

Nº 332
 Agosto-Septiembre
 2003

 Sumario

Ensayo - Novelistas españoles del siglo XX (XVI)

Miguel Delibes, por Santos Sanz Villanueva 3

Noticias de la Fundación

Javier Gomá sustituye a José Luis Yuste como director gerente de la Fundación y del Instituto Juan March 15
 Alfredo Lafita y Enrique Piñel, nombrados secretarios de los dos Patronatos 16
 José María Maravall, director del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales 16

Ciencias Sociales

Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales 18
 Entregados los diplomas a trece alumnos del Centro 18
 — José Luis Yuste: «Prolongado apoyo a la investigación social» 21

Arte

Exposición «Gerardo Rueda. Construcciones», en el Museo de Arte Abstracto Español (Fundación Juan March), de Cuenca 24
 — Barbara Rose: «Gerardo Rueda, estructuralista» 25

Música

Homenaje a Antón García Abril, en su 70º aniversario, en «Aula de Reestrenos» 29
 — Se celebró un concierto del Trío Arbós y Asko Heiskanen con obras del compositor 29

Aula abierta

«La imagen cinematográfica» (I), por José Luis Borau 31

Homenaje a Carlos Bousoño en su 80º aniversario 36

Angelika Theile-Becker: «Potencial interdisciplinar de las teorías de Carlos Bousoño» 36
 Alejandro Duque: «La poesía última de Carlos Bousoño» 38

Seminario de Filosofía

Reyes Mate: «La Filosofía después de Auschwitz» (y II) 40

Publicaciones

«SABER/Leer» de agosto-septiembre: artículos de José Luis Pinillos, Joseph Pérez, Miquel Siguan, Jesús Villa Rojo, Ignacio Sotelo y Miguel Herrero R. de Miñón 45

Biología

Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología 46
 «Fundamentos moleculares y genéticos de las enfermedades autoinmunes: lupus eritematoso sistémico y artritis reumatoide» 46

Actividades culturales en agosto y septiembre 48

 NOVELISTAS ESPAÑOLES DEL SIGLO XX (XVI)

Miguel Delibes

La larga y fecunda trayectoria de Miguel Delibes (1920), desde hace unos años casi retirado de toda actividad en su Valladolid natal por una grave quiebra de la salud, puede someterse ya a una descripción generalizadora definitiva. Aunque, superado el desánimo de los últimos tiempos, alumbrase nuevos títulos, es difícil que éstos modificaran lo más mínimo ni el mérito, ni la valoración, ni el sentido globales de una amplia obra creada a un ritmo constante. Algo semejante podría haberse afirmado incluso uno o dos lustros atrás, a pesar de que en este periodo publique un libro en apariencia atípico, *El hereje* (1998), y con él logre una de las cimas de su escritura. También en esta magistral novela última, y aquí por excepción mediante un desplazamiento de la anécdota al pasado, aborda el cogollo de sus preocupaciones y les pone como el broche final.

La novelística delibesana responde a unas inquietudes y se afronta con unos planteamientos literarios que en esencia se hallan en el escritor joven y primerizo, y perduran en el maduro y consagrado. No quiere esto decir, ni por asomo, que la rutina le haya incitado a repetir asuntos y técnicas. Al contrario, su figura muestra un



Santos Sanz Villanueva, doctor en Filología Románica, profesor de la Universidad Complutense y crítico literario, ha desarrollado una amplia labor como historiador y estudioso de la literatura española contemporánea, en particular de la prosa narrativa del siglo XX. Ha publicado libros y artículos sobre estas materias (*Historia de la novela social española*, *Literatura actual*, *Narrativa en el exilio*, *La Eva actual*, entre otros) y está a su cargo la edición de las *Obras completas* de Clarín en la Biblioteca Castro.

* 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, →

perfil ejemplar, en lo humano, intelectual y artístico, por la flexibilidad con que ha ido desarrollando, en un proceso continuo de depuración, sin sobresaltos ni casi titubeos, con naturalidad y lógica interna, un núcleo fundamental de creencias o principios, tanto éticos como estéticos. Sus sólidas posturas, sin ceder en firmeza, han ido evolucionando o modificándose dentro de un empeño global de recrear determinados problemas e incertidumbres de los seres humanos de nuestra época y nuestro país, en su vivencia individual o colectiva. El ámbito muy concreto de sus desvelos, la Castilla contemporánea, no constituye, además, un obstáculo para que sus escritos sobrepasen los límites de este tiempo y den el salto de lo local a lo universal.

La narrativa de Delibes se fundamenta en una concepción comunicativa de la literatura: la novela, tal como él la entiende, expone artísticamente un conflicto humano. Eso es lo fundamental en su voluntad. El cómo se presente el problema nunca será por sí mismo un objetivo; sólo el medio, el instrumento. Cuanto menos llame la atención la forma y más discreta sea su presencia, mejor. No hará

→

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, La filosofía, hoy y Economía de nuestro tiempo. 'Novelistas españoles del siglo XX' es el título de la serie que se ofrece actualmente. En números anteriores se han publicado los ensayos *Luis Martín Santos*, por Alfonso Rey, catedrático de Literatura española de la Universidad de Santiago de Compostela (febrero 2002); *Wenceslao Fernández Flórez*, por Fidel López Criado, profesor titular de Literatura española en la Universidad de La Coruña (marzo 2002); *Benjamín Jarnés*, por Domingo Ródenas de Moya, profesor de Literatura española y de Tradición Europea en la Universidad Pompeu Fabra, de Barcelona (abril 2002); *Juan Marsé*, por José-Carlos Mainer, catedrático de Literatura española en la Universidad de Zaragoza (mayo 2002); *Miguel de Unamuno*, por Ricardo Senabre, catedrático de Teoría de la Literatura en la Universidad de Salamanca (junio-julio 2002); *Gabriel Miró*, por Miguel Ángel Lozano Marco, profesor de Literatura española en la Universidad de Alicante (agosto-septiembre 2002); *Vicente Blasco Ibáñez*, por Joan Oleza, catedrático de Literatura española en la Universidad de Valencia (octubre 2002); *Eduardo Mendoza*, por Joaquín Marco, catedrático de Literatura española en la Universidad de Barcelona (noviembre 2002); *Ignacio Aldecoa*, por Juan Rodríguez, profesor titular de Literatura española de la Universidad Autónoma de Barcelona (diciembre 2002); *Max Aub*, por Manuel Aznar Soler, catedrático de Literatura española en la Universidad Autónoma de Barcelona (enero 2003); *Luis Mateo Díez*, por Fernando Valls, profesor de Literatura española contemporánea en la Universidad Autónoma de Barcelona (febrero 2003); *Ramón Pérez de Ayala*, por Dolores Albiac, profesora de Literatura española en la Universidad de Zaragoza (marzo 2003); *Rafael Sánchez Ferlosio*, por Jordi Gracia, profesor de Literatura española en la Universidad de Barcelona (abril 2003); *Camilo José Cela*, por Darío Villanueva, catedrático de Teoría de la literatura y Literatura comparada de la Universidad de Santiago de Compostela (mayo 2003); y *Miguel Espinosa*, por Cecilio Alonso, profesor de Literatura española en el Centro de la UNED Alzira-Valencia «F. Tomás y Valiente» (junio-julio 2003). Todos ellos pueden consultarse en Internet: www.march.es

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

MIGUEL DELIBES

FRANCISCO SOLE

falta, sin embargo, precisar que esta actitud opuesta al formalismo intrínseco no supone ignorancia, desatención o menosprecio de la forma, tanto de la construcción como del estilo. Por el contrario, su largo recorrido como forjador de ficciones muestra una vigilancia sostenida y un ascendente proceso de mejora y enriquecimiento de los modos de contar.

Una novela habla de algo, en el ideario de nuestro autor, y a ello se subordina cómo lo haga, aunque sin olvidar nunca que la verdad se revela mediante la forma. Las novelas de Delibes, todas, cuentan una historia. Es, en este sentido, un narrador tradicional. Hasta parece, en sus primeros pasos, un novelista algo adánico que da rienda suelta al impulso de contar una historia sin mucha malicia, con cierto espontaneísmo que deja fluir una instintiva afición a referir sucesos representativos. En un principio, dispone de unas armas escasas y precarias. Apenas se sirve de algo más que del control de la anécdota que el nuevo narrador, poco ducho en literatura, habría asimilado como espectador de cine (por las fechas de sus comienzos literarios hacía caricaturas, dibujos y crítica de películas en *El Norte de Castilla*, el periódico de su ciudad del que más tarde fue director). A ello añade a veces una tendencia a literaturizar hechos y vivencias que le inclina a una especie de engolamiento (el término es suyo) expresivo. Este énfasis o gusto por la retórica y la artificiosidad están curiosamente en las antípodas del tono natural y sencillo —un escribir como se habla— que domina sus escritos desde que se sabe dueño de un registro propio, de una voz personal.

Delibes se desprende sin mucho tardar de esas limitaciones iniciales. La idea básica de lo que debe ofrecer una novela, que tiene clara en sus comienzos, la resume en su madurez con una fórmula certera. Una novela, sostiene, consta de tres ingredientes: «un Hombre, un Paisaje y una Pasión». En efecto, todas las de Delibes desarrollan un conflicto de un ser humano en un marco geográfico preciso.

Acotaremos un poco estos componentes. Un Hombre, o, mejor, mujeres y hombres, castellanos, labriegos, clase media de la ciudad, contemporáneos, menos alguna salvedad, sobre todo los protestantes renacentistas de *El hereje*. Un Paisaje por excelencia, el de Cas-

tilla, tanto la rural como la urbana. Contadas veces se ha salido de ese escenario, y ello por motivos excepcionales y obligados: porque el bedel Lorenzo emigre a Chile o porque el primitivismo medieval de *Los santos inocentes* se entienda mejor en la raya de Portugal. En fin, una Pasión, y, a rastras o alrededor de ella, un sucinto número de conflictos que al cabo del tiempo se han concentrado en un puñado no muy amplio de motivos. El propio autor ha advertido en su obra estos cuatro asuntos principales: «muerte, infancia, naturaleza y prójimo»; a tales preocupaciones habría que añadir algunas cuestiones recurrentes: la fe, el catolicismo, el amor, la búsqueda de un destino, la mentalidad burguesa...

Delibes debuta con *La sombra del ciprés es alargada* (1948), una novela confesional, de ideación y desarrollo un poco confusos, donde presenta el angustioso sentimiento de la muerte que aflige a un muchacho. El propio autor la ha juzgado con mucha severidad, pero, aunque esté lastrada por digresiones filosóficas pegadizas, también hay en ella un intenso relato de maduración. A ritmo regular se encadenan en un decenio largo posterior nuevos títulos que se inclinan, primero, hacia un fuerte subjetivismo, y se decantan, después, por una mirada más objetivista o distanciada de la realidad, siempre ese mundo castellano tan suyo. Por eso algunos estudiosos⁽¹⁾ como Gonzalo Sobejano o Ramón Buckley han distinguido dos fases en esa etapa inicial en la que se suceden *Aún es de día* (1949), *Mi idolatrado hijo Sisí* (1953), *Diario de un cazador* (1955), *Diario de un emigrante* (1958) y *La hoja roja* (1959).

Como sea, y puesto que no debo entrar aquí en detalles, Delibes termina por adquirir una perspectiva analítica de la realidad. Entonces la presenta mediante tipos solitarios y desvalidos, entre quienes no faltan seres entrañables, situados en un marco social duro, frustrante. En conjunto, esos libros hablan de una voluntad de hallar un sentido al absurdo de la existencia y confiesan una desesperanza antropológica. A la vez que responden a las más íntimas preocupaciones morales y religiosas del autor, y a su propio carácter siempre propenso al pesimismo, comparten también esa visión negativa de la naturaleza humana común en el existencialismo europeo de la postguerra mundial. Aparte de este fondo moral, resalta en ellos un escueto testimonio potenciado por un leve simbolismo. Este último enfoque se impone en las dos obras más logradas que completan esa

lista, ya perfectas dentro de la estética del autor, una temprana, *El camino* (1950), y otra que cierra esta fase de reconocimiento del mundo próximo, *Las ratas* (1962).

La aportación del escritor en este conjunto novelístico no radica sólo en sus aspectos externos más llamativos, su valor documental o el análisis de algunos dilemas psicológicos agudos. Tampoco en el interés que, sin duda, poseen por sí mismas las historias expuestas en esos títulos: la imposible aspiración a un amor ideal de un muchacho traumatizado por su físico deforme (*Aún es de día*), la necesidad de autoafirmarse de un padre egoísta a través de un descendiente (*Sisí*), las tribulaciones de un bedel para mejorar su vida (el doble *Diario*), el desamparo de un anciano ante la muerte no lejana (*La hoja roja*), la oposición de un niño a los propósitos paternos de enviarle a la ciudad por fidelidad al pueblo (*El camino*) y la cruda vida en el campo de un cazador de ratas y su hijo (*Las ratas*).

Por notables que sean esos aspectos, el mérito fundamental de Delibes está en el hallazgo de un modo propio de referir las anécdotas. Su arte de contar consiste en la conjunción afortunada de unos cuantos procedimientos. Primero, se atiene a la descripción escueta del medio, sobre todo del paisaje, de un realismo fotográfico, aunque nimbado de lirismo. Al lado, logra la convivencia de un testimonio áspero y un sentimiento elegíaco. Además, prefiere unas anécdotas de aparente simplicidad, en su superficie nada aparatosas, reflejo de una realidad en la que parece no ocurrir nada llamativo, pero trágicas en su fondo. En fin, capta con precisión los detalles de la vida cotidiana. El secreto del arte novelesco del vallisoletano reside, aparte de en esos rasgos, también en un aspecto del tratamiento literario que ha subrayado otro estudioso, Alfonso Rey, en la originalidad y el acierto para interiorizar el punto de vista narrativo en los personajes. Éstos expresan desde su particular perspectiva no tanto la realidad cuanto su vivencia de ella por medio de la lengua que les es propia.

La postura del escritor respecto del mundo en estos libros despertó reservas porque podía verse en sus retratos una actitud bastante conservadora. Lo sugerían, sin ir más lejos, el insociable individualismo de bastantes personajes o la tesis antimaltusiana que alguna crítica detectó en *Sisí*. Y, sobre todo, el enfrentamiento entre lo rural y lo urbano explícito en alguno de estos títulos parece desem-

bocar en el clásico menosprecio de corte y alabanza de aldea, patente en la visión nostálgica de lo rural de *El camino* y en la negativa del joven protagonista de *Las ratas* a integrarse en la vida urbana. El mencionado Buckley ha sintetizado bien la posición del autor: Delibes participa a la vez del idilio y de la elegía, y deplora la situación presente porque alberga aspiraciones arcádicas.

No hay duda de que para Delibes la Naturaleza es un valor capital de la vida, pero, para afinar en su interpretación, tal motivo no debe considerarse aislado, al margen de otros aspectos de su personalidad y de su obra, ni de unas circunstancias que le impiden manifestar con total libertad su postura e intereses. Ni por un momento debe olvidarse el contexto en que escribe Delibes, la dictadura franquista. La idealización rural, dando por supuesto que algo de ello hay, no implica ni evasión ni conformismo absolutos. Para desmentir un presunto escapismo basta con recordar que Delibes da pruebas abundantes a lo largo del medio siglo de su talante liberal, de su cristianismo progresista, de su rechazo del autoritarismo político vigente, de su lucha a favor de la libertad y contra la censura, de su compromiso con la deteriorada situación económica y social de Castilla...

Además, la idealización tampoco sería nunca tanta. Sus escritos están llenos de noticias que documentan la pobreza, la marginación social, los modos de vida elementales, el deterioro material del campo, la emigración obligada, el desaliento de las personas, la ruindad moral del labriego, la anodina existencia provinciana, el egoísmo de la gente de la ciudad... Lo que pasa es que ese testimonio está amortiguado por el amor del autor a su tierra y por una ternura frecuente. Las novelas de Delibes asumen, en las anormales circunstancias públicas de entonces, un alcance testimonial. Son literatura pero también algo más. Él mismo lo ha precisado, sin medias tintas, en las muy interesantes conversaciones con Alonso de los Ríos. Algunos de sus libros, dice, «en cierto modo (...) son la consecuencia inmediata de mi amordazamiento como periodista (...) cuando no me dejan hablar en los periódicos, hablo en las novelas». Sin romper con el sistema, el Delibes escritor y periodista (ocupaciones que simultanea con la más inocua de profesor mercantil) lo bordea, y practica un posibilismo consciente, táctico y algo astuto.

El sueño de la Arcadia va cediendo cada vez mayor terreno a

una visión crítica y política de una realidad que Delibes ve día a día de un modo más negativo. Aunque ya había censurado a la mesocracia provinciana, un paso adelante le lleva a profundizar en sus comportamientos y a descubrir sus raíces, hundidas en la intolerancia, la hipocresía y el rencor. La lucidez del análisis desemboca en la ruptura absoluta. Mediados los sesenta, nos encontramos en una segunda fase de la trayectoria del escritor. Ahora, la literatura antes de mesurado e indirecto testimonio, más elusivo que explícito, se formula con una voluntad social clara y expresa. Esto sucede en *Cinco horas con Mario* (1966), uno de los alegatos más contundentes de nuestras letras contra el conservadurismo de las clases medias crecidas en el humus del nacionalcatolicismo. La novela las deja en evidencia enfrentando dos mentalidades, la ultraconservadora de Carmen y la aperturista de Mario. La mujer achaca toda clase de desgracias y agravios a la rectitud del marido. La denuncia apunta a Carmen, pero tampoco Mario sale bien parado por completo, y en su honestidad bastante insufrible se representa algo no muy positivo, la intransigencia de la virtud. Hoy, cuando ha perdido casi toda fuerza la censura concreta, Mario gana en una dimensión superior: nos parece un canto a otro de los ideales del valisoletano, la tolerancia.

Cinco horas con Mario significa una inflexión acusadísima por lo que respecta a la ideología del autor, pero asimismo por el giro que supone en la forma. También en este terreno, se abre con ella una nueva etapa en el narrador. Ya he destacado la concepción tradicional del relato preferida por Delibes, quien siempre da prioridad al tema sobre la construcción y se muestra muy reacio a las innovaciones, con un firme rechazo del «modernismo» narrativo y secos reproches al «nouveau roman» francés. Según su parecer, y parafraseo palabras suyas, el prurito de originalidad lleva a la novela demasiado lejos y las ansias de renovación pueden matar lo que tratan de renovar, la propia novela.

Esta postura no impide, sin embargo, la alerta del escritor sobre la misma escritura, la búsqueda de medios expresivos singulares que logren la siempre misteriosa unidad de fondo y forma. A partir de este momento, se toma algunas licencias y se permite ciertas osadías. La denuncia del despotismo del poder y de la alienación contemporánea las lleva a cabo en la kafkiana *Parábola del naufrago*

(1969) mediante extremadas técnicas vanguardistas que juegan incluso con los signos de puntuación. Este tratamiento insólito lo justificó en su día aduciendo un propósito paródico, pero, aunque ello sea cierto, también lo es que el tradicional Delibes no rehuye el reto de investigar procedimientos innovadores, y aun ocasionalmente le tientan y los pone en práctica. Lo comprobamos en la historia de Mario, encabezada con una esquela y reconstruida desde la perspectiva de Carmen mediante una evocación de recuerdos derramada en el cauce de un difícil monodialogo, largo, atormentado y meándrico. Y, sobre todo, Delibes muestra cómo la tensión creadora, estilística y constructiva constituyen para él una exigencia en *Los santos inocentes* (1981). Aquí el testimonio, un implacable drama rural que contrapone señores feudales y siervos, opresores y oprimidos, alcanza una cumbre de emocionante y conmovedora grandeza por medio de recursos nada convencionales: una extraordinaria intensidad emotiva, una rigurosa ascesis de elementos descriptivos, una deriva poemática de lo narrativo, una presentación gráfica que aproxima la línea de página al versículo de la lírica, una enunciación a la manera de salmodia... ¿No es acaso todo esto vanguardia?

Estas construcciones de mayor énfasis innovador resultan, para ser justos, piezas un algo solitarias en un amplio retablo narrativo de configuración tradicional. Este retablo incluye también bastantes cuentos (género que cultiva con el acierto sobresaliente de, por ejemplo, *La mortaja*) y se ensancha con la periódica salida de nuevos títulos: *El príncipe destronado* (1973), *Las guerras de nuestros antepasados* (1975), *El disputado voto del señor Cayo* (1978), *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso* (1983) o *El tesoro* (1985). Aunque el propio autor coloque entre sus historias preferidas algunas de éstas (así, la primera citada), nos parece que deben considerarse en consonancia con su sencillo planteamiento (y a pesar de una variedad formal que incluye la transcripción magnetofónica y el relato epistolar) como obras de menos empeño y de limitado valor. Estos libros vienen a sumarse al acervo de la narrativa delibesana, donde tienen su cabal sentido más que cada uno por sí solo al lado de los restantes del autor, junto a los cuales nutren una visión del mundo que pide su contemplación dentro de un conjunto panorámico. Por lo demás, las novelas de este bloque insisten en sus ya sabidos temas: el mundo de la primera infancia, la violencia y la

integración social, el desolado abandono de los pueblos, la desculturización, la codicia, la pérdida de las raíces, las precarias relaciones sociales, la soledad, la vida como búsqueda de un camino de rumbo siempre insatisfactorio...

A finales de los ochenta, Delibes aborda, por fin, un asunto inevitable en los autores de su generación, la guerra civil, en la cual luchó al lado de los sublevados. Hasta ahora no la había tratado de forma directa por creer que requería este largo distanciamiento temporal, y cuando le llega el turno, en *377A, madera de héroe* (1987), pone el acento en un aspecto marginado en la inacabable nómina de novelizaciones de nuestra contienda y para él fundamental: el peso de la cimentación religiosa de los conservadores españoles y del catolicismo tridentino de las clases medias en el estallido de una lucha cainita. El vallisoletano destaca que la guerra la propiciaron en buena medida el fanatismo y la intolerancia religiosos.

Esta novela tiene un componente autobiográfico explícito (377A fue el número asignado al futuro escritor cuando se incorporó al ejército como marino voluntario) y ese partir de las propias experiencias marca no poca de la prosa delibesana posterior. Los noventa se abren con una elegía por la esposa muerta, *Señora de rojo sobre fondo gris* (1991). Lo directamente biográfico no falta desde antes en su obra y, de hecho, las memorias que, como tales, se ha negado a escribir se compensan con un buen número de títulos que parten de hechos de la experiencia del autor. Entre otros, pueden recordarse varios reportajes, crónicas viajeras, recopilaciones de ensayos y recuerdos o dietarios: *Por esos mundos* (1961), *Europa: parada y fonda* (1963), *USA y yo* (1966), *La primavera de Praga* (1968), *Vivir al día* (1968), *Un año de mi vida* (1972), *Dos viajes en automóvil* (1982), *La censura de prensa en los años 40* (1985), *Mi vida al aire libre. (Memorias deportivas de un hombre sedentario)* (1989) o *Pegar la hebra* (1990). Mención especial merecen dentro de los libros que recogen vivencias reales los dedicados a esa gran pasión suya por la cual ha llegado a definirse como «un cazador que escribe»: *La caza de la perdiz roja* (1963), *El libro de la caza menor* (1964), *Con la escopeta al hombro* (1970), *Aventuras, venturas y desventuras de un cazador a rabo* (1977), *Mis amigas las truchas* (1977) o *Las perdices del domingo* (1981).

A la importancia de lo confesional en la trayectoria de Delibes,

esta fase última añade un cierto aire recapitulatorio que los propios títulos se encargan de encarecer: *El último coto* (1992) o *He dicho* (1996). Muchas de sus páginas penúltimas están impregnadas de un aire terminal, y transmiten la impresión de un mundo declinante, que se acaba. En suma, ahora corroboran una antigua visión desesperanzada de la vida y suponen como un retorno acentuado a la tristeza de sus orígenes. Tanto los temas como la actitud de estos escritos enlazan con esa inquietud por la Naturaleza que viene de antiguo en el escritor, según dijimos. Da fe *Delibes* de la destrucción del campo, que ejemplifica real y simbólicamente con la desaparición de una de las aves emblemáticas de Castilla, la perdiz patirroja. La Naturaleza sigue un proceso de degradación irreparable porque nuestra especie se ha dedicado a adorar al becerro de oro sin tener en cuenta las consecuencias. La explotación salvaje de los recursos naturales y el monetarismo están produciendo un deterioro irreversible. *Delibes* pone mucho énfasis en subrayar que él cultiva la caza con un propósito conservacionista, y un criterio de este tipo es el que querría para el campo.

Hay que hablar del vallisoletano como de un avanzado del ecologismo y, dicho con fórmula actual, del desarrollo sostenible. A la luz de esta militancia adquiere un sentido más claro la presentación del medio desde sus primeras novelas, aunque en ellas, justo es reconocerlo, no resulte tan nítida su postura y no se libre ésta de un poso de tradicionalismo. En perspectiva histórica, *Delibes* da la espalda a la metrópolis como símbolo prometedor y a la vez inquietante de la modernidad (el de las novelas *Manhattan Transfer*, de John Dos Passos, *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin, o más modestamente *La colmena*, de Cela; de la película *Metrópolis*, de Fritz Lang, o del poemario lorquiano *Poeta en Nueva York*) y su actitud sugiere un entronque con el regionalismo decimonónico.

Pero me parece inexacto poner todo el énfasis en el rechazo de la modernidad por parte de nuestro autor. Otra cosa debe subrayarse en su obra: la plasmación de un mundo propio centrado en el presente y el porvenir del campo que, cuando las alarmas sobre el medio ambiente han sonado en todo el planeta, cobra por desgracia un sentido pleno y en cierto modo profético. Aunque pudiera parecerlo, *Delibes* no sólo ve virtud en el campo y vicio en la urbe. Lo suyo es oponerse a la deshumanización y la falsedad urba-

nas, al progreso sin control que ha perjudicado al mundo rural, ha incitado a su abandono y ha asentado sus ideales en el esplendor material de la civilización urbana. No quiere volver a un pasado cauduco, miserable e injusto. Advierte de los riesgos del avance tecnológico, un *leitmotiv* tan capital de su escritura y su pensamiento que le dedicó su discurso de ingreso en la Real Academia Española, *S.O.S. (El sentido del progreso desde mi obra)* (1975). Denuncia el desarrollismo capitalista, economicista, el monetarismo y el consumismo sin corazón. Con tono lapidario sostiene: «hemos matado la cultura campesina pero no la hemos sustituido por nada, al menos por nada noble».

Esta inquietud no puede dissociarse de la preocupación castellanista. Naturaleza y Castilla se funden en una única realidad que planea a lo largo y ancho de toda la obra de nuestro autor. Casi ninguno de sus escritos se explica sin un trasfondo castellano, mucho más que un decorado y que en ocasiones salta hasta la propia tapa del libro, debajo de la cual tenemos desde un casi reportaje (*Castilla habla*) hasta una novelización más o menos fuerte (*Viejas historias de Castilla la Vieja*). Castilla, preocupación recurrente de las letras españolas del siglo XX, adquiere con Delibes un sentido singular y en buena medida inédito. Lejos queda su Castilla del recio solar donde se forjó la épica nacional y donde se fundó la nación española, y lejos también de la emoción paisajista que suscitaba en la generación del 98. La Castilla de Delibes brota como una pura constatación de una realidad empobrecida y de un paisaje esquilmado por donde circulan unas gentes de duro presente e incierto futuro. El vallisoletano se ciñe a la crónica actual de un estado de cosas y de unos afanes corrientes; es esa inmediatez la que le interesa y no entran en su cabeza proclamas por una Castilla de la rabia y de la idea, por decirlo a la manera machadiana.

Llegados aquí resulta inevitable anotar el otro rasgo común a toda la obra delibesana, su recreación —por no hablar de recuperación— de un castellano rico, exacto, coloquial y jugoso. También muy sobrio, aunque a veces se le note una amorosa complacencia en el decir: «sobre una base de fino césped, un tapiz floral inusitado: chiribitas, ardiviejas, cantuesos, lenguas de buey, ¡hasta amapolas!». La palabra nombra el mundo y lo recrea. Pero es una palabra de una limpieza y sencillez muy expresivas, contraria a ese constante capi-

tal de nuestras letras, el barroquismo. Se trata de una lengua enraizada en el depósito común popular que el escritor rescata sin propósitos arqueológicos ni pruritos casticistas. El ideal estilístico de la plenitud de Delibes se halla en una naturalidad sin afectación que tiene como meta designar la realidad con el término riguroso que la distingue.

En qué medida la palabra resulta solidaria del mundo que menciona ha de destacarse en nuestro autor con todo el relieve posible. El idioma corre el mismo camino de deterioro que la realidad castellana designada. La elegía abarca lo mismo los sabrosos cangrejos ya desaparecidos que las numerosas voces olvidadas. Los escritos de Delibes tienen por eso un valor idiomático conservacionista indisoluble de la cosmovisión que ofrecen.

En Castilla se ponen de relieve las obsesiones del autor y todo, novelas, libros novelescos y no novelescos, narraciones, testimonios, terminan por soldarse en uno de los proyectos más homogéneos de las letras españolas contemporáneas. El conjunto de las obras de Delibes contribuye a perfilar y enriquecer una visión de la vida coherente que insiste en unos cuantos, pocos, motivos, sin que ello lo convierta en un escritor monótono ni reiterativo. Delibes es un observador de la realidad circunstante, un testigo –intérprete– de su tiempo, un moralista desencantado y entristecido que quisiera un mundo mejor y más humano. El mundo suyo, el imaginario, construido con amor a la palabra, con historias penosas y cálidas, con un sentimiento de la naturaleza entre amargo, exultante y poético, vale como obra de arte que recrea en un gran mosaico los modos de vida y la mentalidad de una extensa parcela de la centuria pasada. □

Notas

(1) La obra de Delibes ha merecido un número amplísimo de estudios. Aquí sólo menciono los libros aludidos en el texto. César Alonso de los Ríos, *Conversaciones con Miguel Delibes* (1971), Barcelona, Destino, 2ª ed., 1993. Ramón Buckley, *Problemas formales en la novela española contemporánea*, Barcelona, Península, 1968 (2ª ed., ibidem, 1973); idem, *Raíces tradicionales de la novela española contemporánea*, Barcelona, Península, 1982. Alfonso Rey, *La originalidad novelística de Miguel Delibes*, Santiago de Compostela, Universidad, 1975. Gonzalo Sobejano, *Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)*, Madrid, Prensa Española, 1975 (1ª ed., 1970).

Relevo en la dirección de la Fundación y del Instituto Juan March

Javier Gomá sustituye a José Luis Yuste

En su reunión del pasado 17 de junio, los Patronatos de la Fundación Juan March y del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones acordaron el nombramiento de Javier Gomá como nuevo director gerente de ambas instituciones. Sustituye a José Luis Yuste, director gerente desde 1974, quien ha sido nombrado miembro de los dos Patronatos.

En la citada reunión fueron asimismo nombrados secretarios de los Patronatos de la Fundación Juan March y del Instituto Juan March, los patronos Alfredo Lafita y Enrique Piñel, respectivamente. José María Maravall fue nombrado director del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, del cual era director académico.

Juan March Delgado y Carlos March Delgado son presidente y vicepresidente de la Fundación y del Instituto. Son patronos de los mismos Leonor March, Pablo Vallbona, Antonio Rodríguez Robles, José Luis Yuste, Alfredo Lafita y Enrique Piñel.



Javier Gomá Lanzón (Bilbao, 1965), director gerente adjunto desde enero de 2003,

era también secretario de los Patronatos de la Fundación y del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, en cuyo Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales fue secretario general desde 1996. Es doctor en Filosofía, licenciado en Filología clásica y Derecho y letrado del Consejo de Estado. Patrono de la Fundación Lázaro Galdiano, de Madrid, entre otras. Autor del libro *Imitación y experiencia* (Pre-Textos, 2003).



José Luis Yuste Grijalba (Logroño, 1936) ha sido director gerente de la Fundación

Juan March durante los últimos 29 años. Miembro de la comisión permanente del Real Patronato del Museo del Prado (1985-1993), desde 1996 pertenece al Real Patronato del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, del que en la actualidad es vicepresidente. Ha sido letrado de las Cortes (1960-1974) y en 1964 ingresó en el Cuerpo de Letrados del Consejo de Estado, del que es letrado Mayor desde 1986.

Nuevos secretarios de los Patronatos



Alfredo Lafita Pardo (Sanlúcar de Barrameda, Cádiz, 1939) estudió Derecho en Madrid y Barcelona, e ingresó, en 1963, en el Cuerpo de Abogados del Estado. En noviembre de 1965 se incorpora al Grupo March y en junio de 1973 fue designado director gerente de la Fundación Juan March, cargo que ocupó hasta marzo de 1974, año en que pasa a ser vicepresidente ejecutivo de la Banca March. Desde 1983 forma parte del Patronato de la Fundación Juan March y, desde 1986, del Patronato del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones. Actualmente es consejero

de Corporación Financiera Alba, Banco Guipuzcoano y Zeltia, S.A. y presidente de DIANA (Sociedad de Capital Riesgo).

Enrique Piñel López (Barcelona, 1939) es abogado del Estado desde 1963. Consejero de la Corporación Financiera Alba, Banco Urquijo y Banca March; desde 1981 es jefe de la Asesoría Jurídica de la Asociación Española de Banca Privada (A.E.B.), vocal permanente de la Comisión General de Codificación (Sección Mercantil) y académico correspondiente de la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación (sección de Derecho Financiero).



Director del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales

José María Maravall (Madrid, 1942), nuevo director del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, es catedrático de Sociología en la Universidad Complutense de Madrid, Honorary Fellow del St. Antony's College de la Universidad de Oxford y Corresponding Fellow de la British Academy. Es miembro del Research Council del Instituto Universitario Europeo, de Florencia.



Es autor, entre otros libros, de *Dictadura y disenso político*, 1978; *La Política de la Transición*, 1982; *Las reformas económicas en las nuevas democracias* (con L. C. Bresser y A. Przeworski), 1995; y *Los resultados de la democracia*, 1995, publicados también en Gran Bretaña y

Estados Unidos. Sus últimas publicaciones son *El control de los políticos*, 2003, y *Democracy and the Rule of Law* (con A. Przeworski), 2003.

La Fundación Juan March

Creada en 1955 por el financiero mallorquín Juan March Ordinas, la Fundación Juan March cumplirá medio siglo dentro de dos años. Organiza, tanto en su sede de Madrid como en otros puntos de España y de otros países, diversas actividades culturales (de entrada libre): exposiciones artísticas, conciertos musicales, ciclos de conferencias, seminarios públicos, aulas abiertas, reuniones científicas, etc.; tiene abiertas sendas Bibliotecas de Música y Teatro Españoles Contemporáneos; y realiza publicaciones, como la revista crítica de libros «SABER/Leer», el *Boletín Informativo* y los *Anales*. La página web de la Fundación (www.march.es) proporciona información actualizada de sus actividades.

La Fundación Juan March también ha promovido la ampliación de estudios o la realización de investigaciones científicas en cualquier campo del saber o trabajos de creación artística, literaria y musical en centros españoles y extranjeros, a través de becas y otros planes especiales de ayudas, de los que se han beneficiado más de 5.800 españoles.

En 2002 la Fundación Juan March organizó 231 actos culturales (8 exposiciones de arte, 105 conciertos de música y otros 67 recitales para jóvenes estudiantes, 51 conferencias y otras manifestaciones).

Posee una colección de arte español contemporáneo, cuyos fondos —más de 1.600 obras, de las cuales 527 son pinturas y esculturas y el resto grabados y dibujos— se exhiben en el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca; en el recién remodelado Museu d'Art Espanyol Contemporani, de Palma de Mallorca; y en su propia sede, en Madrid.

La labor cultural de la Fundación Juan March se complementa con las actividades científicas que desarrolla el Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, creado en 1986, a través de sus Centros de Reuniones Internacionales sobre Biología y de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales.

Andrés Berlanga deja la dirección de Comunicación

El escritor y periodista Andrés Berlanga (Labros, 1941) ha dejado la dirección del Servicio de Comunicación de la Fundación Juan March, por excedencia voluntaria. Organizador del Gabinete de Prensa en 1974, meses después asumía la Dirección del citado Servicio, siendo responsable desde entonces, entre otras tareas, de la realización de este *Boletín Informativo*, la memoria



Anales, la edición de libros como *La lengua española, hoy*, la relación con los medios informativos y, desde 1997, de la página web de la Fundación. Creador en 1986, y único director hasta ahora, de la revista crítica de libros *SABER/ Leer*,

editada por la Fundación Juan March. También era director de Comunicación del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones.

Seis «Maestros de Artes» y siete «Doctores Miembros del Instituto Juan March»

Entrega de diplomas en Ciencias Sociales

El pasado 13 de junio se celebró el acto de entrega de diplomas del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones: se concedieron siete nuevos diplomas de «Doctor Miembro del Instituto Juan March» a siete estudiantes del mismo, quienes, tras cursar en él los estudios de Maestro, han leído y obtenido la aprobación oficial de sus tesis doctorales por una universidad pública. Éstas han sido editadas por el Instituto Juan March dentro de la serie «Tesis doctorales». Asimismo fueron entregados seis diplomas de «Maestro de Artes en Ciencias Sociales» a otros tantos estudiantes de la decimocuarta promoción del Centro.

Nuevos Doctores Miembros del Instituto Juan March

Los siete nuevos «Doctores Miembros del Instituto Juan March» y los títulos de sus respectivas tesis doctorales son: **Pablo Beramendi Álvarez** (*Decentralization and Income Inequality*); **Emma Cerviño Cuerva** (*Políticas de representación sindical: UGT y CCOO ante el empleo temporal (1977-1997)*); **Ignacio Lago Peñas** (*El voto estratégico en las elecciones generales en España (1977-2000): efectos y mecanismos causales en la explicación del comportamiento*

electoral); **Francisco Javier Moreno Fuentes** (*Análisis comparado de las políticas sanitarias hacia las poblaciones de origen inmigrante en el Reino Unido, Francia y España*); **Juan Rafael Morillas Martínez** (*Markets and Opportunities. An Explanation of Economic Life-chances*); **Carlos Mulas Granados** (*The Political Economy of Fiscal Adjustments in the European Union*); y **Andrés Walliser Martínez** (*Participación y ciudad*).

Pablo Beramendi Álvarez (Madrid, 1971) es licenciado con Premio Extraordinario en Ciencias Políticas y de la Administración por la Universidad de Santiago de Compostela y Doctor por la Universidad de Oxford. Formó parte de la décima promoción de estudiantes del Centro de Estudios



Detrás, de izquierda a derecha, Juan Rafael Morillas, Pablo Beramendi y Juan Andrés Walliser. Delante, Ignacio Lago, Francisco Javier Moreno, Emma Cerviño y Carlos Mulas, nuevos «Doctores Miembros».

Avanzados en Ciencias Sociales, donde obtuvo el título de Master en 1999. Realizó su tesis doctoral bajo la dirección de los profesores Anthony B. Atkinson en Nuffield College (Universidad de Oxford) y Gøsta Esping-Andersen en el propio Centro. Actualmente trabaja como Senior Research Fellow en la plantilla de investigadores de la Institutions, States and Markets Unit del Wissenschaftszentrum, de Berlín.

Emma Cerviño Cuerva es licenciada en Sociología por la Universidad Complutense de Madrid y Doctora en Ciencia Política y de la Administración por la Universidad Autónoma de Madrid. Formó parte de la novena promoción de estudiantes del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, donde obtuvo el título de Master en 1998. En el propio Centro elaboró su tesis doctoral bajo la dirección del profesor José María Maravall.

Ignacio Lago Peñas es licenciado en Ciencias Políticas y de la Administración por la Universidad de Santiago de Compostela y Doctor en Ciencia Política por la Universidad Autónoma de Madrid. Formó parte de la decimotercera promoción de estudiantes del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, donde obtuvo el título de Master en 2001. En el propio Centro elaboró su tesis doctoral bajo la dirección del profesor José Ramón Montero Gibert.

Francisco Javier Moreno Fuentes es licenciado en Sociología por la Universidad Complutense de Madrid y Doctor en Ciencia Política por la Universidad Autónoma de Madrid. Formó parte de la novena promoción de estudiantes del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, donde obtuvo el título de Master en 1998. En el propio Centro elaboró su tesis doctoral bajo la dirección del profesor Gøsta Esping-Andersen. Actualmente es profesor asociado en el Department of Sociology i Anàlisis de les

Organitzacions de la Universitat de Barcelona.

Juan Rafael Morillas Martínez es licenciado en Ciencias Políticas y Sociología por la Universidad de Granada con Premio Extraordinario de Licenciatura y Primer Premio Nacional Fin de Carrera y Doctor en Sociología por la Universidad de Oxford. Formó parte de la undécima promoción de estudiantes del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, donde obtuvo el título de Master en el año 2000. Elaboró su tesis doctoral bajo la dirección de los profesores Gøsta Esping-Andersen, John Goldthorpe y Richard Breen. Ha sido Post-Doctoral Research Fellow del Instituto Max Planck de Desarrollo Humano, de Berlín, y en la actualidad es Investigador Senior en centra: Fundación Centro de Estudios Andaluces.

Carlos Mulas Granados es licenciado en Administración y Dirección de empresas y en Economía, ambas titulaciones por la Universidad Carlos III de Madrid y Doctor en Economía por la Universidad Complutense de Madrid. Formó parte de la undécima promoción de estudiantes del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, donde obtuvo el título de Master en 2000. También es Master en International Economic Policy por la Universidad de Columbia en Nueva York y Dual Degree SIPA/Sciences-PO por el Institut de Sciences Politiques de París. En el propio Centro elaboró su tesis doctoral bajo la dirección del profesor Carles Boix. Actualmente es profesor en el Departamento de Economía de la Universidad Europea de Madrid e investigador del Grupo de Economía Europea de la Universidad Complutense de Madrid. También imparte clases en los programas del Instituto de Estudios Fiscales y de la George Washington University (Madrid Center-UAM).

Andrés Walliser Martínez es licenciado en Sociología por la Universidad Complutense de Madrid y Doc-

tor en Sociología por la Universidad Autónoma de Madrid. Formó parte de la octava promoción de estudiantes del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, donde obtuvo el Master en 1997. En el propio Centro elaboró su tesis doctoral bajo la dirección de Robert Fishman. Actualmente es profesor de Ciencia Política y Sociología en Syracuse University, en Madrid, y trabaja como investigador en la Universidad Complutense para el proyecto UGIS.

Los seis nuevos alumnos que recibieron el diploma de «Maestro de Artes en Ciencias Sociales» —con ellos son 86 los que lo han obtenido desde que el Centro inició sus actividades en 1987— son los siguientes: **Javier Alcalde Villacampa**, **Héctor Cebolla Boado**, **Alfonso Egea de Haro**, **Víctor Lapuente Giné**, **David Llorente Sánchez** y **Elena Roig Madorrán**. El diploma de «Maestro de Artes en Ciencias Sociales» se otorga a los alumnos que han superado los correspondientes estudios en el Centro durante dos años. Tras esta primera fase, pueden continuar sus estudios en el Centro y realizar en el mismo su tesis doctoral.

El título de «Doctor Miembro del Instituto Juan March» se concede a los estudiantes del Centro que, tras cursar en él los estudios de Maestro, han elaborado en su seno una tesis doctoral, que ha sido leída y aprobada en la universidad correspondiente.

A todos ellos dio la enhorabuena

Juan March Delgado, presidente del Instituto Juan March. «Todos en conjunto —señaló—, estudiantes, profesores, Consejo Científico, personal administrativo y Biblioteca, formáis una comunidad que no se improvisa, sino que surge por la voluntad de sus miembros, cuando se dan las condiciones favorables.» A continuación el presidente comunicó el relevo del hasta entonces director gerente de la Fundación Juan March e Instituto Juan March, **José Luis Yuste**, al haber alcanzado la edad de retiro, por **Javier Gomá**, hasta entonces Secretario General del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales; así como el paso de **José María Maravall** de director académico a director del mismo.

Investigación de máxima calidad

Javier Gomá hizo un balance del curso que finalizaba: 21 seminarios impartidos por 12 profesores procedentes principalmente de universidades extranjeras; la edición de 15 nuevos números de la serie *Estudios/Working Papers*; la concesión de seis nuevas plazas para estudiar en el Centro; y siete nuevas tesis doctorales que, sumadas a las ya existentes, dan un número final de 46. «Por tanto, entre doctores actuales y futuros la comunidad del Centro cuenta ahora con 90 miembros, todos ellos comprometidos con la investigación de la máxima calidad y con la elevación del nivel de la ciencia española. Si se considera que la población total de cate-dráticos y titulares de



De izquierda a derecha, Víctor Lapuente, Elena Roig, Javier Alcalde, David Llorente y Héctor Cebolla. Detrás, Alfonso Egea, todos ellos nuevos «Maestros de Artes en Ciencias Sociales».

ciencia política y sociología de las universidades españolas se sitúa en total en torno a los 350 ó 400 profesores, los miembros del Centro representan entre un cuarto y un quinto de esa población de académicos de esta disciplina en España.» Añadió que «si el Centro cumple su objetivo de excelencia, será el fermento de una renovación profunda de las ciencias sociales en nuestro país».

Seguidamente, **José María Maravall**, tras realizar la *laudatio* de las siete nuevas tesis doctorales publicadas por el Centro, señaló que «este acto no es uno más en el que felicitar y dar la bienvenida a los nuevos estudiantes. Es, de hecho, mucho más. Los estudiantes que hoy se incorporan forman la decimoséptima promoción del Centro. Han transcurrido ya bastantes años desde que el Centro iniciara sus actividades, y muchos más desde que empecé a colaborar con lo que era entonces el Departamento de Ciencias Sociales de la Fun-

dación Juan March: 25 años. Lo conozco por tanto bien. Conozco bien lo que ha hecho la Fundación por las ciencias sociales y también sé a quién se ha debido —en una medida muy fundamental— esta contribución».

«Difícilmente nada de todo esto hubiera sido posible sin el respaldo, el estímulo y el apoyo de José Luis Yuste. Ha sido una experiencia personal muy excepcional a lo largo de tantos años.»

Finalmente cerró el acto el director gerente saliente, **José Luis Yuste**, quien hizo un recorrido histórico de las relaciones que ha mantenido la Fundación Juan March con las Ciencias Sociales, desde la concesión de las Becas en Ciencias Sociales, los planes específicos de Sociología, y los posteriores de Autonomías Territoriales y Estudios Europeos, hasta el actual Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales. Seguidamente reproducimos un extracto de su intervención.

José Luis Yuste

Prolongado apoyo a la investigación social

Al comienzo de la vida de la Fundación, en 1955, las becas de estudios e investigaciones incluidas bajo el rótulo de Ciencias Sociales comprendieron la Sociología, el Derecho, la Economía y la Comunicación. Hasta 1972 no se organizó un Plan específico de becas en Sociología, que tuvo por objeto la formación de especialistas para hacer frente a la reciente institucionalización de su estudio en la Universidad. Cinco años después, en 1977, la Fundación abrió nuevas convocatorias de becas sobre el Cambio



social y político de la España del momento: numerosos equipos científicos e investigadores individuales fueron beneficiarios de estas convocatorias, que aspiraban a tener cierto valor estratégico en aquel período de la vida española.

Además de estas continuas convocatorias de becas de estudio e investigación, individuales y en equipo, en España y en centros extranjeros de referencia, la Fundación organizó en aquellos años en Madrid reuniones científicas sobre la transición de los

sistemas políticos autoritarios a los sistemas pluralistas, editó numerosas publicaciones y organizó ciclos de conferencias sobre estas materias, con la participación de destacados especialistas españoles y extranjeros.

En los primeros años de vida de la Fundación (de 1955 a 1965, poco más o menos) las dificultades de la balanza de pagos de España hacía difícil disponer de divisas para estudiar en el extranjero y la Fundación Juan March pudo, por las características internacionales de su patrimonio, ayudar a cubrir este vacío enviando a doctorarse o a estudiar fuera a muchos de sus becarios. Con ello no hacía sino seguir los pasos de cosmopolitismo científico que antes había dado la Junta de Ampliación de Estudios de la Institución Libre de Enseñanza.

Esto no fue poco, pero la Fundación aspiraba a más. En los años 80, la situación de la sociología y la ciencia política en España era realmente muy débil, tanto en la Universidad como en las instituciones no universitarias. Al igual que la Fundación Juan March, otras entidades públicas y privadas concedían también becas de estudio e investigación en estos campos, pero la realidad daba muestras de que la simple política de becas era insuficiente para remozar estas áreas del conocimiento. España carecía entonces de un centro de formación y alta investigación dedicado al estudio de las sociedades contemporáneas avanzadas y, especialmente, de la propia sociedad española.

Crear un centro de excelencia

Hace veinte años, todos éramos conscientes de esta carencia. Y en la Fundación pensamos que debíamos reordenar nuestra presencia en el campo de la Sociología y la Ciencia Política dejando atrás la política de becas y concentrándonos en la puesta en marcha de un Centro de Estudios

Avanzados en Ciencias Sociales de primera calidad como el que hoy, felizmente, nos reúne a todos aquí. Ya no se trataba de seguir enviando jóvenes becarios a completar su formación a centros de excelencia en el extranjero, sino de crear uno de esos centros de excelencia aquí, en España, bajo los auspicios de la Fundación Juan March.

Esto sucedió en los años 1985-1986. Diversos profesores nos ayudaron a diseñar el Centro, concretamente Miguel Artola, Francisco Rubio Llorente, Luis Ángel Rojo y Víctor Pérez Díaz, que fue el primer director del mismo y a quien el Centro debió la inmediata proyección internacional que alcanzó.

El Centro se propuso formar un conjunto de doctores capaces de hacer contribuciones excelentes a la vida científica en el campo de la Sociología y la Ciencia Política, y también, en su caso, a la vida cultural, social, política y económica de España; confiábamos también en que el paso por el Centro de los alumnos afianzara en ellos su compromiso con los valores de libertad, racionalidad y solidaridad, que son valores centrales de la cultura europea.

Nos propusimos también crear una unidad de investigación y de vida intelectual conectada con una red de centros escogidos de la comunidad científica internacional, de los que tomar ejemplo y parangón. Sabíamos que éste habría de ser uno de los estímulos principales para atraer a profesores extranjeros destacados y la clave del éxito a largo plazo.

Con la creación del Centro, la Fundación pretendió finalmente contribuir al desarrollo de la sociología y la ciencia política españolas, de forma modesta, pero efectiva y renovadora, a través de una fuerte exigencia de calidad en la formación de sus alumnos y en su investigación doctoral.

Se trató de una iniciativa que en 1986 vino a sumarse, desde esta nue-

va perspectiva, más ambiciosa y más arriesgada, al prolongado apoyo a la investigación social que había prestado la Fundación Juan March a lo largo de los años precedentes.

El Centro inició sus actividades en el curso 1987-1988. Han pasado ya 15 años.

Dimensión internacional

Teniendo en cuenta la dimensión internacional que caracteriza al Centro, una parte fundamental de su programa académico reside en la colaboración de profesores invitados, en su mayor parte provenientes de universidades extranjeras, que imparten cursos y seminarios de investigación. Los temas de estos últimos giran en torno a las transiciones a la democracia y procesos de consolidación democrática (especialmente en el Sur y Este de Europa y Latinoamérica), partidos políticos y sistemas electorales, problemas del Estado de bienestar, economía política de las sociedades industriales y estratificación social.

La presencia de los profesores invitados, especialistas en ciencia política comparada y sociología política y económica ha sido constante. Más de 130 profesores extranjeros han impartido en el Centro seminarios de investigación o pronunciado conferencias. Entre ellos figuran destacadas figuras como Juan Linz, Daniel Bell, Raymond Carr, Robert Dahl y Seymour Martin Lipset.

Apoyándome en un informe que sobre el Centro realizó el profesor Steven J. Rosenstone, actualmente Decano y Profesor de Ciencia Política en la Universidad de Minnesota, al término de su mandato de cinco años en el Consejo Científico (1995-2000), intentaré hacer una evaluación crítica de lo conseguido hasta ahora. Escribe Rosenstone: «El Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales ha tenido desde su comienzo

una misión muy ambiciosa, contribuir a formar la base intelectual necesaria para articular y desarrollar la estructura democrática de la cultura cívica española». En su opinión, basándose en la calidad del programa académico, la calidad de sus graduados, la calidad de la investigación y la efectividad de su organización, «el CEACS ha tenido un enorme éxito y está en el buen camino para lograr sus objetivos básicos». (...) Los directores académicos del Centro, —escribe Rosenstone— primero Víctor Pérez Díaz y después José María Maravall, han hecho un extraordinario trabajo de institucionalización del CEACS, creando una comunidad que se caracteriza por la confianza, su carácter abierto y su vitalidad intelectual, contratando excepcionales profesores visitantes, y creando unos estándares intelectuales y académicos extremadamente altos.» Hasta aquí Steven Rosenstone.

Con toda sinceridad creo que los juicios del profesor Rosenstone, siempre amables, no son exagerados. La Fundación Juan March está en el camino de crear, si es que no lo ha creado ya, el Centro de referencia de las Ciencias Sociales españolas, tanto dentro como fuera de nuestro país. Aquí se están formando jóvenes investigadores que generan ideas propias, no simples exégesis de textos ajenos. Nuestro Centro es un Centro pequeño, de tamaño reducido, pero no por ello es ajeno a los compromisos de rigor científico y de cosmopolitismo que son regla de los grandes centros internacionales.

El Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales —finalizó José Luis Yuste— es una de las obras más queridas de mi mandato. Creo firmemente que sin ciencia propia el nivel cultural de España desmerece. Tratar de reforzar ese nivel cultural en las ciencias sociales ha sido y es el último objetivo que busca el vuelo que ya ha alcanzado el Centro, con el esfuerzo de todos vosotros. □

*En el Museo de Arte Abstracto Español
(Fundación Juan March), hasta el 5 de octubre*

Exposición «Gerardo Rueda. Construcciones»

Hasta el 5 de octubre está abierta en las salas de exposiciones temporales del Museo de Arte Abstracto Español (Fundación Juan March), de Cuenca, la exposición «Gerardo Rueda. Construcciones», que incluye una selección de 51 obras realizadas entre 1949 y 1996 por Gerardo Rueda (Madrid, 1926-1996), participe, con Gustavo Torner, en la creación de este museo por Fernando Zóbel.

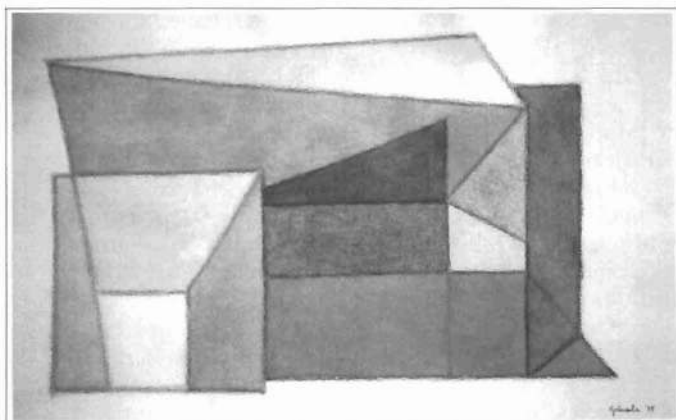
Las obras —dibujos, guaches, técnica mixta y collages sobre papel y cartulina— proceden de la colección de José Luis Rueda, hijo del artista, quien asistió a la presentación de la muestra, y de otras colecciones particulares. El acto estuvo presidido por **Javier Góma**, en su primer acto institucional como director gerente de la Fundación Juan March.

La exposición muestra dos vertientes de la obra sobre papel de Gerardo Rueda: los dibujos, en su mayoría de la primera época, donde se advierte una clara influencia cubista en la ordenación de los volúmenes y un interés por la exploración de espacios arquitectónicos; ideas que culminan en la segunda vertiente, los collages, técnica

que practica desde 1953 y se consolida en los años sesenta: los primeros collages son fragmentos de papel o cartón cortados o rasgados de forma espontánea; en los años setenta adquieren un perfil más sutil por medio de colores suaves y formas depuradas, y en los ochenta incorporan nuevos elementos compositivos como sobres, cartas, sellos, invitaciones, folletos... A comienzos de los años noventa Rueda busca una abstracción geométrica a base de cortes limpios y colores puros.

A comienzos de los sesenta, Gerardo Rueda participó con Gustavo Torner en la transformación de las Casas Colgadas, de Cuenca, donde Fernando Zóbel creó el Museo de Arte Abstracto Español, que abriría sus puertas el

1 de julio de 1966 y cuyos fondos pertenecen y gestiona desde 1980 la Fundación Juan March, tras la donación de Fernando Zóbel. «Hoy el Museo conserva algunas de las mejores pinturas de Rueda», señala la historiadora del arte **Barbara Rose**, autora del texto del catálogo, del que se ofrece seguidamente un extracto.



«Trapezoido», 1949

Barbara Rose

Gerardo Rueda, estructuralista

Uno de los problemas del arte de hoy estriba justamente en la desaparición del estilo personal identificable e intransferible, y su sustitución por una imaginería de logotipo, fácil de reconocer pero carente de originalidad, superficial y reiterativa. En la carrera de un artista auténtico como Gerardo Rueda sucede lo contrario. El desarrollo de la obra de Rueda a lo largo de una trayectoria de medio siglo revela solidez y lógica interna. Su personal visión del mundo y la necesidad de expresarla en el arte se gestaron en una etapa temprana de su vida. Enriquecida por la experiencia y por un dominio creciente de la técnica, su necesidad de estructura y orden se hace patente en todos los medios, del dibujo y el collage a la pintura y la escultura. (...)

La obra de un artista como Gerardo Rueda sí, por una parte, se corresponde con el espíritu de su época, por otra se constituye progresivamente en crítica de ese espíritu. Una de las necrologías publicadas a la muerte de Rueda llevaba por título *Murió un artista renacentista*. Interesado por todas las artes, así como por la literatura y la música, Rueda no se especializó, y eso le sitúa aparte de la mayoría de sus contemporáneos. En su biblioteca no sólo había libros de historia, literatura, poesía y filosofía, sino también tratados críticos de arte y arquitectura. Esa idea renacentista de integración artística es lo contrario de la fragmentación que caracteriza a la cultura moderna. Justamente se podría decir que una de las grandes diferencias entre el período moderno y el arte del pasado es la separación entre las artes, y el énfasis en la expresión personal frente a los conceptos universales de armonía y orden. (...)

En el centro del estilo de Gerardo Rueda está la dedicación a la estructura y el orden, la armonía y el equilibrio.

Hombre de gran cultura y muy viajero, estudió las distintas épocas del arte del pasado y encontró en ellas múltiples inspiraciones para su arte contemporáneo. A este respecto es significativo que una de las primeras obras que



pintó a los veinte años, y un año después del final de la Segunda Guerra Mundial, fuera un óleo pequeño de los edificios que veía desde su ventana. Esa pintura, estudio tonal de unas formas arquitectónicas familiares resumidas y reducidas a unos cuantos volúmenes geométricos, prefigura su estilo maduro y anuncia su preocupación fundamental por la estructura pictórico-arquitectónica ya en los inicios de su carrera artística.

A finales de los años cuarenta Rueda hizo una serie de dibujos a línea inspirados en naturalezas muertas dibujadas por Juan Gris, el pintor cubista al que más admiraba. Aunque Picasso hiciera las primeras pinturas plenamente cubistas sobre temas arquitectónicos, el cubismo se había aplicado sobre todo a la figura y la naturaleza muerta, asuntos por los que Rueda no sentía especial interés. Por el contrario, sus primeros dibujos abstractos, hechos en los años cuarenta, se centran ya en la arquitectura como motivo.

En aquellos dibujos tempranos empleó con frecuencia la perspectiva del dibujo arquitectónico, que indica volúmenes tridimensionales, mientras que lo que hacían los cubistas era aplanar la forma. Rueda, de una generación más joven, parece haber sabido por instinto,

ya en sus años formativos, que el cubismo había dejado de ser viable como estilo creativo. Ya entonces pugnaba por superar sus limitaciones y descubrir un espacio nuevo en el que no quedara nada del ilusionismo característico de la pintura antigua, un estilo de absoluta modernidad. Las pinturas de Rueda en los últimos años cuarenta y primeros cincuenta sorprenden especialmente por su manera de reducir y simplificar las formas en volúmenes geométricos. Esas pequeñas pinturas manifiestan ya una originalidad y un poder de invención considerables.

(...) En esas obras tempranas se reconocen el sabor y el ingenio que marcarán su estilo maduro, tan sugerente como reductivo, cargado de asociaciones familiares que enriquecen su potencia formal y que casi siempre son también estructuras arquitectónicas. Más tarde hará esculturas geométricas tridimensionales que recuerdan los volúmenes sencillos y robustos de estos primeros dibujos lineales. En sus dibujos y collages Rueda creaba a menudo mundos en miniatura, diminutas ciudades ideales donde rectángulos de color pintado hacían las veces de puertas y ventanas. En su juventud estimó particularmente la sensibilidad y la variedad del dibujo de Klee. Años después, sin embargo, llegó a atraerle más la certeza del anonimato distante de Mondrian. El influjo de ambos se siente a lo largo de toda su obra, aunque el acento cambie a medida que el artista madura y empieza a crear sus propios universos innovadores y personales en papel y lienzo, relieves y esculturas. En los años cincuenta su pintura presenta un pictoricismo delicado de pinceladas visibles. La paleta, sin embargo, es muy reductiva. Sin fragmentar la forma y quizá inconscientemente, Rueda restringió su colorido, como habían hecho Picasso, Braque y Gris en el cubismo analítico, a tonos y matices de la escala de los grises, para traducir volúmenes escultóricos a un espacio de bajorrelieve. El color intenso, plano y no modulado, aparece en sus obras maduras de los años

sesenta, pero vuelve a amortiguarse y apagarse en los relieves tardíos.

(...) A medida que iba madurando, el estilo de Rueda se fue haciendo más estrictamente *hard-edge* y geométrico. Eliminó sin vacilar todo lo no esencial, suprimió la anécdota y la digresión. Las formas de su obra plena parecen estar unidas a una retícula invisible a manera de esqueleto estructural implícito, como una oculta armadura de sustentación. Esa estructura reticular y ortogonal es, naturalmente, la más estable. (...) En los posteriores ensamblajes-relieves, que en cierto sentido son collages tridimensionales, proyectados desde el plano pictórico sobre el espacio real, los sencillos y cotidianos materiales empleados, o los objetos encontrados dispuestos en cajas, hacen pensar en escenarios donde se representarían dramas anónimos. Despojados de su contexto o identidad originales, los materiales encontrados no remiten a otra cosa que a sí mismos. Donde más se acerca Rueda a una estética simbolista es en los líricos collages de papeles rasgados, pero básicamente su poesía no es la decadencia florida y perfumada de un Baudelaire sino la nítida concentración del haiku japonés, que con un mínimo de palabras implica muchas asociaciones a veces contradictorias.

(...) En la obra de Rueda, como en el mejor arte minimalista, la reducción a la esencia no es simplificación sino destilación y economía. Eliminando toda referencia externa, Rueda condensó sus formas para llegar a lo esencial en la obra de arte, que para él era su estructura. En este sentido, aunque admirase a Schwitters, sus collages operan al revés que los ensamblajes de objetos personales de éste, porque tienden a la despersonalización y la generalización, dando prioridad a las preocupaciones estructurales sobre las referencias iconográficas.

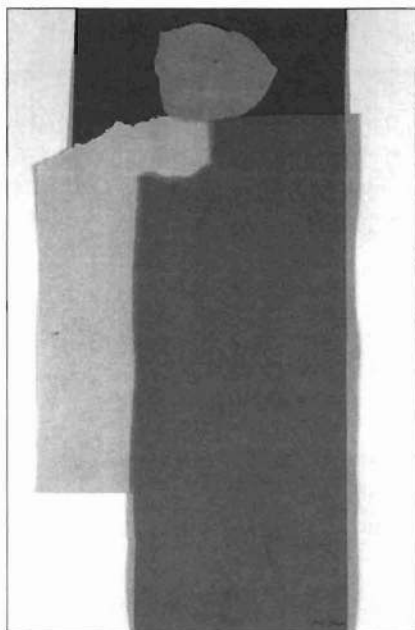
(...) Sus pinturas de finales de los años cincuenta, probablemente ejecutadas en París, son como paisajes abstractos de colorido intenso y luminoso.

En Madrid, sin embargo, la paleta de Rueda se oscureció rápidamente hacia el gris de las pinturas monocromas y atmosféricas de 1960-1961. Una de las más bellas y melancólicas, *Athos* (1960), que lleva el nombre de un apartado monasterio de Grecia, está en la colección del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca. Sus tonos sombríos hacen pensar en el emocionalismo de los tríos de Schubert, que Rueda contaba entre su música preferida. (...)

Cuenca y el museo de las Casas Colgadas

En 1955 Gerardo Rueda conoció al pintor y coleccionista filipino Fernando Zóbel (...). El estilo de Zóbel, basado en la caligrafía oriental en blanco y negro, era totalmente distinto del de Rueda. Coincidían, sin embargo, en el interés por las culturas y las filosofías religiosas exóticas. Es probable que por medio de Zóbel conociera Rueda el concepto de *wabe*, el principio estético básico de la cultura zen japonesa. (...) Zóbel, coleccionista apasionado, soñaba con fundar un museo de arte abstracto en Cuenca, una idea que a comienzos de los años sesenta no podía por menos que parecer descabellada. Junto con Rueda, otro pintor que compartía su entusiasmo por el arte abstracto era Gustavo Torner. Torner había nacido en Cuenca e invitó a Zóbel a visitar aquella antigua ciudad castellana. Por entonces Zóbel pensaba abrir al público su colección en Toledo. Torner, a quien Rueda conoció cuando los dos participaron en el pabellón español de la Bienal de Venecia de 1962, convenció a Zóbel de que Cuenca, con sus viejas Casas Colgadas, era el lugar ideal para un museo de arte abstracto.

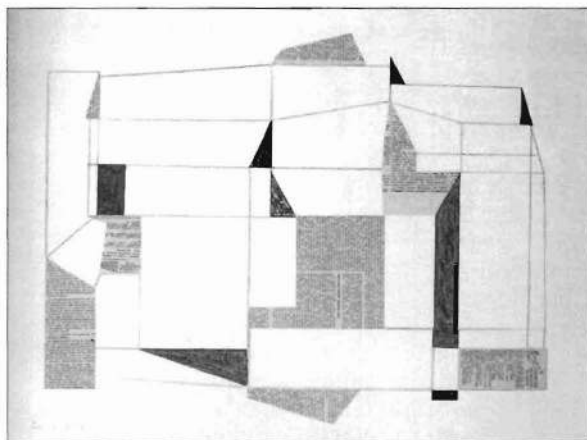
En 1963 Cuenca, que en la Edad Media fuera villa real, estaba prácticamente abandonada. Pero conservaba intactos muchos de sus edificios, incluida la gloriosa catedral. Seducidos por la ciudad, Zóbel y Rueda, junto con Antonio Lorenzo, compraron una casa



«Celeste, ocre y rojo», 1969

en la calle Armas, no lejos de la Plaza Mayor dominada por la catedral románica de San Julián, donde están enterrados los restos del santo del siglo XII. Poco después Rueda compró al pintor Antonio Saura una casa antigua en la calle de San Pedro que había pertenecido al escritor González Ruano. Compró también la casa de al lado y las unió; alquiló la cuarta planta a arquitectos, y en la tercera puso un estudio que le serviría para hacer collages en verano.

La catedral de Cuenca, cuya silueta imponente se alza majestuosa sobre la ciudad, data de 1195, aunque ha sufrido adiciones posteriores. Rueda la estudió a fondo, y con el tiempo diseñaría vidrieras para su interior. En las pesadas puertas de madera de la catedral, los maderos cruzados que siguen la horizontal del dintel y las verticales de las jambas forman una cuadrícula palpable, que confirmó a Rueda en el empleo de ese tipo de estructuras. No es sorprendente que el tema arquitectónico se acuse en los muchos collages que hizo en Cuenca. Las formas de las propias Casas Colgadas resuenan en grandes



«Estructura», 1955

obras de mediados de los sesenta, las series de «bastidores» y «cajas de cerillas», donde los bastidores de cuadros de madera y las cajas de cerillas, separados de su identidad mundana original, sugieren una estructura de rectángulos semejante.

A comienzos de los sesenta, a la vez que participaba en la transformación de las Casas Colgadas para instalar en ellas el Museo de Arte Abstracto de Cuenca, que se inauguró en 1966, Rueda restauró también para su familia una casa antigua de la calle del Factor, en el Madrid de los Austrias. En Cuenca colaboró estrechamente con el historiador del arte Pablo López de Osaba, que más tarde asumiría la dirección del museo, y que coincidía con Rueda en la importancia vital del detalle. Junto con Zóbel y Torner, hicieron de las antiguas Casas Colgadas una institución de la que Alfred Barr Jr., el fundador y director del Museum of Modern Art neoyorquino, diría tras visitarla que era el más bello de los pequeños museos del mundo.

(...) Hoy el Museo de Arte Abstracto de Cuenca conserva algunas de las mejores pinturas de Rueda. Cada una representa una diferente interpretación del tema arquitectónico: el óleo de 1960 *Athos* sugiere una ciudad en el crepúsculo; la austera sencillez de la *Gran pintura blanca* de 1966, que Zóbel compró a Juana Mordó por indica-

ción de Gustavo Torner, hace pensar en la fachada de una gran catedral románica o en la augusta armonía de un templo griego.(...) Un segundo «bastidor», el *Homenaje a Zurbarán I* de 1965, parece una clara alusión a las ventanas de las Casas Colgadas. Otra pintura de ese año, *Verde con marco neorrenacentista*, sugiere la fachada de un edificio por su graciosa alusión al estilo plateresco. *In Memoriam a M. S.*, de

1965, es un homenaje a un amigo de la infancia que murió joven, y, al igual que *El testamento de Felipe II*, de 1967, no está pintada sobre lienzo sino sobre tabla. Lo mismo sucede en el inmaculado relieve blanco *Partenón* de 1969, con su diáfana referencia a la Grecia antigua. Este cambio en el soporte de las pinturas a finales de los sesenta, de lienzo a tabla, subraya sus analogías arquitectónicas. Entre las pinturas posteriores pertenecientes al museo, *Madera gris con amarillo, blanco y negro*, de 1985, y el relieve *Verdes del bosque de la Alhambra* son ensamblajes de objetos encontrados, que aunque transformados en arte siguen recordando edificios y estructuras.

Muchas de esas obras revelan a su autor como buen conocedor de la historia de la arquitectura. (...) Esas experiencias con la arquitectura sin duda influyeron también en sus collages.(...) Como los objetos incorporados a sus pinturas y relieves, los objetos personales que Rueda pegaba en sus collages pierden la identidad real y la historia anterior de su contenido. Lejos de funcionar como recuerdos sentimentales, los rectángulos de sobres, invitaciones, sellos y cartas devienen elementos puramente estructurales y formales, lo mismo que en su pintura los bastidores, marcos y listones de madera. (...) □

El pasado 21 de mayo

Homenaje a Antón García Abril, en su 70º aniversario

El pasado 21 de mayo se celebró en la sede de la Fundación Juan March, organizada por su Biblioteca de Música Española Contemporánea, un «Aula de Reestrenos» (48), en la que se homenajeó al compositor aragonés Antón García Abril, con motivo de su 70º aniversario, con un concierto en el que el Trío Arbós (Juan Carlos Garvayo, piano; Miguel Borrego, violín; y José Miguel Gómez, violonchelo), con Asko Heiskanen, clarinete, interpretaron las siguientes obras: *Sonata de Siena* (1955), para violín y piano; *Trío Homenaje a Mompou* (1988), para violín, violonchelo y piano; *Balada de los Arrayanes* (1995), para piano; y *Cuarteto de Agrippa* (1994), para clarinete, violín, violonchelo y piano. El concierto, al que asistió Antón García Abril, se transmitió en directo por Radio Clásica, de RNE.

El propio compositor escribía, en el programa de mano, sobre sus obras interpretadas: «La 'Sonata de Siena' es una de mis primeras obras. Junto a la 'Sonatina', para piano y el 'Ciclo de canciones infantiles', representa un momento en el que aparecen mis primeros impulsos creativos. Iniciada en Madrid, todavía estudiante de composición, la terminé en Siena durante los cursos de perfeccionamiento que realicé en la Academia Musicale Chigiana. Desde su doble interpretación, en Madrid, con su primer movimiento y en Siena una vez terminada la sonata, hasta el pasado otoño, nunca me había acercado a la obra; sin embargo, muchas veces tuve el deseo de hacerlo y volver a descubrir la partitura. Fue la insistencia de mi amigo el gran violinista Agustín León Ara lo que me animó a encontrarme de nuevo con esta 'Sonata de Siena'. Decisión que me transportó a un período de mi vida colmado de ilusiones, de inquietudes y de amor a un mundo que se abría antes mis ojos y mi sensibilidad, a un mundo lleno de

belleza, de misterio, y, que de una manera irresistible me conduciría al maravilloso e inquietante universo de la creación musical. Éste ha sido, tal vez, el motivo más importante para decidirme a editar esta obra, revivir ese momento».

«Siempre sentí por Federico Mompou una admiración sin límites, tanto en lo artístico como en lo personal, nacida en mi época de estudiante en Italia y tras haber escuchado por primera vez sus Canciones y Danzas que me llevaron al deseo irreprímible de analizar y conocer su obra. Consolidé mi admiración ya que tuve la suerte de contar con



Antón García Abril con el Trío Arbós y Asko Heiskanen.

su amistad y con la de Carmen, su esposa entrañable, intérprete sensible e inteligente de la obra del maestro y sentí, por tanto, una gran alegría cuando el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea me invitó, junto con otros compositores, a escribir una obra homenaje a Federico Mompou. En el momento en que me dispuse a escribir mi *Trío Homenaje a Mompou* planteé la posibilidad de estructurar mi obra partiendo de un elemento constructivo del maestro y tomarlo como punto de arranque para iniciar mi propia trayectoria. Me decidí por una pequeña estructura interválica del inicio de la *Canción y Danza n.º 6*, un intervalo de segunda que me convierte en germen y móvil que impulsa mi obra hacia un desarrollo camerístico. Escrita esta obra en 1998, fue interpretada por el Trío Mompou junto con las obras de Monsalvatge, Luis de Pablo, Carmelo Bernaola, Cristóbal Halffter, Claudio Prieto y Tomás Marco, en el Festival de Santander en un concierto Homenaje al Maestro.»

«La *Balada de los Arrayanes* está escrita como Homenaje a Manuel de Falla en el 50 aniversario de su muerte. Fue mi deseo evocar el mundo sutil, sugestivo y siempre inspirador de la Alhambra granadina, tan querida y tantas veces soñada por don Manuel. La partitura está concebida partiendo de un postulado muy querido por Manuel de Falla, crear una obra, partiendo de una técnica compositiva rigurosa y profundamente meditada, pero que al ser interpretada se nos presente como una improvisación.»

El *Cuarteto de Agrippa* fue estrenado en el Festival Internacional de Santander de 1994, por el Grupo LIM. En *Síntesis de dos décadas (1975-1995)* de este grupo, su director **Jesús Villa Rojo** escribió: «El *Cuarteto de Agrippa* lo compuso García Abril por encargo del Festival de Santander para homenajear a Goffredo Petrassi en el concierto del LIM, con motivo de su aniversario. En julio de 1994, el maestro Petrassi cumplió noventa años y era celebrado el

acontecimiento en todo el mundo, por tratarse de una de las personalidades más influyentes y estimadas de la música contemporánea. El Festival de Santander, con algunos alumnos españoles de Petrassi, quiso dedicarle un concierto con el estreno de varias obras, entre las que figuraba este cuarteto de García Abril. En él, las evocaciones y los recuerdos se convierten en protagonistas para guiar todo el material utilizado. El título surge en recuerdo del histórico Panteón romano construido por Agrippa y que viene a sugerir ideas arquitectónicas y estructurales en el amplio concepto formal. Los elementos temáticos, surgidos como algo ambiental y sin lugar a dudas evocadores, discurren en una proyección de grandes dimensiones que rompen las funciones formales, abriendo proyecciones acumulativas de superposiciones armónicas y rítmicas. Esta condensación de elementos alcanza momentos de especial capacidad expresiva, sin que hayan partido de una intencionalidad particular».

«Déjame decirte en nombre de cuantos trabajamos en esta Fundación —comentó **Antonio Gallego**, director de Actividades Culturales de la Fundación Juan March— cuán felices nos hace tu presencia de nuevo con nosotros, rodeados dentro de unos momentos por tu música. He hecho ya tantas veces tu elogio en esta misma sala y tribuna que no me hubiera costado nada rescatar mis papeles, algunos ya con ciertos años, y, de haberlos encontrado, actualizarlos hasta el día de hoy, cuando vas a cumplir 70 años, te acaban de nombrar Doctor Honoris Causa por la Complutense (es decir, en la tierra donde has vivido la mayor parte de tu vida) y acabas de recibir el Premio Aragón (es decir, la más alta distinción de tu tierra natal). Hubiera recordado cómo la Fundación Juan March apostó por ti hace muchos años (en 1963 exactamente) con una beca que te permitió ir a Roma y completar allí la excelente formación que habías recibido aquí, y los tiempos en que ganaste tu cátedra de composición.» □

José Luis Borau

«La imagen cinematográfica» (I)

Del 11 de febrero al 6 de marzo, el director de cine y académico José Luis Borau impartió en la Fundación Juan March un «Aula abierta» sobre «La imagen cinematográfica». El «Aula abierta» —integrada por ocho sesiones— consta de dos partes: una de conferencias públicas, a las 19,30 horas, y otra anterior de clases prácticas, destinada sólo a profesores, previa inscripción. Los títulos de las ocho conferencias públicas fueron: «Necesidad de la imagen»; «La imagen cinematográfica»; «Análisis de la imagen cinematográfica»; «Situación y acción de la imagen cinematográfica»; «La invención de la imagen cinematográfica»; «Preparación de la imagen cinematográfica»; «La realización de la imagen cinematográfica» (I); y «La realización de la imagen cinematográfica» (II).

A continuación se ofrece un resumen de las tres primeras intervenciones. Próximamente se dará el de las restantes.

Ha de aclararse de entrada que el propósito principal del curso no es la formación cinematográfica en un sentido profesional o crítico, lo cual exigiría condiciones de tiempo y dedicación muy por encima de las posibilidades reales del mismo, sino la conveniencia de que el público no especializado, el espectador fiel pero ajeno al proceso de creación o invención, disponga del bagaje imprescindible para disfrutar mejor de cuanto se le ofrece desde la pantalla.

En otras palabras, hay que aprender a *mirar* una película, y no contentarse con *verla*, de la misma manera que, en el terreno musical, existe una gran diferencia entre *escuchar* una composición o simplemente *oirla*.

Antes de hablar de la imagen cinematográfica en particular, habremos de referirnos al concepto de imagen en general. Y señalar que, a nuestro juicio, la imagen es tan consustancial a la condición humana que sin ella no podríamos comprender cuanto nos rodea ni



actuar en consecuencia.

Si aceptamos la definición genial de Quevedo, según la cual *yo soy un fuí*, queriendo expresar de tal manera que el hombre no tiene presente, que el presente es una convención porque se compone de momentos *idos ya* conforme la mente los digería, llegaremos a la conclusión de que *todo* en nuestra existencia es pasado, puro recuerdo, y por tanto, sólo una imagen de lo que hemos dado en llamar realidad.

Los recuerdos inmediatos al instante vivido conservan su definición, y parecen indiscutibles, casi no reconocemos su condición imaginaria. Los lejanos se nutren, en cambio, de las imágenes que pudimos rescatar tras el cruel y continuado embate del tiempo, y constituyen los restos del naufragio, como quien dice.

Sobre unos y otros, tanto recientes como remotos, construimos nuestra experiencia vital, la cual genera a su vez un sistema de ideas que son la base del conocimiento y de la reflexión. Bien se

puede decir por tanto que cuanto sabemos se origina, en definitiva, en el amasijo de imágenes que fuimos capaces de retener.

Los recuerdos, los sueños y las imágenes atesoradas a lo largo del tiempo, millones de *fuís* en definitiva, componen la argamasa de nuestra alma, fabrican nuestro último refugio de identidad, el recóndito e indivisible *cuarto de atrás*.

Cuando las imágenes empalidecen o se confunden entre sí, pierden fuerza y claridad hasta fundir en negro, es que ha llegado el momento final.

La imagen cinematográfica

El Cine prefabrica millones de imágenes, nos las sirve digeridas ya y sustituye, en consecuencia, buena parte del proceso cognoscitivo. De ahí la inmediata aceptación que tuvo desde el primer día, la inmediata entrega del espectador a una pantalla que le permitía ampliar el horizonte de las experiencias vitales sin apenas esfuerzo ni riesgo por su parte. Con sentarse y aguardar a que se iluminara aquel rectángulo, bastaba.

Otras imágenes menos objetivas, personales e íntimas, las de los sueños, también son servidas en bandeja de plata —en lienzo de plata, como se decía antaño— por el Cine. Investigaciones hechas en los Estados Unidos —¿dónde si no?— parecen llevar a la conclusión de que quienes acuden con frecuencia a las salas cinematográficas o consumen el sucedáneo televisivo, sueñan más que el resto de los mortales y, sobre todo, lo hacen con mayor facilidad. La pantalla, cualquiera que sea su formato, les proporciona fórmulas —primeros planos, panorámicas, *travellings*— desconocidos para los soñadores digamos convencionales, quienes han de improvisar el lenguaje del subconsciente, reinventándolo cada noche o poco menos, a costa de esfuerzos considerables.

Claro que no todo el monte es orégano. De entrada, hemos de aclarar que un plano, y menos aún su formato, dis-

tan de constituir automáticamente, por definición, una imagen cinematográfica. Sólo en contadas ocasiones, y gracias al arte de quien ha sabido realizarlo o a un golpe de la fortuna, en el que no conviene confiar, llegará a serlo a todos los efectos. Habitualmente, un plano sólo es una toma de la cámara, y sanseacabó.

Para que esa impresión automática del material virgen llegue a constituir una imagen habrá de reunir diferentes elementos expresivos, caracterizadores, cuya conjunción obedezca a un propósito determinado y resuma, interprete o arañe en los hechos que pretende reflejar. Por sí sola, la cámara permite presenciar una acción al haberla reproducido físicamente, pero ello no basta para que llegue a ofrecernos una imagen del hecho en cuestión.

¿Cuáles son algunas de las cualidades que ha de reunir, en consecuencia, un plano cinematográfico para alcanzar el valor de imagen?

En primer lugar, una imagen implica la abreviatura de algo, el resumen, lo que queda en la memoria una vez extinguida la experiencia real, su significación a fin de cuentas. Esa necesidad de quintaesenciar los acontecimientos, constriñiendo el tiempo y el espacio en que ocurrieron, la determina. Ha de ser, por tanto, *breve* y *densa*, contener elementos que sugieran y describan personajes, situaciones o acciones interesantes por alguna razón.

No se trata de reproducir automáticamente la realidad, de volver a vivirla por procedimientos mecánicos, algo imposible si bien se mira, sino de interpretar aquélla, de comentar y evocar las circunstancias y los acontecimientos que comprenden su condición argumental. Ha de ser *ordenada*, ocupando el lugar debido dentro de la trama general; *oportuna* porque no debe anticiparse ni quedar rezagada con relación al ritmo de la narración, y *ha de responder* al conocimiento previo que del tema en juego pueda disponer el espectador, sin dejar de cumplir por ello con las leyes de la *intriga*, claro está.



José Luis Borau (Zaragoza, 1929). Licenciado en Derecho, se graduó en la Escuela Oficial de Cinematografía (1960), de la cual fue profesor de Guión. Con su propia empresa, «El imán», produjo, escribió y realizó *Hay que matar a B* (1973) y *Furtivos* (1975), que obtuvo la Concha de Oro de San Sebastián. Otros títulos son *La Sabina* (1979), *Río abajo* (1984), *Tata mía* (1986) y *Niño Nadie* (1997). *Leo* (2000), su última realización, obtuvo el «Goya» al Mejor Director del Año. Además ha producido y escrito películas como *Mi querida señorita* (Jaime de Armiñán, 1972) —mencionada para un «oscar» a la Mejor Película de Habla Extranjera— o *Camada negra* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1977), premiada en Berlín. Su adaptación, con Carmen Martín Gaité, de los cuentos de Elena Fortún —la serie *Celia* (1992)—, le valió la Medalla de Oro del Festival de Nueva York. Premio Nacional de Cinematografía (2002). Presidió la Academia del Cine Español (1994-98), dirigiendo su *Diccionario del Cine Español 1896-1996*, y ha publicado diversos libros. Fundador de la Semana de Cine Experimental de Madrid, y director de las «Ediciones del imán», es también académico de número de las Reales de Bellas Artes de San Luis, de Zaragoza, y San Fernando, de Madrid.

Intriga que, recordémoslo, debe conformar cualquier ficción por muy realista que ésta sea y por muy alejada

que se encuentre de los patrones policíacos al uso. No cabe hablar de lo que ya se sabe, sino de lo que, pese a sus apariencias habituales, visto desde un ángulo distinto, puede ofrecerse como nuevo al espectador.

La imagen ha de ser *entonada* también. Ha de cumplir con el género en el que se encuadra la película, mantenerse fiel al tono inicial de la fábula, sin traspasar —sin traicionar diríamos nosotros—, los linderos marcados para la misma. No cabe una imagen de comedia en un drama, o viceversa, aunque sí pueda ser ambivalente en más de una ocasión. Recuerden el caso de Chaplin, de Stroheim o, sin ir tan lejos, *El veredicto*, de nuestro admirado Berlanga.

La imagen cinematográfica se compone de dos elementos, el puramente visual y el sonoro. A donde no llegue la capacidad descriptiva del primero, habrá de llegar el segundo, comprendiendo éste no sólo el diálogo sino la música y los ruidos también. La imagen será *armónica* cuando ambos elementos ocupen la proporción adecuada en cada momento, en cada plano, siempre con subordinación de la banda sonora al contenido visual, prioritario en el cine, y por supuesto, sin que los dos coincidan en su propósito, lo cual daría lugar a una redundancia insufrible. En otras palabras, no podemos recibir información oral de lo que ya nos ha entrado por los ojos. Sólo lo que éstos no puedan deducir por sí mismos justificará el complemento sonoro.

La imagen ha de ser *funcional*, ha de corresponder a la finalidad dramática de una secuencia o de un plano, y al sentido total de la narración. Y, finalmente, ha de ser *definitoria* de los caracteres, de su idiosincracia, de las acciones que ejecutan o de aquellas en que se ven envueltos.

Por lo que se refiere a su *riqueza*, las imágenes deben contener más de lo que ofrecen a simple vista, y resistir no sólo el análisis posterior sino una segunda y aun una tercera revisión. Así como la parte importante, y peligrosa, de un *iceberg* es la que subyace, una imagen

cinematográfica ofrecerá mayor interés cuando se intuya que esconde bastante más de lo que ofrece, y responde a unos propósitos muy por encima, o muy por debajo, de los estrictamente argumentales. La auténtica obra de arte vence siempre a quien la disfruta justo por escapar a cualquier análisis definitivo. Cuando llegamos a comprenderla, a valorarla en todas sus dimensiones, hemos dado con la arqueología. El mérito seguirá existiendo, pero la emoción artística se habrá esfumado.

No olvidemos, para terminar, que si la película es una sucesión de imágenes, toda ella, a su vez, debe constituir una imagen global del asunto elegido, del mundo que refleja, de la lucha —no hay historia sin lucha— que recoge. Y las imágenes parciales —los planos, si han sido afortunados— deberán integrarse, contribuir a esa imagen total del film que lo resume.

El guión

Todos sabemos que una película contiene un guión, incluso las de carácter documental. Un guión, en la mayoría de los casos previo a la realización de la película, o posterior a la misma si se ha tratado de ordenar y combinar el material impresionado con arreglo a una idea, a una intención, surgidas durante el periodo de su montaje.

No suele saberse, en cambio, lo que implica verdaderamente ese guión. Ni siquiera algunos profesionales guardan una perspectiva ajustada a su naturaleza, aun cuando muchos de ellos, por mero instinto de escritores o de cineastas, acierten con la consecución.

¿Qué es un guión? No es, como suele creerse, el desarrollo de un argumento o de un relato, casi siempre de condición literaria, sin más. En las aulas de



Orson Welles

escuelas e institutos donde se impartían los cursos correspondientes, uno solía repetir que el guión viene a constituir la preparación literaria del rodaje. El rodaje de una película debe prepararse desde muy distintos puntos de vista; no cabe emprender la realización de la misma por las buenas, sin atenerse a un calendario, a un plan, a unos contratos con los técnicos o los actores.

Debe haber, en consecuencia, una preparación financiera, fotográfica, interpretativa, etc.

Y también se precisa una preparación literaria, argumental o como queramos llamarla. Pero, cuidado, el guión no se limita a describir, a explicar en términos cinematográficos, las idas y venidas de una serie de personajes con sus correspondientes diálogos. No es un relato a secas, sino bastante más. Es la descripción de una película que todavía no existe.

El guión describe las imágenes que tendrá la película o, al menos, los componentes imprescindibles que habrán de conformar sus imágenes. La historia, el relato, existen con anterioridad, bien porque se trate de la adaptación de una obra ajena, bien porque el propio guionista haya trenzado y compuesto la suya particular. Tanto en un caso como en otro, habrá tenido que reducirla a imágenes cuya descripción *avant le film* constituye precisamente su trabajo. De ahí que un guión siempre sea la versión cinematográfica, no simplemente una exposición argumental, y de que todo guionista resulte a fin de cuentas un adaptador, trabaje siguiendo los pasos marcados por un Tolstoi, un Galdós, o los de su cosecha particular.

Como decimos, no basta con disponer de esa historia, propia o ajena. El guión es, *además y sobre todo*, la descripción de su forma visual. El guio-



«El verdugo», de Luis G. Berlanga (1963).

nista ha debido concebir, ordenar y encadenar unas imágenes que traduzcan a términos cinematográficos la narración elegida, para describirlas después. Él es el único espectador que ha tenido la película en cuestión hasta el momento, y tiene obligación de contárnosla a quienes vengamos después: el director, los productores, los actores, el maquillador y hasta el encargado de la iluminación. Sólo el guionista sabe cómo *luce*, o *podría lucir* esa película si de él dependiera. Y mientras no comience el *rodaje* propiamente dicho, su guión será en sí mismo la película.

A *contrario sensu*, cuando las imágenes del guionista se limiten a reproducir fielmente un texto anterior, conocido o no, habrá cometido un pecado de ilustración. Sus imágenes no tendrán valor sustantivo sino subordinado, algo que el espectador no perdonará a la larga por instinto. Nada de cuanto ocurra en la pantalla debe remitirnos fuera de ella para una mejor comprensión o un mayor deleite. Todo ha de empezar y acabar dentro de aquel recuadro mágico.

El espectador debe albergar la sensación *virginal* de que presencia algo por primera vez. Si una película pudiera trasponer fielmente un texto anterior

—objetivo difícil de alcanzar por otra parte, dados los condicionamientos de tiempo y economía imperantes en la expresión cinematográfica—, hasta el mayor enamorado de la obra original rechazaría que cuanto ocurriera en la pantalla no fuera *porque sí*, sino por obedecer a algo ajeno a la misma y previo a la proyección.

Algunos autores suelen creer que la forma literaria inventada por ellos es la mejor posible del relato, y hasta discuten el derecho que tiene un guionista de inspirarse en sus creaciones novelescas o teatrales para desarrollar las imágenes de un film, pese a que el productor correspondiente comprara en su día los derechos de la obra. Hablan con frecuencia de *traición* o *bastardía*, y hubo quien, como don Jacinto Benavente, opinó que los adaptadores pagaban por los desperfectos cometidos.

Sin embargo, nosotros estamos a punto de afirmar que tales traiciones o desperfectos no sólo son obligados sino en principio recomendables, habida cuenta de que el relato literario surge en un campo diferente y casi antípoda en ocasiones al nuestro. En aquél las cosas se comentan a través de la prosa o del verso, y en el cinematográfico, simplemente *se ven*. □

En su 80º aniversario

Homenaje a Carlos Bousoño

Intervinieron Angelika Theile-Becker
y Alejandro Duque



El filólogo, poeta, ensayista, crítico y académico Carlos Bousoño (Boal, Asturias, 1923) recibió, el pasado 8 de mayo, un homenaje por su 80º cumpleaños. En el acto intervinieron la poetisa e investigadora austriaca Angelika Theile-Becker y el poeta y crítico literario Alejandro Duque Amusco. La primera habló sobre «Potencial interdisciplinar de las teorías de Carlos Bousoño» y el segundo lo hizo sobre «La poesía de Carlos Bousoño». De ambas intervenciones se ofrece a continuación un extracto.

Carlos Bousoño (Boal, Oviedo, 1923) es miembro de la Real Academia Española y ha sido profesor universitario. Es Premio Nacional de las Letras 1993 y posee, entre otros premios, el Príncipe de Asturias, el Nacional de Poesía y el de la Crítica. Es autor, entre otros libros, de *Metáfora del desafuero*, *Las monedas contra la losa* y *El ojo de la aguja*.

Angelika Theile-Becker

Potencial interdisciplinar de las teorías de Carlos Bousoño

La labor poética, crítica y didáctica de Carlos Bousoño no atañe a nada minoritario. Es muy actual hoy en día. Desde un enfoque interdisciplinar, Bousoño ha sentado las bases para una nueva disciplina: las teorías de Bousoño poseen el potencial (aún inexplorado) de desarrollar una metodología-puente para acercar nuevamente a ciencias naturales y ciencias culturales. Estructuralmente, artes y ciencias se sirven de los mismos procedimientos de descubrimiento.

La obra teórica de Bousoño es un conjunto formado por tres teorías globales que abarcan, a su vez, varias



«subteorías». Se compone de: a) una «teoría de la textualización y comunicaciones poéticas»; b) una «teoría del símbolo», en la poesía contemporánea de Occidente; y c) una «teoría de las épocas literarias» que se convirtió en grandioso proyecto, parcialmente ya muy

elaborado, de una teoría general de la cultura europea. La aplicación conjunta de las tres teorías es posible. A causa de la plurimedialidad de los géneros teatrales ha quedado patente la validez igualmente plurimedial de los procedimientos «retóricos» de Bousoño. Más allá de las lenguas, se encuentran en todas las artes.

Bousoño expone en su *Teoría de la expresión poética* una «teoría de la textualización y comunicación en poesía, gobernadas por determinadas leyes de cumplimiento obligatorio». El grado de cumplimiento decide sobre el grado de la poeticidad. Los capítulos teóricos van acompañados de un amplio catálogo de nuevos recursos retóricos, ricamente ilustrado de ejemplos. En las últimas ediciones aumenta la documentación tomada de otras lenguas, acreditando la validez general de los recursos estudiados. Entre 1952 y 1985 salen siete versiones, cada una es un nuevo libro. La primera, de 1952, significa un paso fundamental en el terreno teórico, tras la tesis de Bousoño sobre *La poesía de Vicente Aleixandre* (1950).

Pieza clave de la *Teoría de la expresión poética* es el *modelo de la modificación iterativa*, basada en cuatro posiciones activas, modificante y modificado, sustituyente y sustituido. El modelo modificacional funciona como reconstrucción esquemática de los procesos mentales y lingüísticos, subyacentes a la generación de recursos retóricos y textos enteros. El estudio concreto de los principios formativos de la textualidad poética en poemas simbólicos de Antonio Machado es una demostración palpable de la valía de este modelo. En los poemas por él investigados, Bousoño descubre *cadena de indicios* perpendiculares que atraviesan el texto, dándole cohesión. Es la base de los símbolos en la poesía de Machado.

El irracionalismo poético (El símbolo), de 1977, libro escrito gracias a una beca de la Fundación Juan March, y *Superrealismo poético y simbolización*, de 1979, desarrollan la «teoría del símbolo», completando lo expuesto en la *Teoría de la expresión poética*. Bousoño descubre nuevas formas simbólicas. Los *símbolos* de Bousoño son «emociones conscientes», frutos de la presión significativa que ejercen las asociaciones intersubjetivas involucradas en el texto. El análisis poemático las detecta en forma de *signos de sugestión encadenados* que atraviesan el

poema. Bousoño crea el modelo de las «ecuaciones preconscientes», una notación cuasi-algebraica para esbozar estos procesos de fluencia asociativa que conducen a la «emoción simbólica».

La cooperación entre cogniciones y sentimientos en poesía, Bousoño la interpreta como concienciación existencial del ser humano frente al mundo. Se comunican por el hecho de que las emociones poemáticas tienen su historia, unida a la de la sociedad y cultura, dentro de las cuales se producen. Son personales, pero intersubjetivas. Encierran conocimientos. Esta misma postura, Bousoño la comparte con los psicólogos de la emoción, rama joven. Pues las emociones apenas se investigaron en psicología antes del llamado «cambio cognitivista» de los años setenta. A lo largo de la década de los ochenta se multiplican los trabajos sobre los sentimientos humanos.

En 1981 sale la tercera de las grandes teorías de Bousoño en su versión definitiva: *Épocas literarias y evolución*, una «teoría de las épocas literarias como sistema de alta complejidad». El libro de Bousoño tematiza la historia del individualismo europeo, desde el Medioevo hasta hoy, tal como se refleja en el arte, la literatura y la ciencia. Bousoño entiende por «individualismo» una «cualidad de la conciencia», cuyo grado y matiz depende de la época, cultura y sociedad en que se vive. Cada período cultural posee su propio sistema cosmovisionario, un conjunto de convicciones, conocimientos, valores, supuestos psíquicos y racionales que subyacen en las obras de su tiempo. Este sistema se sitúa por debajo del texto, dándole relieve y justificación desde la postura vital que caracteriza a la época.

La obra teórica de Bousoño se comprende mejor si se tienen en cuenta varias cosas. A) Bousoño es un pensador a campo través que dentro de su propia teoría no se preocupa ni por la terminología ni por el «estilo de pensar» de las escuelas de ciencia literaria ajenas a sus preocupaciones científicas más perso-

nales. B) Bousoño es una personalidad creadora de vocación múltiple. El poeta fecunda al crítico literario, el teórico se beneficia del profesor de literatura y de los ejemplos analizados por el crítico. Infunde sus teorías de la documentación acumulada. De esta forma erige un edificio teórico coherente, de gran complejidad, dada la complejidad de los ejemplos estudiados. C) El poeta dirige la mirada del investigador tanto ha-

cia el proceso de creación (en el que se anticipan las posturas posibles del lector), como hacia el proceso de recepción, en la que el lector se convierte en co-autor. Y D) Partiendo de allí se llega a interesar por los procesos mentales y afectivos subyacentes en la obra desde un enfoque social y sociocultural. Estas posturas e inclinaciones personales explican el carácter interdisciplinar del conjunto teórico.

Algo ocurre en la mitad de este soneto

*Entraba en el silencio. Y en el silencio debe
absorta estar la gota que al fin cede muy suave.
Y de pronto, en lo insólito, se para alguna nave,
dormida en lo profundo de aquel instante breve.*

*Ni una huella en el páramo de la infinita nieve.
Quieto en el lecho, un río. Quieta en el aire, un ave.
Todo el bosque está inmóvil y el viento no se mueve.
Flota una niebla leve sobre una mesa grave...*

(Poema de Carlos Bousoño en «Pliegos de Contemporáneos», Jerez, 1991)

Alejandro Duque

La poesía última de Carlos Bousoño

La poesía última de Carlos Bousoño la forman, de momento, cuatro títulos de diversa extensión pero de estrecha coincidencia en estilo y mundo expresado. El primero de ellos, *Metáfora del desafiado* (1988), supuso el rescate del autor para la poesía después de un largo silencio de quince años, que el autor pasó dedicado a la teoría literaria. (Obtuvo con él el Premio Nacional de Literatura.) Le sigue, en 1993 (el mismo año en que se le otorgó el Premio de las Letras), un libro cuyo título resultaría familiar para la mayoría de sus lectores, y no sólo por ser una frase bíblica, sino porque Bousoño la había utilizado como imagen recurrente en su poesía



anterior: *El ojo de la aguja*. De 1996 es *El martillo en el yunque*, hasta la fecha su última publicación poética. Es un libro peculiar, de no muchos poemas (17 en total), la mayoría de los cuales son versiones muy reelaboradas de poemas dados a conocer en otros libros suyos cercanos en el tiempo, especialmente en *Metáfora del desafiado* y en *El ojo de la aguja*. ¿A qué se deben los cambios de títulos, las citas o lemas nuevos que se anteponen al texto y que dan la impresión de que se está ante algo nuevo y, sin embargo, vagamente conocido? Entre todos esos textos conforman una unidad de unidades, un hipertexto, en el que un lenguaje único conduce a un

sentido de fuerte cohesión interna.

Metáfora del desafuero (1988), primero de esta serie, es un libro verdaderamente renovador y recurre a una gama de registros de gran variedad y contraste. Es como una metáfora preliminar de la vida misma en su inagotable variedad. Poemas largos, en la línea de sinuosidad demorada por entre un cúmulo de incisos y reiteraciones, como en *Oda en la ceniza* (1967) y *Las monedas contra la losa* (1973), los dos libros que le habían precedido, alternan con otros breves, de métrica menor y fija, y al tono serio y hasta desgarrado que acompaña a unos le sigue, con brusco cambio, el humorismo de otros. La sacudida al lector que se pretendía con la cascada de paradojas en *Oda en la ceniza* se lleva a efecto ahora mediante otro modo de perplejidad no menos violento: lo grotesco.

Los dos temas consagrados por Bousoño desde su poesía inicial (ciclo de *Subida al amor*, 1945, y *Primavera de la muerte*, 1946) son la belleza —en todas sus más altas manifestaciones: amor, arte, música, palabra poética— y el tiempo, en su fluir devastador e incesante; por lo tanto, la muerte estaba llamada a ser uno de los principales motivos de meditación de su obra. En la etapa de la que ahora nos ocupamos, muerte y belleza son algo más que imágenes parciales del mundo: pasan a ser una obsesiva totalidad. Lo ocupan todo. Y la relación que establece con ellas el poeta no está exenta de angustia y dramatismo, pero tampoco de exaltación y gozo.

Belleza y muerte: entre esos dos términos se debate el protagonista final de la poesía bousoniana, sin posible escapatoria. Son muy representativos de esta etapa, en este sentido, los grandes símbolos creados por el poeta para transmitir la opresiva sensación de estar cercado por todas partes, rodeado de un invisible fuego que, no por ser invisible, es menos abrasador: la habitación cerrada («La encerrona») o el callejón sin salida, amenazante, en plena noche («El callejón») son algunos de

esos magníficos símbolos a los que recurre Bousoño para crear la iconografía del sufrimiento. Con todo, una claridad última parece iluminar esta poesía aun en los momentos de más cerrada oscuridad. El peligroso callejón nocturno, sin salida, al que hemos aludido, del libro *El martillo en el yunque* (1996), adquiere de pronto una insospechada —y casi mágica— dimensión: el callejón es el umbral de una nueva existencia.

Bousoño ve la realidad como metamorfosis de la muerte. Todo es permanente cambio, regido por el extraño maridaje entre el vivir y el morir. La mayoría de los poemas de la etapa actual son verdaderos *introitos* que apuntan hacia un ultramundo, presentado unas veces como algo maravilloso y otras como algo sobrecogedor. Vida y muerte: poesía de umbrales. El ideal de belleza de *esta etapa* establece ciertamente un arquetipo desconcertante. Su rareza proviene del intento de armonizar dos concepciones antagónicas del arte, que en su raíz remiten a dos fundamentales períodos de la Antigüedad: la estética del gigantismo persa, con su intuición de lo ilimitado y su perturbadora y fantástica desproporción, y el canon griego, que retoma el sentido de la medida y el orden, la unidad y la armonía.

De estas dos contrarias nociones de lo bello —vértigo y quietud— que han fecundado alternativamente la historia del arte y de la cultura, parece anticipar, en reconciliada alianza, la difícil estética soñada por Bousoño. El gran sufrimiento —la pasión— del poeta es asistir al encrespado mundo de significaciones, pero un momento antes del fin, evitando con ello la insensata catástrofe. Como Cristo frente a la tempestad, el poeta es un dios apaciguador que alza «la mano al fin, ya victoriosa, / tranquilamente sobre el calmo universo», leemos en «En el poema», de *El martillo en el yunque*. Esa saturación de significaciones remansadas es lo que confiere a esta poesía su radical originalidad y grandeza. □

*Seminario de Filosofía de Reyes Mate***«La Filosofía después de Auschwitz» (y II)**

«La causa de las víctimas. Por un planteamiento anamnético de la justicia» se titulaba la segunda conferencia, de las dos de que constaba el Seminario de Filosofía, titulado *La Filosofía después de Auschwitz*, que impartió en la Fundación Juan March, los días 7 y 8 del pasado mes de abril, el profesor de Investigación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, de Madrid, Reyes Mate. En el número anterior de este *Boletín Informativo* se recogía un resumen de la primera conferencia y se ofrece, a continuación, el de la segunda conferencia.

1. En castellano el término justicia puede entenderse como una virtud o como sinónimo de verdugo: el *justicia* es el que injusticia. Pese a esta lejanía semántica hay algo en común entre ambas significaciones si recordamos que la justicia tiene que ver más con el castigo al culpable que con la reparación del daño causado a la víctima. Un somero repaso al derecho penal nos muestra que la justicia se ha vertebrado en torno a los siguientes ejes: la autoridad de la ley, la seguridad de la sociedad o la educación del culpable. Según el antropólogo M. Maus, la justicia empieza siendo la sanción aplicada a quien trasgrede una prohibición sagrada y acabará siendo la sanción por la transgresión de una ley. La ley es el trasunto secular del tabú y la justicia consistirá en uno y otro caso en restaurar la autoridad del tabú o de la ley. Otro eje explicativo es el discurso político-económico que se articula en torno a los intereses inmanentes de una comunidad amenazada. La justicia (y el castigo) tienen que ver con la defensa de la sociedad. Hacer justicia significará neutralizar al peligroso con la cárcel o el internamiento psiquiátrico. El tercer eje es de tipo psicopedagógico y pretenderá la recuperación social del condenado mediante la pena. La justicia y el castigo están en función de la educación o regeneración del individuo. Autoridad de la ley, defensa de la sociedad, educa-

ción del individuo serían los conceptos vertebradores de justicia subyacente al derecho penal occidental.

2. De estos tres sistemas explicativos están ausentes las víctimas, es decir, los afectados por la injusticia. Cuando reaccionamos espontáneamente ante un atropello con un «no hay derecho» apuntamos en la dirección de la víctima, hasta que llega el juez y la hace invisible. Hay que decir de entrada que algo está cambiando en este orden de cosas. Si hasta hace poco tiempo la víctima era una figura con la que sólo cabían, además de alguna condecoración, condolencias y compensaciones económicas, ahora, sin embargo, se habla también de la justicia a las víctimas. Si se plantea, por ejemplo, la necesidad de recordar la guerra civil, se dice que es para que la historia no se repita y para hacer justicia.

Los delitos sexuales, las Comisiones de la Verdad y de la Reconciliación, la implicación entre testimonio e historia, han puesto en primer plano a las víctimas. Cuando, en las Comisiones de la Verdad y de la Reconciliación, el autor de un crimen, una violación o una tortura deja de ser considerado como objeto de reeducación para ser visto como el autor de una decisión con capacidad de acción y negociación, es con la víctima directamente con quien tiene que vérselas y no con un representante de la ley.

Este interés por la víctima resulta de la confluencia de dos culturas: la de la memoria y la reconstructiva de la memoria.

La cultura reconstructiva se llama así porque la injusticia es vista como una acción que destruye una relación y que la justicia debe reconstruir. Existe una ética reconstructiva que se presenta como una síntesis de narración y argumentación o, si se prefiere, de aproximación del ideal universal y abstracto de la justicia discursiva a la solidaridad real con sujetos individualizados. Pero quizá sea el derecho, sobre todo el penal, el campo en el que más se ha desarrollado. Lo que caracterizaría al derecho animado por esta cultura sería la sustitución del vínculo entre justicia y castigo por el de justicia y reparación de las víctimas.

La cultura de la memoria es un fenómeno relativamente nuevo, al menos en sus expresiones públicas. En la actualidad, sin embargo, se ha hecho presente en el arte, en la irrupción del testigo en la elaboración de la historia, etc. Pero es en el orden del pensar en el que la cultura de la memoria tiene su cita más importante. Re-pensar Auschwitz, significa, en primer lugar, como ya hemos dicho, recuperar la tradición de los «anunciadores del fuego», ya que fue la centralidad de la memoria lo que les permitió perforar la costra de la lógica dominante y llegar a ver, bajo la mansedumbre del progreso, los vientos de la catástrofe; y, además de eso, tomarse a Auschwitz como lo impensado que da que pensar.

Estamos, pues, en presencia de dos sensibilidades complementarias: una que pone el acento en la singularidad de la víctima (reconstruccionismo) y la otra, en la memoria de la misma. Ambas se complementan en el sentido de que se reconoce la interpelación de la víctima pasada. La conjunción de esas dos culturas empieza a tener carácter de normalidad en la conciencia contemporánea. Ya no es infrecuente relacionar justicia con pasado. Cuando un historiador dice que hay que recordar no só-

lo para evitar que la historia se repita sino además para «hacer justicia a las víctimas», está recogiendo esa confluencia de culturas de que estamos hablando. Recordar para hacer justicia a las víctimas es salir de nosotros mismos, alcanzando así un nivel de reflexión inhabitual en la moral y en la justicia. Los problemas empiezan cuando hay que responder a la pregunta: ¿qué significa eso?, ¿qué significa hacer justicia a las víctimas pasadas?

3. Antes de intentar una respuesta a esa pregunta hay que detenerse en ese continente significado bajo el término «justicia». Es un continente porque no sólo cuenta con una larga historia, sino que además ocupa el lugar central de la moderna filosofía política. Rawls dice que es la piedra angular de la política, es decir, ya no ocupa un lugar acotado (ser una virtud), sino que es el centro, el fundamento moral de la sociedad. Desde el punto de vista filosófico la justicia es un concepto que ha sufrido una profunda transformación.

Sin pretender hacer una larga historia, séame permitido al menos señalar los rasgos que diferencian la justicia de los antiguos de la de los modernos.

Para los antiguos, la justicia era algo material y tenía como referente el otro. Tenía que ver, en efecto, con talentos o cosas, y el sujeto de la justicia era quien había padecido injusticia, es decir, el otro. La justicia, decía por ejemplo Santo Tomás, consiste en que se restituya al otro lo que es suyo, y lo de menos es que esté o no de acuerdo el que tiene que restituir: lo importante es la injusticia objetiva y el otro. La virtud de la justicia no tiene que ver con el sentimiento o la voluntad del deudor, sino con la reparación del daño.

Para los modernos, por el contrario, el sujeto de la justicia no es el otro, sino nosotros. Nosotros, en efecto o, como diría Habermas, la comunidad ideal de diálogo, es la que establece qué es lo justo e injusto, lo bueno y lo malo. Y, el contenido de esa operación es la libertad: lo que permite que una decisión sea justa es que quienes lo deciden lo hagan

con el mismo grado de libertad. El objetivo de la justicia no es la respuesta al daño causado, sino la imparcialidad del procedimiento de decisión.

4. Con todo, el rasgo más significativo de la justicia moderna —rasgo que comparte con los antiguos— es la alergia al pasado. El carácter amnésico de la justicia no es coyuntural, ni obedece a los peligros de la memoria, sino que se inserta en el corazón mismo de la modernidad. Cuando Michel Foucault dice que el pensamiento es «de presente», y cuando Habermas subraya sin desmayo el carácter postradicional de la modernidad, están tocando el nervio vertebrador del gran mito moderno: la utopía de la igualdad. Habría que analizar igualmente hasta qué punto figuras jurídicas como la prescripción o la amnistía no responden a esta cultura del olvido. Es, sin embargo, en Rousseau, es decir, en el momento fundante de la moderna teoría de la igualdad, donde más clara y aporéticamente aparece la amnesia de la modernidad.

Rousseau, para explicar las injusticias y las miserias derivadas de la injusticia que caracterizan a las sociedades modernas, recurrió a la ficción de un *estado natural* que le va a permitir elaborar una serie de rasgos característicos del ser humano que, al perderse en el camino de la constitución del *estado o sociedad civil*, echarán luz sobre la profundidad de los problemas que plantea la sociedad moderna así como el sentido en el que deben dirigirse las soluciones. El objetivo del constructo *estado natural* es explicar la naturaleza de la sociedad civil. Desde aquel horizonte se perciben con exactitud los problemas de legitimación que tiene el orden civil y se puede, por consiguiente, dar una respuesta adecuada. Las desigualdades que encontramos en la sociedad civil son violaciones o perversiones de la situación igualitaria del *estado natural*.

La «caída», el mal radical histórico, es el de la desigualdad, resultado de la apropiación particular de bienes comunes. Y eso se produce en la sociedad ci-

vil, es decir, cuando el hombre se decide a hacerse con las riendas de la historia. ¿Qué hacer? No cabe una vuelta al origen, no sólo porque ese tal nunca existió sino porque la ficción acaba cuando al hombre se le abren los ojos al decidirse por el «conocimiento del bien y del mal». Y aunque el hombre se descubra desnudo no hay manera de volver a cerrarlos. Lo que ahora se le plantea al hombre moderno es reconquistar aquella condición de igualdad e independencia pero desde la sociedad civil, esto es, desde la situación de dominio y sometimiento en que se encuentra, utilizando, empero, lo que esa misma sociedad le brinda: el uso de la razón y de la libertad. Y ésa es la tarea del *Contrat Social*.

Si nos fijamos bien, lo que Rousseau ofrece es cambiar justicia por igualdad. Viene a decir lo siguiente: no podemos construir una sociedad que consista en pagar facturas pasadas; hay que olvidar el pasado y para impedir que eso se repita, tenemos que construir entre todos una sociedad en pie de igualdad. La utopía de la igualdad tiene como condición la amnistía general respecto al pasado que ha movido toda la reflexión.

La gran paradoja de la modernidad es haber descubierto la presencia del tiempo en el análisis del presente (haber comprendido que las desigualdades presentes son herencias de injusticias pasadas que comprometen a la generación actual) y haber sacrificado su significación provocadora a una estrategia igualitarista. ¿En qué situación quedan las víctimas, los que no quieren olvidar la injusticia que se les ha hecho? En la de tener que recurrir a una expresión privada de su protesta, al resentimiento del que hablaba Jean Améry que no es sólo una protesta, un gesto de indignación, sino también la exigencia de que el criminal o delincuente reconozca el mal que ha hecho.

5. ¿Cabe una respuesta política distinta a la del recurso al mito de la igualdad? Cuando decimos que Auschwitz es lo impensado que da que pensar, lo que se está planteando de hecho es una

revisión de la utopía moderna de la igualdad en favor de la justicia. Auschwitz, que fue un proyecto no sólo de destrucción física, sino también de negación de la destrucción, cancela todo intento de responder a la injusticia desde la amnistía. La pauta la da Primo Levi cuando al presentarse ante sus lectores, en *Si esto es un hombre*, como un testigo que habla en nombre de los que no tienen voz, escribe estas sorprendentes palabras: «los jueces sois vosotros». Pero ¿qué justicia podemos impartir nosotros, los oyentes de los testigos? ¿Sabemos acaso nosotros más que ellos para decidir lo que es justo o injusto? ¿A qué justicia se está refiriendo Primo Levi? ¿Por qué la justicia depende de un lector contagiado por el testigo y no ya de un juez imparcial? Porque hacer justicia a la víctima tiene como condición necesaria el reconocimiento de la vigencia de la injusticia pasada. Para eso es fundamental la figura del testigo y la del oyente del testigo.

Cuando hablamos de víctimas, en el contexto de Auschwitz, no hablamos sólo de violaciones (que es el delito tipo de la cultura reconstructora), sino de muerte, es decir, de la víctima inocente reducida al máximo grado de impotencia. Pues bien, frente a esa víctima ¿qué significa reconocerle que sus derechos no han sido saldados? La clave de bóveda de una justicia que declare la vigencia de la injusticia pasada es la memoria, por eso hablamos de una justicia anamnética.

La particularidad de la memoria, a diferencia del logos, es que abre expedientes que la razón (el derecho o la ciencia) dan por clausurados. La memoria rompe las limitaciones temporales (declara vigente una injusticia independientemente del tiempo transcurrido), espaciales (no se atiene a los límites geográficos del Estado), así como las que tiene el causante del daño (el que el deudor no sea solvente en nada empece la vigencia de la injusticia).

Si resulta que la memoria es lo que permite que una injusticia pasada siga vigente, tomarse en serio la justicia sig-

nifica tener que recordar todo. El problema que se le plantea a la memoria humana —a esta memoria que olvida incluso cuando recuerda— es que o recurrir a la memoria divina (que no debería olvidar) para poder seguir hablando de justicia, o renuncia a la justicia. La responsabilidad de la memoria consiste en que sin ella no hay justicia en este mundo porque perdemos la noción de las injusticias realmente vigentes: «así como los muertos están entregados inermes a nuestro recuerdo», escribe Adorno, «así también es nuestro recuerdo la única ayuda que les ha quedado; en él expiraron, y si todo muerto se asemeja a uno que fue exterminado por los vivos, así ciertamente también se asemeja a uno que ellos han de salvar, sin saber si alguna vez lo conseguirán. El recuerdo apunta a la salvación de lo posible pero que no ha llegado a realizarse». La memoria trae a nuestra presencia esa injusticia pasada y declara que sigue vigente. Pero, entonces, o nuestra memoria es proporcional al mal causado por el hombre en el mundo («memoria divina») o no hay justicia que valga. Tal es la pregunta de la filosofía, dice Horkheimer.

La vigencia de la injusticia pasada es posible gracias a la memoria. Y ese reconocimiento, ¿qué contenido tiene? Ese reconocimiento tiene, en primer lugar, un contenido teórico: la posibilidad de ver, gracias a la memoria de la víctima, una dimensión de la realidad que escapa al logos.

Para entender lo que significa esta metáfora de la mirada, evoco dos imágenes complementarias. Dice Adorno que esa mirada debe parecerse a la de aquellos condenados en la Edad Media que eran crucificados cabeza abajo, «tal como la superficie de la tierra tiene que haberse presentado a esas víctimas en las infinitas horas de su agonía». Veían el mundo de otra manera, con otra perspectiva, con otra lógica. Veían, en efecto, que la justicia o la libertad no estaba del lado de los que la disfrutaban, sino que tenía que ver con los que estaban privados de ella. La otra imagen la to-

mo de Walter Benjamin, de su *tesis novena* (en *Discursos Interrumpidos*), en la que habla del ángel de la historia que lleva las alas desplegadas y que es impulsado con fuerza irresistible hacia adelante. El ángel representa el progreso. Pero Benjamin nos llama la atención sobre el rostro de ese ángel que nosotros festejamos como el símbolo del progreso: es un rostro desencajado, horrorizado por los escombros y cadáveres que jalonan la marcha triunfal. El rostro da a entender que quisiera detenerse, echar una mano a los caídos y detener tanto desastre. Es inútil, el progreso le arrastra hacia adelante. El ángel no ve lo que vemos nosotros: nosotros vemos el progreso y el ángel, cadáveres y escombros. La mirada de la víctima es otra mirada porque ve lo que oculta el progreso, la normalización, el «hay que seguir adelante», «hay que seguir viviendo». Dos miradas pues sobre la realidad: la del ángel y la de la normalidad. Lo que se quiere decir con estas imágenes es que las víctimas ven las cosas de otro modo porque ven aquello en lo que nosotros no reparamos. Ahora bien, tomarnos en serio la figura de la víctima es aceptar que lo que ve forma parte de la realidad. Las víctimas no están de paso, no son pasado, sino que se quedan y transforman toda la realidad. No se puede hablar de verdad al margen de ellas, ya que ellas desvelan la parte silenciada de la realidad, pero que forma parte de esa realidad.

6. Termino recogiendo el hilo conductor de estas reflexiones. La justicia de la víctima puede entenderse de dos maneras: como justicia que se debe a la víctima (genitivo ablativo) y como justicia que emana de la víctima (genitivo posesivo).

En el primer sentido, la justicia de la víctima consiste en reconocer la actualidad de la injusticia cometida. No importa el tiempo transcurrido, ni que el deudor sea insolvente. Aunque el asesino no pueda devolver la vida a la víctima la injusticia sigue vigente. La memoria que actualiza la injusticia pasada no salda la deuda, sólo la hace presen-

te, y tiene como consecuencia interpretar la política como duelo. El progreso moral de la humanidad se mide por la conciencia de la responsabilidad que tiene la generación presente con el pasado.

En el segundo sentido, la justicia de la víctima consiste en reconocer que posee una mirada singular de la realidad y que lo que es así visto forma parte de la realidad. Es una mirada invertida, distinta, diferente. La inversión de la mirada quiere decir que la víctima ve algo que escapa al verdugo o al espectador, a saber, el significado del sufrimiento declarado insignificante por la cultura dominante. La piel de la sociedad se hace dura para protegerse de tanta violencia, lo que lleva consigo debilitamiento de la sensibilidad y pérdida de cualidades de la *humanitas*, conseguidas laboriosamente por el hombre a lo largo de los siglos: la compasión, la solidaridad o la memoria.

Por eso hay que reconocer que de la misma realidad se pueden hacer dos lecturas: la que hacen los vencedores o sus herederos bajo el señuelo de la normalidad y la que hacen los oprimidos. Benjamin decía que los oprimidos viven en permanente estado de excepción. Aunque el estado de excepción no esté declarado formalmente los hay que nunca salieron de él porque han vivido sin más derechos, en el mejor de los casos, que los que el poder les concedía gratuitamente; han construido el progreso sin recibir nada a cambio. Y esa situación no ha sido algo provisional sino que es permanente porque el progreso no consigue reciclar los desechos de su marcha triunfal por la historia, sino que éstos crecen exponencialmente. La mirada de la víctima es la de la solidaridad con quienes siempre fueron privados de sus derechos, invitación a una mirada fraterna con las nuevas víctimas de la historia. La justicia de la víctima no agota, evidentemente, todas las posibilidades de este continente llamado justicia, pero sí supone un enfoque singular que debería afectar al rumbo de todo el continente. □

Revista de libros de la Fundación

«SABER/Leer»: número 167

Artículos de José Luis Pinillos, Joseph Pérez, Miquel Siguan, Jesús Villa Rojo, Ignacio Sotelo y Miguel Herrero R. de Miñón

En el número 167, correspondiente a los meses de agosto y septiembre, de «SABER/Leer», revista crítica de libros de la Fundación Juan March, colaboran el catedrático emérito de Psicología **José Luis Pinillos**; el hispanista francés **Joseph Pérez**; el psicolingüista **Miquel Siguan**; el músico **Jesús Villa Rojo**; el catedrático de Ciencias Políticas **Ignacio Sotelo**; y el letrado del Consejo de Estado y académico **Miguel Herrero R. de Miñón**.

José Luis Pinillos comenta un ensayo de Andrew Ford sobre la Grecia de hace 2.500 años, cuando el logos y el mito generan unos conocimientos literarios que culminan con la *Poética* de Aristóteles.

Joseph Pérez recuerda la génesis intelectual de la obra clásica sobre el Mediterráneo en la época de Felipe II, de Fernand Braudel, y la sitúa en la estancia del futuro historiador en Argelia en los años veinte, momento en que se apasiona por ese mar de cultura y civilizaciones.

Miquel Siguan se sorprende de los logros conseguidos en materia lingüística por Galicia, a los veinte años de la aprobación de su Ley de Normalización Lingüística.

Jesús Villa Rojo repasa las relaciones existentes entre música y naturaleza, cómo los artistas del sonido siempre han encontrado conexiones con la naturaleza y el medio ambiente.

Ignacio Sotelo se ocupa de un ensayo, polémico e interesante, de Alejandro Nieto sobre la aplicación del derecho y del funcionamiento del Estado de derecho, intentando no distanciarse demasiado de la justicia.

Revista crítica de libros

SABER/Leer

Agosto-Septiembre 2002, nº 167
1 euro

FELCSOFA

Del mito a la razón y vuelta a empezar

Por José Luis Pinillos



Artículos de:
José Luis Pinillos 1-22
Joseph Pérez 23-42
Miquel Siguan 43-52

En este número:
José Luis Pinillos 1-22
Joseph Pérez 23-42
Miquel Siguan 43-52

El colaborador de Este Número:
Ignacio Sotelo

El colaborador de Este Número:
Miguel Herrero R. de Miñón

El número 167 de esta revista crítica de libros, correspondiente a los meses de agosto y septiembre, se dedica a los textos de los autores mencionados en el índice de la presente portada. Los artículos de José Luis Pinillos, Joseph Pérez, Miquel Siguan, Jesús Villa Rojo, Ignacio Sotelo y Miguel Herrero R. de Miñón, se encuentran en las páginas 1-22, 23-42, 43-52, 53-62, 63-72, 73-82 y 83-92 respectivamente.

EL PRECIO DE ESTE NÚMERO ES DE 1 EURO.

En el último libro de Fernando Morán encuentra **Miguel Herrero R. de Miñón** una hipersensibilidad histórica, una concepción de la política como empresa cultural y una dedicación política al pensamiento intelectual, poco frecuentes en políticos contemporáneos.

Fuencisla del Amo, Tino Gatagán, Juan Ramón Alonso, Antonio Muñoz, Álvaro Sánchez y O. Pérez D'Elías ilustran el número. □

Suscripción

«SABER/Leer» se envía a quien la solicite, previa suscripción anual de 10 euros para España y 15 euros o 12 dólares para el extranjero. En la sede de la Fundación Juan March, en Madrid; en el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca; y en el Museu d'Art Espanyol Contemporani, de Palma, se puede encontrar al precio de 1 euro ejemplar.

Reuniones Internacionales sobre Biología

«Fundamentos moleculares y genéticos de las enfermedades autoinmunes: LES y AR»

Entre el 7 y el 9 de abril se celebró en Lisboa, en la Fundación Gulbenkian, el *workshop* titulado «Molecular and Genetic Basis of Autoimmune Diseases: SLE and RA», organizado por António Coutinho, Werner Haas (Portugal) y Carlos Martínez-A. (España). Este encuentro, auspiciado por el Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, y el Instituto Gulbenkian de Ciência, contó con la colaboración de EMBO (European Molecular Biology Organization). Hubo 17 ponentes invitados y 29 participantes. Los ponentes fueron los siguientes:

– Alemania: **Bernd Arnold**, Universidad de Heidelberg; y **Claudia Berek**, Deutsches Rheuma Forschungszentrum, Berlín.

– Francia: **Jean-François Bach**, INSERM, París; y **Antonio A. Freitas**, Institut Pasteur, París.

– Portugal: **António Coutinho** y **Werner Haas**, Instituto Gulbenkian de Ciência, Oeiras.

– Estados Unidos: **Keith B. Elkon**, Universidad de Washington, Seattle; **Richard A. Flavell**, Universidad de Yale, New Haven; **Juan J. Lafaille**, Universidad de Nueva York; **Gary**

Peltz, Roche Palo Alto; y **Martin Weigert**, Universidad de Princeton.

– Gran Bretaña: **John D. Isaacs**, Universidad de Newcastle-upon-Tyne.

– España: **Carlos Martínez-A.**, Centro Nacional de Biotecnología, Madrid; y **Francisco Sánchez-Madrid**, Hospital Universitario de la Princesa, Madrid.

– Suiza: **Jürg Tschopp**, Universidad de Lausana; y **Alan Tyndall**, Universidad de Basilea.

– Holanda: **Willem van Eden**, Universidad de Utrecht.

Para sobrevivir en un mundo abarrotado de microorganismos potencialmente patógenos, el sistema inmunológico tiene que mantener una actividad constante, con objeto de identificar y neutralizar a dichos patógenos. No obstante, cuando los mecanismos que controlan el sistema inmunológico se alteran, aunque sólo sea ligeramente, la actividad excesiva o atípica del sistema puede tener efectos negativos. En muchos casos la «sobre actividad» del sis-

tema tiene efectos relativamente suaves, como en los conocidos casos de alergia primaveral. En otros casos, como en las enfermedades denominadas «autoinmunes» las consecuencias suelen ser mucho más serias. Este tipo de enfermedades aparecen cuando la respuesta inmunológica, que normalmente va dirigida a combatir a los patógenos, ataca a uno o más componentes del propio organismo que la produce. En la respuesta inmunológica normal,

la molécula que desencadena el proceso —el antígeno— acaba siendo eliminado, y con ello los mecanismos de respuesta también bajan. Sin embargo, en la respuesta antiinmune el antígeno no puede desaparecer porque es un componente del propio cuerpo; la consecuencia es una respuesta inflamatoria crónica que destruye los tejidos afectados y puede llegar a ser fatal. La paradoja estriba en que los procesos causantes del daño son esencialmente los mismos que nos defienden de las enfermedades infecciosas.

Las enfermedades autoinmunes constituyen un problema de salud pública de primer orden en muchos países y al mismo tiempo su estudio requiere dilucidar algunas cuestiones básicas en Biología, relacionadas con los mecanismos de autotolerancia del sistema inmunológico. El propósito de la reunión era revisar el enorme progreso producido en los últimos años en nuestro conocimiento de las bases moleculares de la inmunología y, en particular, de dos enfermedades autoinmunes muy importantes, el *lupus eritematoso sistémico* y la *artritis reumatoide*.

El lupus es una enfermedad crónica que se manifiesta en una variedad de síntomas, tales como fiebre, debilidad, eccemas en la piel y disfunción renal. Los individuos afectados producen autoanticuerpos contra diferentes componentes de los tejidos propios: ADN, histonas, leucocitos, factores de coagulación. Esta enfermedad es diez veces más frecuente en mujeres y suele presentarse entre los 20 y los 40 años. La artritis reumatoide es una enfermedad progresiva caracterizada por inflamación, enrojecimiento y dolor en las articulaciones. Aunque normalmente no pone en peligro la vida del paciente sí puede afectar gravemente a la calidad de ésta. En la actualidad, no se dispone de ningún método de diagnóstico capaz de anticiparse a la aparición de las lesiones, ni tampoco existe ninguna terapia curativa eficaz.

Las respuestas inmunológicas adaptativas se inician mediante la activación

de células T y resulta lógico pensar que las respuestas autoinmunes comienzan de la misma forma. Dichas respuestas pueden causar daño tanto de forma directa como indirecta. El daño directo puede deberse, por ejemplo, a la respuesta inapropiada de macrófagos o células T-citotóxicas; mientras que el indirecto puede producirse cuando células T ayudantes estimulan a células B a la producción de autoanticuerpos con efectos adversos. Asimismo, se discutió el papel de la homeostasis de células B, y en particular de los fenómenos de competencia entre distintas subpoblaciones de células. Diversos estudios epidemiológicos basados en gemelos monoigóticos sugieren que la herencia genética juega un papel importante en estas enfermedades.

No obstante, los mayores avances en la genética de las enfermedades autoinmunes provienen de estudios realizados en especies modelo, y muy particularmente, en ratón. Estudios genéticos en esta especie indican que la predisposición a las enfermedades similares al *lupus* puede estar causada por mecanismos diferentes, tales como alteraciones en el umbral de activación de linfocitos o macrófagos; señalización defectiva de la muerte celular inducida por activación o por eliminación incompleta de células apoptóticas. Este último mecanismo constituye una de las hipótesis más atractivas para explicar este tipo de enfermedades.

Por ejemplo, se sabe que la proteína del complemento C1q está implicada en la eliminación eficaz de los residuos de las células que han sufrido un proceso de muerte celular programada. Lo que sugieren los datos de los ratones defectivos es que al fallar parcialmente este proceso, los restos celulares se acumulan a concentraciones anormalmente altas, lo que facilita la respuesta autoinmune. En este sentido, hay que destacar la incorporación de modernas técnicas de genotipado por SNPs, así como el uso de microalineamientos para el estudio de la expresión génica. □

Actividades culturales en agosto y septiembre

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 verano: de 11 a 14 horas y de 17 a 19 horas (los sábados, de 11 a 14 y de 16 a 20 horas). Domingos, de 11 a 14,30 horas. Lunes, cerrado.

www.march.es/museocuenca

● «Gerardo Rueda. Construcciones»

Durante los meses de agosto y septiembre se exhibe la exposición «Gerardo Rueda. Construcciones», compuesta por 51 obras (dibujos, guaches, técnica mixta y collages sobre papel y cartulina), procedentes de colecciones particulares, entre ellas la Colección José Luis Rueda. Abierta hasta el 5 de octubre de 2003.

● Colección permanente del Museo

Pinturas y esculturas de autores españoles contemporáneos, pertenecientes a la colección de la Fundación Juan March, componen la exposición permanente que se ofrece en el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, de cuya gestión es responsable la citada Fundación Juan March. Las obras pertenecen en su mayor parte a artistas de la generación de los años cincuenta (Millares, Tàpies, Sempere, Torner, Zóbel, Saura, entre una treintena de nombres), además de otros autores de los años ochenta y noventa.

MUSEU D'ART ESPANYOL CONTEMPORANI (FUNDACIÓN JUAN MARCH), DE PALMA

Sant Miquel, 11, Palma de Mallorca. Tfno.: 971 71 35 15-Fax: 971 71 26 01

Horario: De lunes a viernes: 10-18,30 ininterrumpidamente.

Sábados: 10-13,30. Domingos y festivos: cerrado

www.march.es/museopalma

● «Saura. Damas» y «Chillida, elogio de la mano»

Durante los meses de agosto y septiembre están abiertas en el Museo las exposiciones «Saura. Damas» y «Chillida, elogio de la mano». La primera incluye una selección de 53 obras sobre papel realizadas entre 1949 y 1997 por **Antonio Saura** (Huesca, 1930- Cuenca, 1998); y la segunda presenta una selección de 103 obras realizadas por **Eduardo Chillida** (San Sebastián, 1924-2002) entre 1945 y 2000. Hasta el 15 de noviembre de 2003.

● Colección permanente del Museo

Un total de 70 pinturas y esculturas, pertenecientes a 52 autores españoles del siglo XX, se exhiben en el Museo. Se pueden contemplar obras de artistas como Picasso, Joan Miró, Salvador Dalí, Juan Gris, Miquel Barceló (con 4 obras), Antoni Tàpies (con 4 obras), Eduardo Chillida (con 3 obras), Manuel Millares, Antonio Saura, Gustavo Torner o Jordi Teixidor. La obra más antigua es *Tête de femme*, realizada en 1907 por Pablo Picasso, y perteneciente al ciclo de *Las señoritas de Aviñón*, de ese mismo año. La más reciente es una cerámica de Miquel Barceló, *Grand pot avec crânes sur 1 face*, realizada por el artista mallorquín en 2000. Del total de obras expuestas, 23 se muestran por vez primera en el Museo, tras la última remodelación de que ha sido objeto.