
Cursos universitarios

Cuarenta y tres conferencias abarcaron los cursos universitarios que organizó la Fundación Juan March en su sede a lo largo de 1996. Estos ciclos suelen constar de cuatro conferencias cada uno y son impartidos por profesores y especialistas en las más variadas materias. Su objetivo es la formación permanente de postgraduados y estudiantes universitarios.

Temas de teatro, arte, literatura, estética, historia, derecho, política y cine constituyeron el contenido de los nueve ciclos habidos durante el año, cuyos títulos fueron: «Veinte años de teatro español: 1975-1995»; «El Greco, historia de un pintor extravagante»; «Paisajes interiores del siglo XVII»; «1911: disolución y metamorfosis»; «Ruinas y poesía (El ejemplo de Itálica)»; «Manuel de Falla y su entorno»; «Seis lecciones sobre Toulouse-Lautrec»; «Derecho e instituciones en el fin del siglo XX»; y «Cuatro lecciones sobre el cine español». Dos de estos ciclos –el de teatro

español y el dedicado a Toulouse-Lautrec– se organizaron, respectivamente, con motivo de la publicación y presentación del *Catálogo de Fotografías* de la biblioteca teatral de la Fundación Juan March y de la exposición que del célebre pintor francés exhibió esta institución en su sede en el último trimestre del año. De ambas actividades se informa en estos mismos *Anales*. Un total de 6.382 personas siguieron estas conferencias, abiertas al público, de cuyo contenido se ofrece un resumen en páginas siguientes.

En el salón de actos de la Fundación también se celebraron dos conferencias públicas organizadas por el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, dependiente del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones; y un nuevo ciclo de Conferencias Juan March sobre Biología, organizado por el Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología, también dependiente del citado Instituto. De todos ellos se informa en los capítulos correspondientes de estos *Anales*.

«Veinte años de teatro español: 1975-1995»

La Fundación Juan March organizó entre el 9 y el 18 de enero un ciclo titulado *Veinte años de teatro español: 1975-1995* (*), que se desarrolló en tres conferencias (**José Sanchis Sinisterra**, autor y director; **Luciano García Lorenzo**, profesor y especialista teatral; y **Fernando Savater**, catedrático de Ética, escritor y autor teatral ocasional) y una mesa redonda (compuesta por **Andrés Amorós**, catedrático de Literatura y experto en teatro, y los autores dramáticos **José Luis Alonso de Santos** y **Paloma Pedrero**, moderados por **García Lorenzo**). El ciclo se hizo coincidir con la presentación, el martes 9 de enero, del *Catálogo de Fotografías de la Biblioteca de Teatro Español Contemporáneo*, del que se informa en otra página de estos *Anales*.



José Sanchis
Sinisterra



Luciano García
Lorenzo



Fernando Savater

«Quisiera subrayar –señaló **Sanchis Sinisterra**– que el texto dramático está retornando a lo que podríamos llamar las zonas de inflexión, de evolución, de cambio y de progreso del arte dramático. Porque lo cierto es que en los últimos 25 años la vida teatral europea se ha visto presidida, en cierto modo, por una serie de figuras autorales, personajes que asumían el protagonismo del hecho teatral y que son, fundamentalmente, el director de escena y el grupo de actores, que consideraban que el texto dramático no era lo esencial, lo prioritario, ni siquiera lo necesario para el espectáculo. Quisiera, pues, invalidar esa afirmación tan de director de escena de ese tipo de teatro predominante durante años de que ‘no hay autores de interés’. Quisiera demostrar que existe una importante producción dramática en estos últimos, sobre todo, quince años, y que, además, en la obra de estos nuevos textos que aparecen existe un componente de renovación y de transformación del hecho teatral, que anteriormente pertenecía sólo al ámbito del director de escena y de los responsables del espectáculo. A mediados de los años 80 en el panorama teatral europeo, sobre todo –muy tímidamente en el español–, comienza a percibirse un cierto regreso del texto.»

«Durante muchos años, en este país, una parte de los que nos hemos dedicado al tea-

tro –manifestó **Luciano García Lorenzo**– nos hemos preocupado por una decadencia manifiesta de textos teatrales que si sí existían, por desgracia apenas se editaban. Autores ha habido, pues, pero las obras no llegaban a los escenarios. El sistema teatral imperante, en todos esos años, había entrado en una mani-fiesta descomposición, como consecuencia no de factores siempre externos, sino también de una serie de elementos de tipo cultural, que estaban imperando socialmente y arrinconando otras manifestaciones como era, naturalmente, el teatro. Clamábamos, pues, por algo que podría parecer, en principio, negativo, como es la intervención del Estado, dando eso que en los últimos 15 años se ha dado en llamar ‘teatro público’, y dividiendo así las opiniones: por una parte se ha visto que esta intervención estatal ha sido sólo muy parcialmente beneficiosa para el teatro; mientras que otras siguen defendiendo esta intervención. Sólo daré una cifra significativa: en 1980 había un Centro Dramático y un Teatro Municipal y el presupuesto dedicado por las Administraciones al teatro era de 200 millones. En 1992, había 18 teatros públicos, es decir, centros de producción, y el dinero dedicado al teatro pasaba de 18.000 millones. La diferencia es, pues, considerable.»

«Al hablar de utopía teatral trato de reivindicar –explicó **Fernando Savater**– la posibilidad del teatro. Partimos de la base de que el teatro nos interesa, pero, por otra parte, estamos siempre oyendo que no surgen nuevos textos, que no hay una producción de la misma intensidad social que la que ha habido en otras épocas, etc. Y esto es verdad: los clásicos se mantienen porque la representación de un clásico tiene ya un aura cultural diferente, pero, en cambio, el teatro como actualidad, algo moderno, realmente es casi desconocido. Corremos, pues, el riesgo de que el teatro se convierta en utópico en otro sentido: más que utópico, ucrónico como lo es, por ejemplo, la ópera; es decir, que el teatro se convierta en un repertorio ya fijo, cerrado, de unas cuantas obras clásicas, en las que estén Shakespeare, Racine, Molière, Lope, Calderón, los que se quiera, pero un reperto-

rio acabado, como las óperas. ¿Cuáles son las dificultades que encuentra hoy una persona que quiera escribir teatro? En primer lugar, se encuentra lo que yo diría es la dificultad de lo teatral. Y realmente es muy difícil precisar qué es 'lo teatral' (teatral es la tragedia isabelina, sí, pero también el vodevil, las danzas rituales de los comanches, una misa solemne, una sesión parlamentaria...). Sin embargo, la teatralidad como una especie de depósito que tienen unos cuantos profesionales se convierte en un valladar para el que quiere ofrecer algún tipo de juego teatral: 'no, eso no es teatral, le falta carpintería', te dicen, y uno, entonces, se ve cubierto de serrín tratando de hacer carpintería teatral. Esto, en fin, dificulta que voces, formas y planteamientos nuevos se introduzcan en el teatro. Cuando, en realidad, a mí al menos me lo parece, lo curioso del teatro es esa capacidad de sorprender con una ocurrencia, con una novedad absoluta.»

Con una mesa redonda, moderada por **Luciano García Lorenzo** y en la que intervinieron **Paloma Pedrero**, **José Luis Alonso de Santos** y **Andrés Amorós**, concluyó el ciclo *Veinte años de teatro español: 1975-1995*. **Andrés Amorós** trazó un breve panorama de lo que estimó aspectos necesarios a tener en cuenta para entender la situación del teatro español en los últimos años. Recordó el cierre de teatros, la pérdida de espacios teatrales en las dos últimas décadas, aunque también señaló la labor realizada con la restauración de numerosos locales que han sido recuperados para la escena en muy diversos lugares de España. «El problema –afirmó–

es llevar a cabo una programación que logre mantener ocupados esos teatros.»

Junto a la pérdida de locales, Amorós se detuvo en la pérdida de espectadores que el teatro ha sufrido en Madrid, «si bien es cierto que el fenómeno no es el mismo en Barcelona y en muchas otras ciudades españolas». Trató también el controvertido tema de las ayudas públicas al teatro, fundamentalmente las subvenciones, recordando las críticas que se han hecho a este sistema y «las acusaciones, incluso de amiguismo, que ha recibido».

Paloma Pedrero denunció las dificultades a que está sometida la mujer por el hecho de serlo en el mundo teatral español. «Son problemas específicos que deben explicarse a partir del puesto que la mujer sigue ocupando en una sociedad que favorece al hombre y facilita la labor del hombre.» «El escritor dramático –señaló **Alonso de Santos**– trata de dar respuesta a las necesidades que despiertan en él sus procesos imaginativos y creadores. En busca de esas posibles respuestas, bucea en sus experiencias personales, vivencias y situaciones, y las confronta con el entorno que le rodea. La pregunta básica que se plantea es: ¿Qué teatro escribir hoy? ¿Cómo hacerlo? ¿Para qué y para quién escribir?» Respuestas éstas, aclaró, que son tantas como escritores hay, e incluso tantas como diferentes etapas vitales atraviesa cada creador.

(*) Títulos de las conferencias: «El retorno del texto dramático»; «Teatro español: cambios y zozobras»; y «La utopía teatral».



De izquierda a derecha, Andrés Amorós, Paloma Pedrero, Luciano García Lorenzo y José Luis Alonso de Santos

Fernando Marías: «El Greco, historia de un pintor extravagante»

Sobre *El Greco, historia de un pintor extravagante* (*), el catedrático de Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid **Fernando Marías** impartió en la Fundación Juan March, del 23 de enero al 1 de febrero, un ciclo de conferencias en torno al pintor cretense Doménikos Theotokópoulos (1541-1614), sobre el que el conferenciante ha publicado recientemente una biografía.

Para Fernando Marías, el Greco, «artista que fue capaz de transformarse de pintor bizantino de iconos en Creta a moderno y occidental artista en Italia y España, es una de las figuras más originales e interesantes del siglo XVI europeo. Ello es así tanto por su propia biografía de emigrante o por su propia y plural obra, plena de originalidad, como por haberse convertido a lo largo del tiempo en campo de pruebas donde ejercerse la imaginación ‘romántica’ más desbordante de los historiadores del arte y la cultura; su caso constituye uno de los ejemplos más curiosos de oscilación del gusto y, sobre todo, de los cambios interpretativos a los que puede someterse la producción de un artista. Las biografías del pintor cretense han dependido, como pieza inexcusable pero a la postre prescindible, de una monografía (vida y obra como entidades independientes), del estudio de su producción pictórica; ésta se ordenaba y se hacía inteligible a partir de una trayectoria vital que se construía —o se destruía por omisión— de manera que se adecuara a la interpretación final y global de su quehacer artístico. Faltos de datos algunos de los períodos de su vida y con exceso de documentos —de sesgo parcial— otros, la narración de su vida se ha adaptado a lo que a priori se buscaba, soslayándose toda la información que pudiera perturbar una imagen ‘oficial’ preestablecida; y ello a pesar de que en los últimos quince años ha salido a la luz un enorme caudal de informaciones relativas al candiota».

«Uno de los tópicos construidos en torno a la personalidad de El Greco ha sido su identificación instantánea con el mundo cultural, religioso y artístico español. Numerosos he-

chos sostienen lo contrario: su desprecio hacia la cultura y el gusto artístico hispano, que tacharía repetidamente de ‘engañoso’ y centrado en lo ornamental, y hacia los artistas no italianos que trabajaban en España; la ausencia de vínculos de todo orden con los artistas u otros grupos sociales toledanos, y sus escasas amistades (limitadas a un minoritario número de hombres de cultura italianizada y algunos jóvenes poetas); los problemas compositivos e iconográficos, y las críticas por sus impropiedades y su falta de funcionalidad devocional que levantaron sus obras a lo largo de su carrera española, parecen poner en entredicho su instalación personal —comenzando por la lingüística— y su vocación como artista religioso.»

«Disfrutó en vida y conservó tras su muerte fama de ‘extravagante’, singular y paradójico por su pensamiento teórico y su estilo personalísimo, libre, fácilmente reconocible como suyo; fue mitificado por sus colegas a causa de sus tentativas por la dignificación social de la profesión pictórica, pero criticado también por los más intransigentes teóricos contrarreformistas a causa de sus licencias formales e iconográficas —de tono, conjunto o detalle—, quienes rechazaban su desmedido interés por los aspectos superfios, formalistas, de sus obras y el carácter inapropiado de sus realizaciones religiosas desde el punto de vista funcional más importante para la época, que impulsaran en el espectador los deseos de rezar, como señalara en 1605 el historiador jerónimo de El Escorial Fray José de Sigüenza. Fue la respuesta a un artista que rompió voluntariamente moldes y convenciones y forjó su propia imagen; la del personaje extravagante para el siglo XVI, la del pintor caprichoso —aquel que seguía los caminos difíciles y jamás antes hollados, como las cabras— décadas después, ambos sinónimos de lo que hoy preferimos denominar la del artista moderno.»



Fernando Marías (Madrid, 1949) es catedrático y director del departamento de Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid. Ha sido Senior Fellow del Center for Advanced Study in the Visual Arts de la National Gallery de Washington. Miembro del Comité Científico del Centro Internazionale di Studi di Architettura «Andrea Palladio» de Vicenza (Italia).

(*) Títulos de las conferencias: «El Greco: entre la historia y la ficción»; «Creta e Italia: la vida y los pinceles»; «Toledo, ¿mejor patria?»; y «España: velas y eternidades».

José Jiménez Lozano: «Paisajes interiores del siglo XVII»

El escritor y periodista **José Jiménez Lozano** impartió en la Fundación Juan March, entre el 6 y el 15 de febrero, un curso titulado *Paisajes interiores del siglo XVII* (*). «Lo que me gustaría es poner un momento del espíritu y de la vida del siglo XVII que está entre los más altos y los más profundos de nuestra cultura, y nos importa mucho en este otro instante nuestro en que no todo es pesimismo, ni sin-razón, cuando se expresan temores sobre la pervivencia del 'yo' del hombre, porque éste es un tiempo, en efecto, en el que no se quieren saber historias, ni estar implicados en ellas; asistimos a una fragmentación e instrumentación de la 'ratio', se afirma la no significatividad del lenguaje, y se entrega a la irrisión, científica o callejera, el amor gratuito. Cualesquiera que fueran las razones socio-económicas que se señalan para el florecimiento de la pintura de paisajes en la Holanda del siglo XVII, el hecho seguro es que a aquellos comerciantes urbanos y cosmopolitas les complacía y les esponjaba el ánimo contemplar en sus gabinetes una pintura de naturaleza, como les complacía la otra pintura de interiores, tan tranquilos y llenos de silencio, o colgar de las paredes retratos. Los pintores holandeses contemplan en la cámara oscura las vistas de paisajes, casas, ciudades enteras, y así pudieron poner en sus pinturas tal sosiego, una gramática tan tranquila; y otros pintores miraron los rostros, las cosas, a la luz de una llama. Era un tiempo en que se encendían candelas.»

«La fiebre está muy ligada al amor, y desde luego es un tormento del XVI y XVII. La fiebre enrojece los rostros como el amor de la lumbre, si es muy intenso; como la llama de las candelas de De la Tour lo hacen, e interroga a los ojos, yendo luego hasta las ánimas. Y la fiebre, cuando se retira, deja una palidez y un suave apuramiento de las formas del rostro, como se ve en el de *Soeur Catherine de Sainte-Suzanne*, la pintura de Philippe de Champaigne: es la huella de la 'consumición' de la fiebre.»

«A las pinturas de cosas, que también se llamarían luego 'naturalezas muertas' o en su ca-

so 'bodegonas', se las denominó en principio 'pinturas de silencio' o 'pinturas calladas', y el pintor parece haberlas puesto ahí, ante nuestros ojos, como para entregarnos la fragilidad y el silencio del mundo, o un signo muy pequeño, como un susurro, o un visaje de amor hecho con los ojos. Las cosas están ahí solas, en su soledad de cosas. Aunque no siempre, porque hay cosas que en su soledad tienen memoria de hombre, de tacto de unas manos o unos labios de hombre; y ellas mismas, al separarse, han dejado en el hombre huella: quizás sólo un rasguño en su ánima, pero puede ser que también un gran boquete.»

«El amor brilla y quema como una candela, pero el rostro del otro y su amor sólo se entreven y se entreescuchan en la confianza de lo que está en la sombra y no dicho, pero iniciado, o dicho aunque no concluido de decir: es el susurro.»

«Cada uno de esos dos seres se pregunta por la presencia y por la palabra del otro que confirma el ser propio, y el susurro intenta responder a eso sólo con las palabras más débiles que son las únicas que pueden llevar verdad y amor, aunque éstos no puedan desvelarse. De ambas realidades nadie sabe, ni puede saber nada; sólo hay rumores acerca de ellas, y equívocos e inciertos la mayor parte de las veces. Sólo los dos seres que en el amor o en la oración se encuentran están seguros y saben con certeza: la de su mismo desvirarse y su herida. No más. Sólo a veces percibimos pequeños destellos o pequeños ruidos: un pequeño susurro que pone alegría en nuestros adentros. Y es algo muy frágil, porque el susurro es mitad palabra y mitad silencio; pero sabemos que es el único modo que tenemos de decir y de que nos sean dichas ciertas cosas de entre las que más nos importan. También en los libros, o quizás sobre todo en ellos.»

(*) Títulos de las conferencias: «Los rostros a la luz de una candela»; «Los países de la fiebre»; «Las estancias y las cosas»; y «Los susurros y las palabras».



José Jiménez Lozano (Langa, Ávila, 1930), escritor y periodista, ha obtenido, entre otros premios, el de Castilla y León de las Letras, el de la Crítica de Narrativa y el Nacional de las Letras Españolas; ha escrito, entre otros libros, *Historia de un otoño*, *Los cementerios civiles y la heterodoxia española* y *Los tres cuadernos rojos*.

Francisco Jarauta: «1911: disolución y metamorfosis»

Con el título *1911: disolución y metamorfosis (Paisajes y figuras del inicio del siglo)* (*), **Francisco Jarauta**, catedrático de Filosofía de la Universidad de Murcia, dio en la Fundación un ciclo de cuatro conferencias del 20 al 29 de febrero, dentro de los Cursos universitarios de esta institución.

«Toda la literatura austríaca de fin de siglo –señaló– es un desenmascaramiento de una profunda crisis: de Hoffmannsthal a Musil, de Andrian a Rilke, de Peter Altenberg a Broch o Canetti, los escritores austríacos denuncian la insuficiencia del lenguaje, incapaz ya de expresar el fluir indistinto de la vida, y el naufragio de un sujeto, impotente para poner entre sí y el caos vital la red del lenguaje, disolviéndose así en una especie de río de sensaciones y representaciones. Un nuevo saber acerca del mundo deja en suspenso, por una parte, todos aquellos sistemas de representaciones heredados; pero, por otra, inaugura un orden de lo posible hacia el que se orientará el trabajo todo de la cultura *mitteleuropea*.»

«La construcción de nuevos lenguajes, de nuevas gramáticas filosóficas, científicas o artísticas, en una estrecha relación de instancias y necesidades éticas, se constituirá en las estrategias orientativas de lo nuevo. Nacerá así una nueva concepción del mundo y de la vida en la que ética y estética son una misma cosa. Wittgenstein lo anotará en el *Tractatus logico-philosophicus*: ‘Ética y estética son una sola cosa’, y Musil, años después, en el *Hombre sin atributos*, dirá que el hombre nuevo, que posee el sentido de la posibilidad, trata la realidad como una tarea y una invención. Y es esta misma intención ética la que llevará a Schönberg a revisar la matriz de la composición musical.»

«La posición ética de la cultura vienesa de primeros de siglo adquiere su dimensión real si la contrastamos con un mundo de formas, ajeno totalmente a las intenciones anteriormente señaladas y sometido a una legalidad vacía, capaz de convertirse, dirá Kraus, en crueldad ilimitada. Es este *vacuum* sobre el

que está construido el Imperio el que genera no sólo una pérdida de legitimidad, explícita en todas las formas de la vida civil, sino el malestar que recorre e impregna la existencia, ese mundo de fantasmas que Kraus y Musil parodiarán hasta el límite, dejando en evidencia el sinsentido de una cultura incapaz ya de pensar la vida.»

«Esta perspectiva de fondo es la que encontramos en una amplia tradición que recorre por igual filosofía y literatura, política y arte: la reconocemos en la dicotomía *Lebenswelt/Objektivismus* de Husserl, en lo ‘místico que se muestra en el mundo’ de Wittgenstein, en la ‘masa que arrastra’ de Canetti, en el *kitsch* que Broch advierte como nuevo sistema del gusto, en la sexualidad de Freud, en la legalidad ajena a la vida tal como Kafka la expresa en su obra, en la grotesca tentativa del buen soldado Svejk por servir al Estado con todas sus fuerzas, lo que se traduce en verdaderos desastres (Hasek), etc. A la parodia de lo cotidiano se suman ahora estas líneas de fuga por las que discurre la ironía y la crítica, la denuncia y el sarcasmo de un mundo cuya legitimidad perdida ha dado lugar al más dramático de los momentos de la época moderna. Son precisamente estas líneas de fuga las que de forma sintomática van señalando ese proceso de disolución y metamorfosis que marcará la nueva concepción de la cultura del siglo: el encuentro de Schönberg con Kandinsky, del que nacerán largos años de amistad; Rilke camino de Duino y las primeras prosas de Kafka son, entre otros, momentos en los que esta tensión se hace definitivamente explícita. Y *La metamorfosis* –escrita por Kafka entre noviembre y diciembre de 1912– será ya la escritura de una parábola en la que las cosas del mundo hallan su lugar y orden, desde una especie de reducción a un universo en el que todo se rige por una ley que no nos es dado representar.»

(*) Títulos de las conferencias: «Paisajes danubianos», «Schönberg-Kandinsky: primer encuentro», «Rilke camino de Duino» y «Kafka y la mirada de Gregor Samsa».



Francisco Jarauta estudió en las Universidades de Valencia, Roma, Münster-Westfalen y París. Catedrático de Filosofía de la Universidad de Murcia, sus trabajos se orientan hacia la filosofía de la cultura, la estética y la teoría del arte. Es director de la colección «Arquitectura» y miembro de «Géophilosophie de l'Europe», de Estrasburgo.

Jacobo Cortines:**«Ruinas y poesía (El ejemplo de Itálica)»**

El poeta y profesor de literatura **Jacobo Cortines** impartió en la Fundación Juan March, entre el 5 y el 14 de marzo, un curso titulado *Ruinas y poesía (El ejemplo de Itálica)* (*). «A pesar de su esplendor, de sus ilustres hijos, de la hermosura de sus monumentos y de lo excepcional de su urbanismo, Itálica no tuvo reflejo en la literatura hasta que se convirtió en un montón de confusas ruinas. Fue a partir del Renacimiento cuando, tras las huellas de Roma y de Cartago, dejó de ser un simple nombre para erigirse en una imagen que, si partía de la nostalgia por un mitificado pasado, daría muy pronto lugar a la lamentación por un deplorable presente con la consiguiente formulación de serias reflexiones morales, tales como la fugacidad de las glorias humanas, la fragilidad de nuestra existencia y la presencia de la muerte. Itálica, como realidad literaria, nació de la mano de la poesía áurea y esa imagen fue la que se impuso hasta el punto de que parecía imposibilitar su evolución. Tras la formulación barroca, donde culminaba el mensaje moral sabiamente combinado con el arqueológico, las nuevas y escasísimas muestras poéticas que inspiraron las ruinas en los siglos inmediatamente posteriores poco modificaron su fisonomía. Habría que esperar a nuestro siglo para que los poetas adoptasen nuevos puntos de vista y consiguieran así una renovación del modelo.»

«Como en muchos otros aspectos, Petrarca fue pionero en el interés por la Antigüedad. En varias de las *Epístolas familiares* mostró su entusiasmo por las ruinas de Roma. Inauguraba así la meditación histórica sobre las ruinas como conocimiento del pasado, como manera de exhumar aquella edad luminosa frente al tenebroso presente. Al anotar Herrera el soneto XXXV de Garcilaso: 'Boscán, las armas y el furor de Marte', reprodujo como posible fuente aquel tan celebrado de Castiglione: 'Superbi colli...', imitado posteriormente por Cetina: 'Al monte donde fue Cartago', contribuyendo así a la divulgación de estos dos sonetos tan decisivos en el motivo de las ruinas. La importan-

cia histórica del primero ya fue puesta de manifiesto como primer eslabón de una amplia cadena en la que se insertan versiones más o menos próximas de Du Bellay, Spenser, Cetina y seguidores de este último, como Rioja, Arguijo, Herrera, Medrano, Caro, con la conclusión, para Foulché-Delbos, de que la poesía de las ruinas se ha expresado en España con poca variedad, como paráfrasis de un mismo soneto italiano.»

«Quien más contribuyó a fijar la imagen de Itálica como fábula del tiempo fue, sin duda, el que más tiempo dedicó a estas ruinas, el licenciado Rodrigo Caro, que debe su fama principalmente a su *Canción a las ruinas de Itálica*, como –y justo es reconocerlo– Itálica se la debe a él. Desde que vio Itálica por primera vez, Caro quedó impresionado por la grandiosidad de sus ruinas. La Itálica de Caro, por su extensión y complejidad, es la imagen más completa que nos ha legado la poesía áurea.»

«El texto de la *Canción* pasa por ser el mejor representante de la poesía elegíaca a las ruinas españolas. Caro fijó una imagen en sus versos, como si la esculpiese en el mármol, y es ésta la que más ha perdurado, aunque no parece que tuviese especial acogida entre sus contemporáneos, sino entre los neoclásicos del XVIII, hasta convertirse en el modelo de los pocos poetas que trataron el tema en el XIX e incluso para los del XX, donde la sombra del famoso poema se proyecta en no pocos de ellos, bien para seguirlo o para contradecirlo. Hoy Itálica, pasados los dos mil doscientos años de su fundación, con sus largas avenidas de cipreses, su despedazado anfiteatro y su horizonte de colinas, es una imagen clásica que invita a la contemplación y al estudio. El tiempo puede deparar sorpresas. Hay una Itálica oscura que espera la mano de nieve que sepa pulsarla.»

(*) Títulos de las conferencias: «El descubrimiento de las ruinas»; «Ruinas y amor en el Renacimiento»; «Las ruinas, fábula del tiempo»; y «Las nuevas miradas».



Jacobo Cortines (Lebrija, Sevilla, 1946) es profesor de Literatura Española en la Universidad de Sevilla. Es poeta y traductor, y entre sus traducciones cabe destacar los *Triunfos* y el *Cancionero*, de Petrarca; además ha preparado varias ediciones anotadas, de Villalón y Cernuda, entre otros, y ha prestado atención crítica a la ópera y al arte.

«Manuel de Falla y su entorno»

Manuel de Falla y su entorno (*) fue el título de un ciclo de conferencias y conciertos que organizaron en abril la Fundación Juan March y la Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE, para conmemorar el cincuentenario de la muerte del compositor gaditano. Cinco especialistas abordaron la figura y la obra de Falla desde distintas perspectivas: su conexión con la música francesa, sus relaciones con la música popular y la música culta, la visión de Falla por un compositor de nuestros días o la nueva valoración crítica de su figura a la luz de las últimas investigaciones. Asimismo, se ofrecieron tres conciertos de cámara, en la sede de la Fundación Juan March, y otros tres sinfónicos en el Teatro Monumental, de los cuales se informa en el capítulo de Música de estos mismos *Anales*.

Las conferencias, celebradas del 11 al 25 de abril, corrieron a cargo de **Antonio Gallego**, catedrático de Musicología del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, académico de Bellas Artes, autor del *Catálogo de obras de Manuel de Falla*, entre otros libros, y director de Actividades Culturales de la Fundación Juan March; **Louis Jambou**, catedrático de la Universidad de la Sorbona, París, y director de la Escuela «Música y Musicología» de esa Universidad; **Miguel Manzano**, catedrático de Folklore del Conservatorio Superior de Música de Salamanca y autor del *Cancionero leonés*; **José Sierra**, catedrático de Rítmica y Paleografía del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y autor del *Catálogo del Archivo de Música de El Escorial*; y **Ramón Barce**, compositor, Premio Nacional de Música en 1973 y autor del libro *Fronteras de la música*.

«Contamos hoy –señaló **Antonio Gallego**– con una imagen de Manuel de Falla más rica, actualizada y verosímil, en gran parte alejada de muchos de los tópicos que la han venido acompañando hasta ahora. En los veinte años transcurridos desde el centenario del nacimiento de don Manuel, que celebramos en 1976, hasta el cincuentenario de su muerte, que estamos conmemorando este año, las últimas investigaciones han logrado descifrar

muchos misterios de su vida y de su obra. De las aproximadamente 60 obras que se conocían hace unos 20 ó 25 años, hemos pasado hoy a más del centenar. Todo ello conlleva que haya variado notablemente la valoración crítica sobre sus diversos períodos estilísticos y sobre su conexión con las principales corrientes de la época. Así, hemos podido descifrar mejor el magisterio que sobre Manuel de Falla ejerció su maestro Felipe Pedrell; el sistema armónico que ideó y aplicó en las obras del período ‘de gloriosa madurez’; sus relaciones con músicos como Debussy, Stravinsky o Albéniz; y con sus discípulos y con los músicos de la denominada Generación de la República.»

Por su parte, **Louis Jambou** abordó en su conferencia la relación de Falla con la capital francesa: «Falla llega a París en el verano de 1907 y vuelve a España, concretamente a Madrid, en el mes de septiembre de 1914: son, pues, siete años lo que dura su permanencia. En París, Manuel de Falla entra en contacto con compositores franceses y españoles: Dukas, Debussy, Ravel, entre los primeros, y Albéniz, Turina y el pianista Ricardo Viñes, paladín de la joven música, entre los segundos; y además Nin, que viene de Cuba y está en París desde 1902. Un poco más adelante conocerá al compositor ruso Stravinsky, cuya obra *La consagración de la primavera*, recién estrenada en 1913, repentinizará al piano y descifrára con asiduidad el mismo año.»

«El amor que tenía Falla por París se cifra en repetidas palabras tanto en sus cartas como en sus escritos sobre Debussy o Dukas. Resumen todas ellas la intención expresada en una carta que escribe desde París a Carlos Fernández Shaw en 1910: ‘en lo que se refiere a mi oficio, París es mi segunda patria’. Su amigo Joaquín Turina escribirá lo mismo después de la muerte del maestro gaditano: ‘La etapa parisina supone el perfeccionamiento de la técnica y el comienzo verdadero de su producción’.»

Miguel Manzano Alonso trató en su conferencia sobre la música popular de tradición



Antonio Gallego



Louis Jambou

oral en la obra de Falla. «No hay escrito sobre Falla –señaló– en el que no se haga alguna consideración, siquiera de pasada, acerca de la importancia que tuvo la música popular de tradición oral en la configuración sonora de una parte muy importante de sus composiciones. Según algunos teóricos y críticos, hay que situar a Falla entre los compositores que no toman directamente los temas de la música popular tradicional, sino que son capaces de crear una especie de *folklore imaginario* (la expresión es de Serge Moreux), que recoge lo más hondo y característico de las sonoridades de esa música y de las armonías que una determinada melodía es capaz de generar, como recinto sonoro que le es propio.»

«En Falla ciertamente hay folklore imaginario, más que literal, en la mayor parte de su obra. De hecho, algunas de sus páginas más célebres, más repetidas, más conocidas, no son más que folklore inventado. Pero si está claro que la fuerte carga de sonoridades tradicionales que contienen muchas de sus composiciones son folklore imaginario e inventado en su mayor parte, ¿por qué quiso Falla teñir de esas sonoridades esas obras tan emblemáticas que salieron de su pluma? Indudablemente, porque tuvo la intención clara de que esas músicas fueran evocadoras. Y es precisamente ese poder evocador, y la hondura musical de que emana, lo que ha dado a la obra de Falla una aceptación tan universal.»

«Lo popular y lo culto son dos aspectos básicos para la comprensión de la obra de Falla, apuntaba **José Sierra** en su intervención. A ellos hay que añadir la música que le fue contemporánea y –naturalmente y por encima de todo– su propia individualidad y creatividad, su sello personalísimo como gran compositor que crea o elabora materiales.» Para Sierra, música popular y culta «no son antagónicas en Falla ni en la formulación teórica del nacionalismo musical español. Más bien, vienen a ser una misma cosa. El proceso estético de Falla se dirige hacia la incorporación de la música polifónica del siglo XVI, fundamentalmente, buscando más la *verdad* que la *autenticidad*; es decir, que a Falla le interesa más

el espíritu que la letra, y prescinde cada vez más del documento directo. La metodología para la investigación de la obra de Falla ha de dirigirse, pues, en esa misma dirección. La sensibilidad del oyente detecta el espíritu de la música española que campa por igual en la obra de Falla entre lo popular y lo culto, sin que a veces sepamos –y quizá no importe mucho saberlo– dónde está lo popular y dónde lo culto, que tantas veces han caminado de la mano en las obras de los músicos españoles del pasado.»

Cerró el ciclo **Ramón Barce**, quien habló sobre cómo han visto a Falla los compositores de su tiempo. «No tendría mucho sentido –afirmó– ningún tipo de valoración, por mi parte, de la música de Falla. Pues se trata, fundamentalmente, de un problema de *vigencia* y de un problema que afectó a toda una generación de compositores. A corta distancia (de dos, o lo más de tres generaciones; porque también hay un influjo ‘a larga distancia’ de muy distinto significado, del que no nos ocuparemos ahora), la ‘vigencia’ es algo muy dramático: significa la adhesión a una vía determinada, y por lo tanto el rechazo o ignorancia voluntaria de otras. Algo que puede parecer a la mente de algunas personas como un compromiso limitador, como el cierre de nuevas posibles vías de acceso al fenómeno artístico.»

«El magisterio de Falla (que no su valoración, siempre positiva) fue en la mayoría de los casos marginado por mi generación. Algo que escandalizó por entonces a muchas gentes, pero que forma parte de todo proceso histórico y de la absoluta necesidad de encontrar nuevos campos en los que la música sea capaz de renovarse y *crear*. Nada para escandalizarse hoy; cuando, por cierto, reaparecen en algunos compositores rasgos folklóricos cuya valoración estética es todavía incierta.»

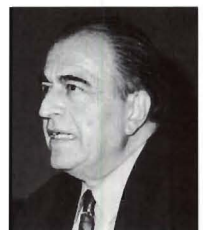
(*) Títulos de las conferencias: «Falla en el cincuentenario: Una nueva imagen»; «Falla y París»; «Falla y la música popular tradicional»; «Falla y la música culta»; y «Falla visto por un compositor de nuestros días».



Miguel Manzano



José Sierra



Ramón Barce

«Seis lecciones sobre Toulouse-Lautrec»

Con motivo de la exposición «Toulouse-Lautrec (de Albi y de otras colecciones)», que presentó la Fundación Juan March en su sede del 15 de octubre de 1996 al 23 de febrero de 1997, esta institución organizó un ciclo de conferencias con el título *Seis lecciones sobre Toulouse-Lautrec* (*), que impartieron, del 15 al 31 de octubre, **Danièle Devynck**, directora del Museo Toulouse-Lautrec, de Albi (Francia) y Conservadora Jefe del Patrimonio; **Valeriano Bozal**, catedrático de Historia del Arte Contemporáneo de la Universidad Complutense de Madrid; **José Jiménez**, catedrático de Estética de la Universidad Autónoma de Madrid; **Víctor Nieto**, catedrático de Historia del Arte de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED); **Guillermo Solana**, profesor titular de Estética de la Universidad Autónoma de Madrid; y **Javier Maderuelo**, profesor titular de Estética y Composición en la Escuela Superior de Arquitectura de Valladolid.



Danièle Devynck



Valeriano Bozal



José Jiménez

Abrió el ciclo la directora del Museo Toulouse-Lautrec, de Albi, **Danièle Devynck**: «La leyenda que rodea a la figura de Henri de Toulouse-Lautrec –señaló– ha primado a veces sobre su valor como creador. En torno a su figura se han extendido tópicos y malentendidos relacionados con su propia biografía y con su malformación física. En primer lugar, se le ha identificado como el pintor de los prostíbulos y cabarets, del París de la *belle époque*, hasta tal punto que podría inducir a limitarle como un pintor de su época. Se le ha considerado casi un caricaturista, un artista preocupado por una problemática menor. Sin embargo, el arte de Lautrec no puede ser leído únicamente como el relato de una época en lo que ésta tiene de más anecdótico. Más allá del valor estrictamente documental de sus obras, por lo demás evidente, el principio que guía su pincel es la búsqueda de lo *auténtico* en su más completa intemporalidad».

«Toulouse-Lautrec: la mirada sin prejuicios» fue el título de la conferencia del profesor **Valeriano Bozal**: «La mirada es el gran protagonista de la obra de este cronista que fue

Lautrec. La mirada tiene la virtud de convertir el mundo en un espectáculo, y éste, como ella, está sometido al tiempo, pues sólo vale como espectáculo en tanto cambie, se renueva y sea otra vez algo distinto. Quizá fue Lautrec el artista que de forma más penetrante supo captar esta verdad, la verdad que constituye lo verosímil».

Sobre «La pintura de burdel» habló **José Jiménez**: «De forma paralela al itinerario que Baudelaire recorrió en la literatura, Toulouse-Lautrec protagonizó una especie de descenso de la pintura a los infiernos. Contrapuso a la apacible imagen oficial de la *belle époque* los turbulentos 'interiores' donde se manifestaban sin velos el deseo y los impulsos más íntimos de la época. A excepción de los retratos de su madre, las numerosas aproximaciones de Toulouse-Lautrec a la representación de la mujer están cargadas de erotismo. Desnudos, bailarinas, prostitutas: el mundo del deseo ocupa el espacio central de la pintura. El ojo nervioso, de los tiempos modernos, presenta en Lautrec la superación de la dualidad, característica que el espíritu de la época sentía ante las mujeres: fascinación y miedo».

«Lautrec frecuentó, como Degas, el burdel, aunque éste lo mantuvo al margen de su pintura; Lautrec lo convirtió en uno de los ejes temáticos de la suya. En ese universo de marginados, Lautrec es aceptado como uno más. También él lo era, en otro sentido. Se trataba, en fin, de hacer llegar la pintura al fondo de sí misma, en un proceso de comprensión profunda de la humanidad. Y en esa vía, Lautrec fue capaz de estar en la raíz de la gran revolución estética del arte de nuestro siglo.»

«Instante y fragmento en la pintura de Toulouse-Lautrec» tituló su intervención **Víctor Nieto**. «La personalidad artística de Toulouse-Lautrec –apuntó– se ha considerado siempre como la de un solitario, como un artista independiente con respecto a las tendencias artísticas de su tiempo. Y, en efecto, es cierto que la obra del pintor, comparada con la de

los impresionistas, discurrió por unos cauces completamente diferentes y aparentemente al margen de los principios de cualquier corriente. En relación con otros pintores de su tiempo, la vida de Henri Toulouse-Lautrec tiene mucho de excepcional, con avatares personales que determinaron de forma decisiva muchos de los planteamientos de su pintura.»

«Su pintura abrió una doble vía de modernidad en la pintura contemporánea: por un lado, los temas como expresión de una nueva belleza sugerida por la vida moderna; por otro, por la vinculación de la pintura al Art Nouveau, pues su trayectoria individual no debe hacer olvidar un hecho fundamental: el papel que Toulouse jugó en el Art Nouveau. En este sentido, su pintura debe ser entendida desde una doble vertiente: como la obra de un artista independiente de las corrientes pictóricas de su tiempo y como uno de los pocos artistas que pueden identificarse con los supuestos formales, decorativos e ideológicos del Art Nouveau. Su condición innata de dibujante le acercó mucho más a las preocupaciones por la línea y el arabesco del Art Nouveau que a las fragmentaciones cromáticas del impresionismo.»

«La mayor parte de la obra de Toulouse-Lautrec –afirmó **Guillermo Solana** en otra de las conferencias– representa interiores nocturnos. Pero cuando hablo de un descenso a la noche en la obra de Lautrec no me refiero a la noche sólo como el lapso de ciertas horas y el ambiente de ciertos locales. En él, lo nocturno trasciende la descripción de momentos y lugares, tiempos y espacios; lo nocturno es, sobre todo, un mundo ‘otro’, donde tienen lugar metamorfosis insólitas. Son transformaciones muchas veces jocosas, como de carnaval, de humor crudo o incluso obsceno, transformaciones casi oníricas, siempre inquietantes. Lautrec toma las piezas del léxico de la pintura realista y, con ayuda de su talento para la caricatura, las somete a un proceso metafórico y simbólico, a veces encubierto.»

«Se pueden desvelar algunas pruebas de este

simbolismo secreto en la obra de Toulouse examinando, por ejemplo, un cuadro muy conocido y aparentemente realista. La escena es en el *Moulin Rouge*, abierto en 1889 y que fue el más famoso de los cabarets de Montmartre. Lautrec lo frecuentó desde el principio; iba casi cada día, quiero decir cada noche (tenía una mesa reservada permanentemente) y le dedicó unas treinta obras.»

La última conferencia del ciclo corrió a cargo de **Javier Maderuelo**, quien subrayó «el papel que jugó en el triunfo y la consolidación de lo que llamamos la *pintura moderna*, cuyas condiciones y carácter descifrará, con una clarividencia premonitoria, Charles Baudelaire en su ensayo titulado *El pintor de la vida moderna*. Toulouse, guiado por la enorme influencia que ejerció este ensayo, consumó, 25 años después de su publicación, este tipo de pintura e identificándose con ese pintor baudeleriano, se convirtió en un auténtico hombre de la vida moderna».

«Sin duda alguna, Toulouse es el perfecto *flâneur*, ese espectador apasionado que elige su morada en lo ondulante, en el movimiento y en lo fugitivo. Es también el que está fuera de casa y se siente en su casa viviendo entre las pensionistas de la *maison* de la Rue des Moulins, haciendo de esa casa de lenocinio el centro del mundo, componiendo su familia con todas las bellezas encontradas, encontrables e inencontrables, compartiendo su vida con esos despojos de la sociedad que él convertirá en heroínas y odaliscas para la posteridad, haciendo surgir de lo efímero y transitorio lo que tiene de eterno. Pero es, sobre todo, el *observador* de ese espectáculo que es la vida moderna, el testigo de una época que quiere librarse de los atavismos del pasado sacudiendo los pilares del clasicismo y de la moral superficial.»

(*) Títulos de las conferencias: «Toulouse-Lautrec»; «Toulouse-Lautrec: la mirada sin prejuicios»; «La pintura de burdel»; «Instante y fragmento en la pintura de Toulouse-Lautrec»; «Toulouse-Lautrec y el descenso a la noche»; y «La forja de la pintura moderna».



Víctor Nieto



Guillermo Solana



Javier Maderuelo

«Derecho e instituciones en el fin del siglo XX»

Con el título general de *Derecho e instituciones en el fin del siglo XX* (*), del 5 al 28 de noviembre, los catedráticos de Derecho Civil **Luis Díez-Picazo**, y de Derecho Constitucional **Francisco Rubio Llorente** impartieron conjuntamente –cuatro conferencias cada uno– en la Fundación Juan March un ciclo dentro de los Cursos universitarios de dicha institución.

En la presentación previa del ciclo, el director gerente de la Fundación Juan March, **José Luis Yuste**, apuntó que «éste podría ser un buen momento para oír una reflexión seria y solvente sobre el estado actual de algunas instituciones jurídicas básicas, tras los zarañeos que han sufrido a lo largo de este siglo que se extingue, y en especial en los últimos veinte o treinta años. La condición de privatista de Luis Díez-Picazo y la de publicista de Francisco Rubio Llorente hacen más que probable que sus análisis circunvalen la muralla entera del Derecho y permitan a sus oyentes seguir el curso de los acontecimientos en cuestiones tan básicas para los juristas como pueden ser el sistema de fuentes, el Derecho de daños, los derechos fundamentales o la representación política, entre otros temas».

«Aunque los temas fundamentales de la vida social se mantienen constantes, no obstante el paso del tiempo, y poseen una sustancial identidad –apuntó **Luis Díez-Picazo**–, alguna dosis de cambio o de transformación se produce y repercute en el Derecho en cuanto ordenación de la realidad. Existen cambios en la realidad circundante de la que el Derecho se ocupa y que exigen muchas veces una respuesta jurídica que es enteramente nueva. Están, por ejemplo, los cambios *técnicos o tecnológicos*. Los nuevos descubrimientos en cualquier campo de las ciencias y los nuevos utensilios en el campo de la técnica abren nuevos interrogantes. Piénsese en los abiertos en Biología por el descubrimiento del llamado Genoma humano o por las redes de Internet, que hace poco planteaban problemas sobre las calificaciones penales. Al lado de la ingeniería en sentido estricto y de la ciencia

que se proyecta en nuevas máquinas y en nuevos utensilios, existe también una ingeniería de los negocios, llamada a veces ingeniería financiera.»

También se refirió el conferenciante a los cambios *sociales*, que repercuten ampliamente en los problemas jurídicos: «La continua urbanización, consecuencia del éxodo hacia las grandes ciudades, ha influido notoriamente en la configuración de las familias y de las relaciones familiares, en las migraciones exteriores o interiores y en las transformaciones producidas en la estructura demográfica o en la pirámide de la población, impulsando, por ejemplo, cambios en la regulación del sistema de pensiones. Y están también los cambios o transformaciones del mundo *económico*, entre ellos el continuado proceso de concentración de grandes empresas transnacionales, la acción de la llamada sociedad post-industrial, con el especial relieve que en ella requiere el sector terciario o sector de servicios, o el fenómeno, hoy tan en boga, de la globalización o mundialización de la economía. Por último, están también los cambios que se producen en los estados de conciencia o de opinión, que, cuando se generalizan, se convierten en cambios en los sistemas de valores generalmente profesados. El más señalado es, sin duda, el movimiento de liberación de la mujer».

«Tenemos, por otra parte, los cambios *endógenos* del propio ordenamiento jurídico, que están a veces estrechamente interrelacionados con los cambios exógenos o provocados por estos últimos, pero otras veces nacen de una cierta autonomía de los operadores jurídicos.»

El profesor Díez-Picazo analizó en sus conferencias otras cuestiones, como las tendencias y cambios habidos en los últimos años en el Derecho de personas –con una progresiva acentuación del respeto y sistemas de protección de las mismas–, la reprivatización producida en el Derecho de familia; y la evolución seguida por la libertad contractual y la institución del contrato, así como el sistema de Derecho de daños.



Luis Díez-Picazo (Burgos, 1931) es catedrático de Derecho Civil en la Universidad Autónoma de Madrid, y anteriormente lo fue en Santiago de Compostela y en Valencia. De 1980 a 1989 fue magistrado del Tribunal Constitucional. Es académico de número de la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación.

«La integración europea, que tanto ha avanzado, tiene aún sin resolver el problema de su constitucionalización y ni siquiera sabe cómo abordarlo –señaló **Rubio Llorente**–. El proceso de integración europea, como proceso de integración de Estados constitucionales, ha de abordarse desde el punto de vista de la Constitución. Hasta ahora esto no se ha considerado posible, y la marginación de ese problema ha traído consigo una cierta devaluación de las Constituciones existentes, o quizás mejor de la idea misma de Constitución como forma de realización política, y en esa medida ha erosionado el sistema de legitimación de la propia Comunidad. Ese efecto perturbador se ha hecho perceptible sobre todo desde 1992, y aconseja una rectificación del método hasta ahora seguido para la construcción de Europa. En el origen de todo está, naturalmente, la ambigüedad. Una ambigüedad que tiene muchas facetas distintas. En primer lugar, ambigüedad en lo que toca a lo aparentemente más simple y palmario: la definición misma de Europa. En segundo lugar, está la ambigüedad del fin de la integración. Hay también ambigüedad en la propia estructura de la Comunidad. Esta suma de ambigüedades de la que parte esta obra admirable que es la integración europea no es producto del error o de la mala fe, sino de una imposición de la realidad.»

«Los Derechos Fundamentales (DF) son derechos consagrados por la Constitución y forman parte de nuestro derecho positivo. Uno de los rasgos constitutivos de las constituciones como modo de organización de la vida jurídico-política es, según la definición de la Declaración francesa de 1789, que la garantía de los derechos significa que éstos no existen sólo porque la constitución los consagre, sino que la constitución es tal porque consagra unos derechos. Los DF no son otra cosa que la positivización de los Derechos Humanos. La positivización de los derechos pretende asegurarlos en dos planos distintos: en un plano puramente formal y en un plano sustancial o de contenido. La positivización de los derechos persigue la seguridad jurídica: el que los hombres sepan exac-

tamente cuáles son las normas a las que deben atenerse y, eventualmente, el riesgo que corren al infringirlas. La igualdad en el ámbito del derecho público se utiliza como derecho fundamental y como principio. Pero además de derecho fundamental, la igualdad es principio en todos los sentidos de este término. En el derecho público la igualdad es principio como principio y origen y fundamento del poder, pero es principio también como norma a la que el poder debe ajustar su actuación, o más bien, quizá, precisamente como objetivo que el poder debe perseguir en su actuación.»

«Más diversos son los usos del concepto de pluralismo en el derecho público y las ciencias políticas y sociales. En todo caso hace referencia a la pluralidad de grupos existentes en el seno de la sociedad, pero esta diversidad puede ser concebida de diversas maneras. El pluralismo, pues, puede ser entendido como pluralidad de culturas o como existencia de diversas culturas irreductibles. Entiendo aquí por cultura, en el sentido sociológico o antropológico, el conjunto de maneras de obrar, pensar o sentir, específicas de un grupo humano. El concepto de representación política es un concepto normativo; no pretende describir la realidad, sino conformarla. El concepto de representación es un concepto político que se construye y se desarrolla en el campo del derecho privado. Exige la existencia, al menos, de dos voluntades: la del representante y la del representado, y la sujeción de la primera a la voluntad del segundo. El grado de sujeción del representante al representado varía naturalmente de una a otra forma de representación.»

(*) Títulos de las conferencias: «La movilidad de los límites entre Derecho público y Derecho privado: los problemas de las fuentes del Derecho en el Derecho privado»; «Derecho de personas y Derecho de familia»; «El contrato y la libertad contractual»; «El sistema de Derecho de daños»; «La integración europea y las Constituciones nacionales»; «Derechos fundamentales»; «Igualdad y pluralismo»; y «Las dificultades de la representación».



Francisco Rubio Llorente (Berlanga, Badajoz, 1930) es catedrático de Derecho Constitucional de la Universidad Complutense de Madrid, y anteriormente lo fue en la Central de Venezuela. Entre 1977 y 1979 ocupó la Secretaría General de las Cortes, y en 1980 fue nombrado magistrado del Tribunal Constitucional.

Román Gubern: «Cuatro lecciones sobre cine español»

El catedrático de Comunicación Audiovisual de la Universidad Autónoma de Barcelona **Román Gubern** impartió los días 3, 5, 10 y 12 de diciembre el último curso universitario del año, con el título de *Cuatro lecciones sobre cine español* (*). Para Gubern, «el cine español no ha sido una gran potencia industrial ni artística en el plano internacional, pero su atípica trayectoria, en la que no faltan algunos momentos estelares, hace de él un fenómeno cultural digno de interés y estudio».

Su primera conferencia trató sobre el cine republicano y la guerra civil. «La implantación del cine sonoro en España coincide con el establecimiento del régimen republicano en 1931, lo que otorgó una mayor permisividad a los espectáculos. Dos productoras dominaron la nueva etapa: la empresa valenciana Cifesa y Filmófono. El mayor volumen de producción correspondió a la primera, que practicó una política de acaparamiento de talentos, tanto de directores como de intérpretes. En estos años el cine español consiguió acuñar un star-system de gran popularidad. El estallido de la guerra civil en 1936 yuguló aquel interesante despertar cinematográfico.»

«El cine franquista se organizó inspirándose en los modelos alemán e italiano, con una doble censura (de guiones y películas) y subvenciones selectivas a las producciones para orientar sus temas. En una primera fase se priorizó el énfasis en la comedia de evasión, en la que se fundían el triunfo amoroso y económico de los protagonistas y el cine de adoctrinamiento político, al que Franco otorgó un modelo al escribir el guión literario de *Raza* (1941).»

«Creado en 1947, el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas fue la escuela de la que surgieron nombres renovadores como Luis G. Berlanga, Juan Antonio Bardem y Carlos Saura. El impacto del neorealismo que llegaba de Italia estimuló una mirada crítica a la realidad social y permitió la obtención de éxitos internacionales. Los géneros se diversificaron en los años cincuen-

ta, apareciendo un interesante cine policiaco barcelonés, un cine religioso, un cine nostálgico-musical, un cine de pretensiones sociales y una nueva comedia 'desarrollista', que reflejaba las transformaciones de la sociedad española. Pero, paralelamente a los géneros, se afianzaba un nuevo cine de autor, que Carlos Saura plasmó en *Los golfos*, pero cuyo ejemplo máximo estalló con el escándalo de *Viridiana* (1961), del exiliado Luis Buñuel.»

«La desaparición de la censura administrativa en noviembre de 1977 permitió una amplia diversificación de los géneros y las técnicas del cine español. La veta libertaria de la cultura española de anteguerra fue recuperada por Bigas Luna (*Bilbao*), al tiempo que aparecían representaciones de comportamientos sexuales heterodoxos en la tradición machista española (*Cambio de sexo*, *El diputado*). Y nació una nueva comedia urbana, espejo de los nuevos comportamientos sociales (*Tigres de papel*, *Ópera prima*). El realizador más personal y exitoso en este apartado fue Pedro Almodóvar, quien aplicó de modo desenfadado la tradición del esperpento a la cultura urbana postmoderna: *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, *La ley del deseo* y *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. Esta última le abrió los mercados internacionales y creó una nueva tipología en el cine español (las 'chicas de Almodóvar').»

«El cine español –señaló Gubern al referirse al presente y futuro de éste–, con dos Oscars en su haber (*Volver a empezar* y *Belle époque*), ha incorporado una pléyade de nuevas directoras (Azucena Rodríguez, Isabel Coixet, Iciar Bollain, Chus Gutiérrez, etc.) y goza hoy de un prestigio internacional del que nunca disfrutó en el pasado. Es menester una política cinematográfica adecuada, que le proteja de la competencia desleal y oligopolista del cine americano, para que pueda consolidar su marcha ascendente.»

(*). Títulos de las conferencias: «El cine republicano y la Guerra Civil»; «La difícil posguerra: géneros y mitos»; «Años de renovación»; y «Presente y futuro del cine español».



Román Gubern (Barcelona, 1934) es catedrático de Comunicación Audiovisual en la Universidad Autónoma de Barcelona, de cuya Facultad de Ciencias de la Comunicación ha sido Decano. Es presidente de la Asociación Española de Historiadores del Cine y miembro de diversas academias españolas y extranjeras.