia en sociedades ricas es que se corre un gran riesgo en caso de optar por la rebelión.

En sociedades pobres, hay poco que redistribuir. En esta situación, un partido que pierde las elecciones tiene poco que perder si se rebela: en definitiva, la diferencia entre los ingresos obtenidos en democracia y en dictadura es mínima, por lo que merece la pena arriesgarse y rebelarse.

Del modelo también se deriva que las posibilidades de redistribución consistentes con el mantenimiento del régimen democrático son mayores cuanto mayor es el nivel de renta del país. Esto es, en países relativamente pobres, el margen de los gobernantes para alterar la distribución de la renta sin provocar la involución democrática es muy limitado. Por el contrario, en sociedades ricas, virtualmente cualquier redistribución de la renta es viable, dado que los perdedores nunca intentarán rebelarse contra el régimen.

Otra conclusión del modelo –y también consistente con la evidencia empírica existente– es que, contra la opinión más extendida, las crisis económicas *per se* no ponen en riesgo la estabilidad de las democracias. Lo que realmente importa es el impacto que la crisis tenga en el nivel de renta per cápita. Las democracias ricas pueden atravesar crisis económicas graves sin que el régimen corra riesgo, a no ser que la renta nacional descienda a valores cercanos al «umbral» a partir del cual ciertos grupos pueden considerar viable la opción de la involución.

El modelo también ofrece ideas acerca del posible papel de las constituciones y de la cultura en el mantenimiento de la democracia. Respecto a las primeras, Adam Przeworski concluye que, dado que la democracia es sostenida por los propios intereses de los grupos sociales, «no son ni suficientes ni necesarias para que las democracias sobrevivan».

El gobierno democrático es limitado no porque existan leyes que lo impongan «desde fuera», sino por razones basadas en los propios incentivos de los actores: los incentivos económicos de los gobernantes o el miedo a la rebelión de los perdedores. Por su parte, el papel de la cultura para Przeworski se limita a ser una muestra de la existencia de un equilibrio, no siendo necesario asumir que es la propia cultura la que genera ese equilibrio «democrático».

Adam Przeworski se licenció en Filosofía y Sociología en la Universidad de Varsovia y obtuvo el grado de Doctor en Ciencia Política por la Northwestern University. Fue profesor en la Universidad de Chicago y desde 1995 es catedrático de Ciencia Política y Economía en la Universidad de Nueva York. Es miembro del Consejo Científico del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, del que también ha sido profesor.

Diciembre

1, SÁBADO

12,00 **CONCIERTOS DEL SÁBADO**
CICLO «VIVA VERDI (En el centenario de su muerte)» (I)
Intérpretes: **Joaquín Torre** (violín) y **Sebastián Mariné** (piano)
Programa: Fantasía sobre temas de *Fausto* de Gounod, Op. 20, de H. Wieniawski; Fantasía sobre *La forza del destino* de Verdi, Op. 1, de P. Sarasate; Variaciones sobre *La Traviata* de Verdi, de M. Dupin; y Fantasía sobre temas de *Carmen* de Bizet, Op. 25, de P. Sarasate

3, LUNES

12,00 **CONCIERTOS DE MEDIODÍA**
Violín y piano, por **Janos Juan Nagy** (violín) y **Juan José Muñoz** (piano)
Obras de T. Vitali, C. M. Weber, J. Turina-J. Heifetz, N. Milstein, J. Brahms, Ponce-J. Heifetz, P. Sarasate y G. Rossini- M. Castelnuovo Tedesco-J. Heifetz

19,30 **AULA ABIERTA**
«La formación de la identidad española» (V)
José Álvarez Junco: «El siglo XIX. Nacionalización de la cultura y problemas políticos»

4, MARTES

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

19,30 **AULA ABIERTA**
«La formación de la identidad española» (VI)
José Álvarez Junco: «El 98 'Desastre' y 'Regeneración'»

5, MIÉRCOLES

19,30 **CICLO «ROBERT SCHUMANN: CANCIONES DE 1840»** (I)
Intérpretes: **Elena Gragera** (mezzosoprano), **Francesc Garrigosa** (tenor) y **Antón Cardó** (piano)
Programa: Myrten, Liederkreis Op. 25 y Vier Duette, Op. 34, de R. Schumann
(Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

10, LUNES

12,00 **CONCIERTOS DE MEDIODÍA**
Canto y piano, por **Ramón Alonso** (tenor) y **Mario Bernardo** (piano)
Obras de L.v. Beethoven, F. Schubert, R. Schumann, C. Gounod, S. Lazzari, J. Massenet, G. Rossini, V. Bellini, G. Verdi, P. Tosti

y S. Gastaldon

19,30 AULA ABIERTA
«La formación de la identidad española» (VII)
José Álvarez Junco: «El siglo XX. La Guerra Civil como conflicto entre dos visiones de la nación».

11, MARTES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES
Piano, por **Gustavo Díaz-Jerez**

EXPOSICIÓN «MATISSE: ESPÍRITU Y SENTIDO»

Durante el mes de diciembre 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, dos años antes de su muerte. 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 estará abierta hasta el 20 de enero de 2002.

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; y Viernes, 17,30-20 horas.

Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 4)

19,30 AULA ABIERTA
«La formación de la identidad española» (y VIII)
José Álvarez Junco: «Último franquismo y transición. Perspectivas actuales»

12, MIÉRCOLES

19,30 CICLO «ROBERT SCHUMANN: CANCIONES DE 1840» (II)
Intérpretes: **Elena Gragera** (mezzosoprano) y **Antón Cardó** (piano)
Programa: Der Arme Peter, Op. 53, Frauenliebe und leben, Op. 42 y Liederkreis, Op. 39, de R. Schumann.
(Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

13, 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)

14, 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, B. Bartók, T. Marco y C. Díez
(Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud)

15, SÁBADO

12,00 **CONCIERTOS DEL SÁBADO**
CICLO «VIVA VERDI (En el centenario de su muerte)» (II)
Intérpretes: **Cuarteto Hemera** (**Ara Malikian**, violín, **Juan Llinares**, violín, **Mariano Pulido**, viola y **Rafael Ramos**, violonchelo)
Programa: Crisantemi, Minuetos nº 1, 2 y 3 y Cuarteto en Re menor, de G. Puccini; y Cuarteto en Mi menor, de G. Verdi

17, LUNES

12,00 **CONCIERTOS DE MEDIODÍA**
Música de cámara, por **Locus Musicus** (**Elena Gómez Trigo**, voz y vihuela; **Carlos Zumajo**, flauta y gaita; **Laureano Estepa**, fídula; y **Eduardo Moreno**, percusión)
Canciones y danzas sagradas y profanas de los siglos IX al XIII

19,30 **SEMINARIO DE FILOSOFÍA**
«La suerte de Europa» (I)
Félix Duque: «La cabeza del mundo. El espíritu y la guerra (1870-1945)»

18, MARTES

11,30 **RECITALES PARA JÓVENES**
Piano, por **Gustavo Díaz-Jerez**
Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 4)

19,30 **SEMINARIO DE FILOSOFÍA**
«La suerte de Europa» (y II)
Félix Duque: «El límite y la membrana. Inmigración y terror (1945-2001)»

19, MIÉRCOLES

19,30 **CICLO «ROBERT SCHUMANN: CANCIONES DE 1840»** (y III)
Intérpretes: **Francesc Garrigosa** (tenor) y **Antón Cardó** (piano)
Programa: Liederkreis Op. 24 y Dichterliebe, Op. 48, de R. Schumann
(Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE).

20, 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 13)

22, SÁBADO

12,00 **CONCIERTOS DEL SÁBADO**
CICLO «VIVA VERDI (En el centenario de su

muerte)» (III)
Intérpretes: **Glafira Prolat** (soprano) e **Irini Gaitani** (piano)
Programa: Seis romanzas (1838), L'esule, La seduzione, Il poveretto, Stornello, Tres romanzas (1845) y Brindisi, de G. Verdi

26, MIÉRCOLES

19,30 **BIBLIOTECA DE MÚSICA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA**
AULA DE RE(ESTRENOS) Nº 41
HOMENAJE A JOAN GUINJOAN
Intérpretes: **TAIMA Granada**
Programa: Kammersymphonie Op. 9, de A. Schoenberg y Self-Paráfrasis, Puzzle y G.I.C. 1979, de J. Guinjoan

29, SÁBADO

12,00 **CONCIERTOS DEL SÁBADO**
CICLO «VIVA VERDI (En el centenario de su muerte)» (y IV)
Intérprete: **Teresa Pérez Hernández** (piano)
Programa: Sposalizio, Juegos de agua en la Villa D'Este y El valle de Obermann, de F. Liszt; y Ernani, Miserere del Trovador y Rigoletto, de G. Verdi-F. Liszt

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

Casas Colgadas, Cuenca
Tfno.: 969 21 29 83 - Fax: 969 21 22 85

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

● **Exposición «Gottlieb: Monotipos»**

Durante el mes de diciembre se exhibe la exposición «Gottlieb: Monotipos» en las salas de exposiciones temporales del Museu, con 40 obras en tinta u óleo sobre papel, que fueron realizadas en 1973 y 1974 por **Adolph Gottlieb** (Nueva York, 1903-1974). Las obras proceden de la Adolph and Esther Gottlieb Foundation, de Nueva York. Abierta hasta el 13 de enero de 2002.

● **Colección permanente del Museo**

Pinturas y esculturas de autores españoles contemporáneos componen la exposición permanente que se ofrece en el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, de cuya colección es propietaria y responsable la Fundación Juan March. Las obras pertenecen en su mayor parte a artistas españoles de la generación de los años cincuenta, además de otros de los ochenta y noventa.

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