

Entrevista con Valeriano Bozal¹

Pregunta: En con-Ciencia Social nos planteamos estas entrevistas abordando facetas de las CG.SS., en diálogo con personas representativas de diversos campos académicos, que al mismo tiempo presentan en su trayectoria intelectual una atención a los problemas de la escuela, la cultura, el papel de los profesionales de la enseñanza y del profesorado. Sabes que nos movemos en la órbita de la didáctica crítica, de modo que habrás visto que nos cuestionamos ante todo el sentido social del currículo escolar y de la profesión docente. Por otra parte, nos interesaba hablar contigo porque no es fácil encontrar a personas que puedan fluctuar con tranquilidad por los dos ámbitos: el académico y el crítico profesional. Nos interesa desde luego todo lo que nos puedas aportar y contar sobre las cuestiones de la historia del arte, la crítica de arte, la relación con el mundo educativo, política cultural, etcétera. También te proponemos rescatar cierta historia de los años setenta, la perspectiva del cambio escolar ligado

al cambio social, como se contemplaba en aquellos años de la Transición, cifrado en lo que se conoce como la Alternativa a la enseñanza. Nos parece una etapa clave, bien por lo que pudo aportar en su momento o por lo que significó como proyecto político cultural y educativo.

Para rastrear cómo se va perfilando tu definición profesional e intelectual, podemos empezar por tu primera formación. Estudias la carrera de Filosofía pura; estás unos años incluso como profesor de Filosofía, en la Autónoma; te formas en la Complutense y luego te dedicas a la docencia universitaria, compatibilizándola con enseñanzas medias.

Respuesta: Yo «me formo» en la Complutense. Pero no tengo muy claro que uno «se formara», en sentido estricto. Mi recuerdo es más bien de autodidactismo. Ibas a la facultad, estabas allí, recibías clase, pero la relación con el profesorado en aquella época era muy escasa. No existía el ambiente que existe hoy, sino más bien una extraordinaria

¹ Esta entrevista fue realizada en Los Molinos (Madrid) el día 1 de noviembre de 1998. Por Fedicaria participaron Arturo Ansón (Zaragoza) y Honorio Cardoso y Manuel Fernández Cuadrado (Salamanca).

distancia respecto de los profesores. Estoy hablando de la Facultad de Filosofía y Letras, obviamente, puede que en Medicina y en otras fuera distinto.

De entonces yo no recuerdo eso que se llaman «maestros». Eso que hoy es más o menos habitual... Un maestro con el que trabajas, que te sugiere un proyecto de investigación sobre esto o aquello. En mi vida —y creo que en la vida de mis compañeros, al menos con los que yo estaba y con los que mantenía una relación— no existían maestros. La única persona con la que hablábamos más era Aranguren, pero era más bien una relación personal. Aranguren era un hombre muy abierto, muy progresista, muy vital, con quien bastantes personas manteníamos una buena relación. Pero, al menos en mi caso, no llegó a ser un maestro intelectual, a pesar de que hice la memoria de licenciatura con él. Aunque mantuvimos muy buena relación personal, charlábamos, y hablábamos mucho, más bien de política, de chicas... Entonces ese tipo de cosas las manteníamos, pero no había una relación intelectual profunda, una vinculación teórica, sino una relación política, amistosa.

La gente de Historia tenía una relación directa con Montero Díaz, pero Montero era un hombre muy conflictivo, muy complicado, muy personalista, y tampoco admitía, creo, un grupo de discípulos en el sentido actual del término.

En suma, era una Universidad descabezada. El interés máximo estaba en hablar con tus compañeros, organizar seminarios de carácter privado, personal, paralelos. Aunque tampoco aquello funcionaba mucho, incluso en un ámbito como Filosofía «pura», que siempre era un grupo reducido de gente y con unos intereses muy concretos. Pero eso era lo fundamental en la Uni-

versidad en aquel momento, más que la relación maestro - alumno.

P: Entonces, la preocupación tuya por conocer, por «saltar las tapias del ghetto», como has llegado a denominarlo, y de buscar la implicación en la realidad ¿de dónde proviene?, ¿de las lecturas, de tradición familiar, de relación personal con gente...?

R: No, no soy capaz de encontrar un factor único. Mi tradición familiar es una tradición de profesionales. Mi madre era archivera bibliotecaria y directora del Museo Arqueológico de Palencia. Mi padre era médico. La educación que yo había recibido era la propia de una familia de profesionales intelectuales, con mucha lectura, muchos libros. Luego eso continuaba en la Universidad; se entraba en relación con más gente. Diría que era una dinámica usual en el medio en el que me encontraba. Era una dinámica lógica, coherente. Es decir, otra cosa hubiera sido extraña; parar de pronto ese tipo de actividad hubiera sido completamente estrambótico y ajeno. No creo que hubiera una decisión de saltar de pronto del *ghetto*, sino que eso iba dentro de la educación que en este ámbito recibía.

Recuerdo que nuestra educación era muy antifascista, o antifalangista, no de un modo militante; que eso era lo normal en una atmósfera normal. Entonces adquirir libros era complicado, y como era complicado... pues había que lograr comprar libros: Quizás se podía traer algo de Francia...ese tipo de situaciones. Por supuesto, no debe entenderse que la educación era una educación de izquierdas, no era eso.

P: Porque tus padres tampoco eran de izquierdas. Más o menos era una derecha liberal a disgusto con la actitud prepotente del poder.

R: Sí, algo así. Bueno, eso les parecía espantoso. Recuerdo una circunstancia

de mi infancia, cuando en mi casa se suscribieron a la revista *Life*, algo entonces novedoso, que hoy día puede parecer cosa totalmente absurda... Pero casi lo más importante de todo era que eso fuera nuevo, es decir, que fuera vivido dentro de casa como una cosa extraordinaria. Pensábamos: ¿Por qué no nos podemos suscribir a la revista *Life*, a *Paris Match*? A cincuenta mil cosas que en aquel momento no eran posibles. Recuerdo otra circunstancia que define el ambiente de una ciudad provinciana como Palencia. Compré el libro de Bataillon, *Erasmo y España*, de Fondo de Cultura; y la persona que me lo vendió, en una librería del diario *Día*, que estaba en la Calle Mayor, tenía orden de apuntar los nombres de las personas que compraban esos libros para pasarlos al Gobierno Civil.

P: ¿Lo vivías como algo terrible?

R: Eso a mi me traía absolutamente sin cuidado; quizás por ser joven y un poco irresponsable. Yo para poder comprar libros lo que había hecho era irme al Obispado a pedir una dispensa de lecturas, porque, de otro modo, en las bibliotecas no te proporcionaban libros. O sea, si pedías algo de Baroja, por ejemplo, no lo conseguías si no tenías una dispensa episcopal.

P: Es decir, que había un fondo reservado que sólo...

R: Sí, no sé bien cómo funcionaba. El procedimiento administrativo no lo sé. Lo que sí recuerdo es que me dijeron: «No, no. Tiene usted que conseguir dispensa del Obispado». Entonces fui allá, dije que necesitaba esa dispensa para hacer unos trabajos de literatura, leer libros que estaban a buen recaudo. Entonces pasaba lo de siempre: te daban una dispensa general. No te preguntaban: «¿Qué libros tiene usted que estudiar?». No. Y no es que lo usases para pedir literatura política... Pero

todo esto ocurría por los años 1955 a 1961.

Había un problema de desencaje entre la actitud familiar de gente así, más o menos liberal, que chocaba con el mundo cerrado de aquel momento.

P: De todas maneras yo me imagino —quizás no como un hecho desencadenante— que habría algún tipo de lecturas, algún tipo de contactos que son los que te permiten dar ese salto cualitativo.

R: Bueno sí, lecturas había muchas, y además también volvía a aparecer el mismo ambiente opresivo. Tú leías a Anatole France, que estaba prohibido, o a Pío Baroja, que era un autor sospechoso, mal visto... o leías incluso *best-sellers* de la época, a Lajos Zilahy o a Cecil Roberts. Luego lo comentabas y te miraban, los compañeros, los conocidos, como algo disonante, con lo cual tú te creabas una situación de distanciamiento, de cierta marginalidad.

Estudí parte del bachillerato en Madrid, en el Ramiro de Maeztu; interno. Había allí un profesor de Literatura, que por cierto, luego se mató en un accidente de coche. Ése es el hombre al que yo le agradezco más su conversación conmigo, sus estimaciones intelectuales. Se llamaba Narciso Merino y cuando publiqué mi primer libro se lo dediqué. Era un hombre de extracción social humilde, que se había hecho en la vida a sí mismo, un hombre muy progresista. Recuerdo la siguiente anécdota a raíz de la guerra de Suez: Yo tenía una actitud favorable a las potencias occidentales, pues consideraba que el canal «era de todos». Entonces él me dijo: «¿Cómo que hacen bien, que eso es de todos? El canal es de los egipcios, esto es un problema de colonialismo». Y de pronto descubrí que había otro tipo de opciones sobre las cosas, y que existía eso que se llamaba colonialis-

mo. Este tipo de asuntos me hicieron pensar.

En el internado del Ramiro estuve tres años —estamos hablando, si la memoria no me falla, de los años 1954-1956— en el que también tenían su reflejo las familias católicas, falangistas, etc., del régimen con sus formalidades y rigideces, pero también con unos desajustes y escapes que, probablemente, en otros ámbitos eran impensables

P: Es decir, que tú entras en la Universidad cuando Ruiz Jiménez impulsa cierto aperturismo.

R: Bueno; había hecho primero de Medicina en Valladolid, aquello que se llamaba selectivo, una especie de curso de ingreso. Y estuve en un colegio mayor, el Colegio Mayor Santa Cruz. Luego dejé la medicina, pero tuve que aprobar el primer año de selectivo que era la condición para poder pasar a Filosofía y Letras. Es decir, cuando llego a Madrid Ruiz Jiménez ya ha sido defenestrado.

P: ¿Qué te impulsa a cambiar de estudios?

R: Mi intención, cuando llegué a Filosofía y Letras era estudiar Historia del Arte, pero descubrí que los profesores de Historia del Arte eran impresentables. Es decir, recuerdo a Sánchez Cantón, a Diego Angulo, a toda aquella gente. Tener que dar clases con personajes como Rumeu de Armas..., así que después de los cursos de comunes y como la filosofía era un asunto que me gustaba y me interesaba, pasé a Filosofía. Posiblemente porque la gente con la que yo había simpatizado en aquellos años pensaban dedicarse a la filosofía. Pero nunca dejé de leer cosas de Historia del Arte y de moverme en ese mundo.

P: Eso explicaría en cierto modo que, relativamente joven, con 23 ó 24 años empieces a publicar reseñas de

exposiciones y cosas relacionadas con la Historia del Arte.

R: Creo que el primer artículo que me pagaron, el primer artículo «profesional», debe ser de comienzos de los sesenta, con veinte años, cuando era estudiante. Pero ya antes había escrito en revistas universitarias con un grupo de gente inquieta. Era un lector voraz. Y teníamos una actitud política, no de partido, porque yo en aquella época no era de ningún partido, pero sí política: intentar hacer cosas, como una revista, poder hacer un seminario, poder montar una conferencia y ese tipo de cosas; y eso sólo se podía hacer a través del SEU en aquella época. Entonces me vinculé a un grupo de personas más o menos amplio que participó en la vida del SEU no porque fueran falangistas —aunque había alguno que sí lo era—, sino porque éramos gente que queríamos hacer cosas y ése era el modo de hacerlas. Te estoy hablando del 59-60.

P: ¿Cuándo se ve claro que esa vía se agota y se abandona?

R: Aproximadamente cuando termino la carrera. Es en el 63 cuando empieza a actuar el Sindicato Democrático. Pero antes la actitud era más bien ocupar espacios, aprovechar las sombras de la legalidad. En aquella época no era muy consciente, pero era una actitud que luego he visto defendían también los sindicatos obreros.

P: Sí, el ejemplo más claro es Comisiones. Pero incluso la gente del «Felipe», en aquellos años, también estaba infiltrada en el SEU.

R: Sí. Gente de diferentes grupos políticos (Partido Comunista, Asociación Socialista Universitaria...), pero también gentes que interveníamos desde fuera, que teníamos una actitud que podríamos llamar casi de anarquismo juvenil, que creíamos que eso era lo

normal, sin reflexionar seriamente sobre si existía algo organizado debajo de aquella actividad. Tampoco tengo muy claro que fuera organizado y en cualquier caso fue el modo habitual de intervenir en aquellos años.

P: Terminas la carrera y entonces ¿a qué te dedicas, qué haces?

R: Intentar ganarme la vida. Al terminar la carrera me dan una beca, en aquella época se llamaban «de iniciación a la investigación», pero era insuficiente para vivir. Empiezo a buscar clases y me dedico a la enseñanza media. Agobiado; porque tenía pendiente el servicio militar. No había hecho el servicio militar en la universidad, sino después, como voluntario, porque al haber perdido ese año de medicina, tuve que apretar mucho para hacer la carrera en cuatro años, para no retrasarme. Así que, junto a la presión de encontrar trabajo la de tener que aguantar a los militares; algo absolutamente insoportable. Siempre he sido muy antimilitarista, siempre me ha parecido una cosa insufrible y en aquella época el tema de la disciplina me ponía furioso. Creo que escribí algunas notas en alguna revista en contra de la disciplina... Marcar el paso, todo ese tipo de cosas a mí me ponía absolutamente disparado, supongo que eso sí proviene de la educación familiar, el tema de la guerra; no lo tengo muy claro pero supongo que es así.

P: Comienzas a dar clases en la enseñanza privada.

R: Sí, clases en centros privados y de una forma absolutamente casual. Un amigo mío, que encontró un empleo mejor, dejó libre una plaza en un centro privado y yo lo sustituí. Empecé en el curso 1965-66 dando clases de latín y de francés; había que dar clase de todo. Era un colegio del Puente de Vallecas, se llamaba «entro Cultural Gredos.

Era un colegio laico. Y luego descubrí una historia bastante interesante. Bueno, yo me limitaba a dar mis clases, sin más. Al principio, mi relación con el resto del profesorado fue desarrollándose poco a poco. Pero el hecho es que casi inmediatamente publiqué un libro en Ciencia Nueva y otro libro en Península; y eso, dentro del colegio, llamó la atención. El propio director del colegio se quedó un poco sorprendido de que un profesor publicara libros, y empezó a ser realmente muy amable y a entrar en una relación más personal. Finalmente descubrí, al cabo de dos o tres años, que aquel director del colegio, director-propietario, había sido miembro de las Juventudes Socialistas Unificadas durante la guerra, cosa muy llamativa. Y el colegio había sido durante unos años una tapadera para gente del PCE, vamos una tapadera para encontrar una posibilidad económica. Y este hombre, que era un empresario, eso estaba claro, de eso no había duda, tenía que tener cuidado porque si no el colegio se venía abajo, pero sí es verdad que mantenía una actitud liberal hacia el profesorado.

Daba clases por la tarde. Siempre he dado clases por la tarde. Y poco a poco fui dejando la Facultad. Sólo en el 69-70 me ofrecieron un trabajo de adjunto, en Políticas; di clases de Metodología durante dos cursos, pero al segundo curso me expulsaron.

P: En el 73.

R: No, en el 71. Creo que me echaron porque el profesor encargado de la cátedra, Paulino Garagorri —aún no era catedrático—, era un hombre muy ligado al mundo de Ortega y a los albaceas intelectuales de Ortega, y a mí Ortega no me interesaba nada, y las clases que daba no eran, digamos, funcionales con sus planteamientos; él tenía como libro *El hombre y la gente*, de Ortega.

Yo daba clase de Metodología de las CC.SS. y usaba un libro de Bunge de metodología, luego explicaba lo que era Parsons y Weber...

P: Sí, pero si era un hombre liberal, por ejemplo la sociología de Max Weber no le debería resultar extraña.

R: No sé. Recuerdo que cuando me despidió no me dijo «váyase»; eso no se dice nunca, simplemente me anunció que «el año que viene no contamos con usted».

P: Y, ¿el contacto con esa bibliografía era fácil en la España de aquel momento? ¿Cómo se accedía a ella?

R: Bueno, respecto de la bibliografía había escampado bastante desde el año 63. A partir del 63-64, se podían comprar muchas más cosas, de hecho yo tengo muchos libros de la época. Había muchos libros editados fuera. Weber, no había muchas dificultades para encontrarlo; había una edición si no recuerdo mal de FCE y un libro de Península, que en aquella época empezaba a funcionar ya. Incluso se empezaban a encontrar cosas de Marx. El momento de cambio fue el 62-63, con Fraga y la ley de Prensa.

P: En relación con esta cuestión editorial bibliográfica, tú estuviste asociado a Ciencia Nueva y a aquel boom editorial previo a los setenta. Tú colaboraste, estabas en ese proyecto, ¿no?

R: Sí. A mí me fueron a ver dos miembros de Ciencia Nueva que son personas conocidas. Uno continúa siendo miembro del PCE, Jaime Ballesteros; el otro, Pepe Esteban, es editor. Me fueron a explicar que había una editorial nueva, que querían editar cosas de gente joven y que les gustaría que yo les escribiera algo. Ellos me conocían de las publicaciones de la Facultad, de artículos que había empezado a publicar en «Acento», en «Arte y Pensamiento», «Cuadernos Hispano-

americanos»... Entonces me dijeron que querían que escribiera un libro sobre el realismo español. Me puse a escribir sobre eso, y lo editaron. Me parecieron gente muy agradable, con un espíritu intelectual muy abierto y muy dispuesto. El dinero de los derechos de autor lo invertí en acciones de la propia Ciencia Nueva; empecé a participar en la vida de la editorial y, juntamente con Jesús Munárriz, que era el director, nos pusimos a dirigir una colección que se llamaba «Los Clásicos». Edité una antología de Marx y Engels, los «Lamentos políticos de un pobrecito-holgazán», de Miñano. También publiqué una edición de «El Sobrino de Rameau». Todo eso con Alberto Corazón, con Munárriz, con Lourdes Ortiz, con Rafael Sarró, que era el gerente de la editorial. La editorial estaba financiada por un colectivo de accionistas, de unas cuarenta y tantas personas, de las cuales aproximadamente la mitad eran miembros del PCE. Gracias a la editorial, una persona como Jaime Ballesteros, director de la colección de ensayo «Los Complementarios», un hombre clandestino, tenía una coartada profesional. En aquella época yo no era del PCE.

P: De hecho, creo recordar que en aquella época Ciencia Nueva era considerada como un proyecto ligado al PCE.

R: Sí..., pero no estaba orgánicamente ligada al PCE.

P: En cualquier caso ahí ya hay una posición más claramente militante.

R: Sí, claro, ahí ya, en la Universidad, con el tema del SEU, de las revistas y todo eso. Date cuenta que una de las revistas en las que colaboraba, «Acento», fue prohibida. Todo eso te va abriendo los ojos, y vas viendo que la situación es muy opresiva y empiezas a tocar nuevos medios, a participar en asambleas, y todo ese tipo de activida-

des. Se establece una actitud de mayor compromiso político.

P: Y volviendo a lo de tu entrada en la enseñanza privada. ¿Qué tipo de movimiento había allí? Cuando entras eso es un mundo muy cerrado. Bueno, al ser un colegio laico, me imagino que tendrías algún tipo de respiradero...

R: De todos modos, mi intervención en la política de la enseñanza o en los entornos políticos se inicia a finales de los sesenta, cuando en el Colegio de Doctores y Licenciados queda desbordada la Junta antigua, si no recuerdo mal porque el grupo de Gómez Llorente plantea en una asamblea en el Colegio un voto de censura que gana y provoca su dimisión. Se inicia un proceso de elección de representantes o delegados de centros. A finales de los sesenta me presenté en mi centro a esa elección, y me eligieron representante. Comencé a participar intensamente.

P: Y ¿qué tipo de trabajo empezáis a hacer allí en el Colegio de Licenciados?

R: Comienzan a haber por entonces en el Colegio de Licenciados asambleas de carácter sindical, inicialmente, y como hay que volver a hacer elecciones porque la Junta ha cesado, se constituye una candidatura que está formada por personas del PCE, del PSOE, independientes, y algún representante trotskista, creo recordar. Yo me propongo como independiente. Ganamos las elecciones. Me parece que es en el setenta cuando empieza la Junta presidida por Eloy Terrón y con Gómez Llorente de vicepresidente, Mariano Pérez Galán de secretario, y, como nadie quería ser tesorero, me encargo yo del asunto. Unos son del PCE, otros son del PSOE y otros no somos de nada; yo no era de nada.

P: Y puede funcionar, financieramente, entonces el Colegio.

R: Sí, sí. La colegiación era obligatoria, y eso le da una autonomía impor-

tante al Colegio. El Colegio «gana dinero», quiero decir que puede organizar actividades, montar seminarios, etc.

P: Y ¿qué actividades de esa época, antes de entrar ya en lo de la Alternativa, recuerdas como más significativas?

R: Me encargo, entre otras personas, pero me hago responsable directo, dentro de la Junta, del Boletín, porque como había estado en Ciencia Nueva tenía relación con las imprentas, sabía que hay unas letras que se llaman Garamond y otras Futura, que hay pruebas y que hay que maquetar y todo ese tipo de cosas. Y además a mí me gusta el tema de la imprenta. Alberto Corazón se encargaba de la maqueta. Era aquel Boletín que salía en colores. ¿Os acordáis? Entonces me hago responsable del Boletín que lleva emparejado el hacer editoriales, escribir mucho. Se crea una comisión de Boletín y ése es mi trabajo aparte del de tesorero.

P: ¿Hay algún seminario significativo de aquella época que tú creas?

R: Se empiezan a hacer seminarios, pero yo no participaba en muchos seminarios. Todo se organizaba en comisiones: comisión de boletín, comisión de seminarios. Pero mi actividad básica fue siempre el Boletín, la propaganda podríamos decir.

P: Y ese salto que se produce en Madrid, ¿se da a la vez en otros sitios o es más tardío?

R: Se da a la vez en Valencia; se da antes en Barcelona, que lleva cierto adelanto. Se empieza a dar, pero muy autónomamente, en el País Vasco con las ikastolas y se empieza a extender por Castilla, Santander, pero el núcleo básico y fundamental es Madrid, Valencia y Barcelona.

P: En torno al año 1973 ó 1974 más bien, quizás un poco más tarde, es cuando empiezan a crearse unas es-

estructuras muy similares en otras zonas. Comienzan a configurarse núcleos estables que tienen como referencias los locales del Colegio de Madrid en la plaza de Santa Bárbara y el célebre Boletín. Este movimiento parasindical o protosindical profesional del que tú eres un testigo privilegiado, ¿qué incidencia pudo tener?, ¿por qué, pese a su efervescencia, aquello acabó de una manera tan brusca, hacia el año 77? Los colegios de licenciados se vienen abajo como plataformas de activismo sindical profesional. ¿No?

R: Mira, creo que el éxito inicial se debe básicamente al efecto sindical. La presión del Colegio, actuando básicamente como un sindicato, logra un convenio colectivo para la enseñanza privada muy beneficioso con respecto al que había. En la dimensión socio-política, inicialmente el tema de la enseñanza pública-privada no se había planteado; ése es un planteamiento posterior. Además se desarrolla una importante actividad pedagógica en las comisiones y se empieza a apoyar a *Acción Educativa*, que promueve una de las primeras escuelas de verano, junto con Valencia y con Barcelona, que habían empezado con anterioridad. Y entonces se produce un proceso de creciente politización, que va a conducir a la *Alternativa Democrática para la Enseñanza*. Ese proceso de politización, en aquella época pensábamos que era el adecuado, pero hoy creo que fue excesivo para la naturaleza de los trabajadores de la enseñanza.

P: Se situaba el conflicto educativo en un nivel que la mayoría no podía asumir...

R: Sí, claro. Había un sector de los trabajadores de la enseñanza que estaba muy politizado, pero en sentido completamente contrario, de las órdenes religiosas. Y hay que reconocer

que nunca se llegó a incorporar de forma estable a los centros de la enseñanza pública. Puesto que no era obligatorio colegiarse y sólo un sector muy ideologizado de los catedráticos, de los agregados y, un poco más numeroso, de los PNNs de la Enseñanza Media estuvo vinculado al debate. Yo intenté incluso que hubiera una participación de la Universidad; fue siempre testimonial y nunca se logró una intervención significativa.

Un poco más tarde se plantea el tema de los sindicatos, que es un asunto aparte. Porque inicialmente el Colegio cumplía un papel sindical. O sea, el tema de los sindicatos surge poco después de la muerte de Franco, quizás algo antes. Y entonces se plantea un debate sobre la naturaleza de ese sindicato de enseñantes. Porque inicialmente se plantea la posibilidad de crear un sindicato unitario. FETE-UGT tiene una presencia estrictamente simbólica en la enseñanza, e incluso un sector de UGT, representado por Gómez Llorente o Mariano Pérez Galán, opinaba que era mejor mantener un sindicato unitario. La imagen de Portugal estaba muy presente y el primer debate iba por ahí, la formación de un sindicato unitario.

En Comisiones se mantuvo un debate muy fuerte, y yo llegué a enfrentarme muy duramente con Ariza, por ejemplo, porque ahí se defendía la posición de un sindicato unitario y yo defendía no la oposición a un sindicato unitario, sino el hecho de que había ya dos sindicatos. Que FETE-UGT estaba ahí, y que como FETE-UGT estaba ahí no tenía mucho sentido continuar hablando de un sindicato unitario. Lo que tenía que haber es otro sindicato u otros. Ya digo, fue muy dura la discusión dentro de Comisiones.

P: Reconociendo la centralidad del planteamiento sindical y del convenio

que hace que la gente se colegie, no puede ignorarse que, al menos en el equipo que dirige el Colegio, había un planteamiento de ir hacia algo más. ¿Cuándo empieza a plantearse la necesidad de la Alternativa? ¿Cuándo a Franco le da la primera trombosis o antes?

R: La idea de la *Alternativa*, es decir la necesidad de hacer una valoración general del sistema de la enseñanza, surge enseguida. La política de Villar Palasí es el detonante del asunto. En ese momento se intenta cambiar el sistema de enseñanza, reorientarlo hacia las necesidades educativas en un país más industrial. Pura y simplemente es lo que desde las instancias gubernamentales se pretende. Entonces es cuando nosotros pensamos, digo nosotros, porque yo también lo pensaba y escribí sobre eso y publiqué algunas cosas, que la reforma de Villar Palasí es una reforma que sirve para lo que llamábamos en aquella época una sociedad burguesa capitalista, pero que no satisface los intereses generales. Y entonces hay que hacer visibles esos intereses generales. En ese momento se plantea el problema de la Escuela Pública. En ese mismo instante surge la necesidad de la *Alternativa* y se crea una comisión para empezar a redactar, empezar a trabajar. Una comisión en la que estaban Paloma Portela, Ludolfo Paramio...; estábamos unas ocho o diez personas.

P: ¿Toda esta gente estaba en la enseñanza privada?

R: Sí, Gómez Llorente, Paloma Portela estaban en la privada; y Pérez Galán también, como profesor de matemáticas. Me parece que dentro de la Junta había tres personas que no estaban en la enseñanza privada. Uno era Víctor García Hoz, hijo del pedagogo, que no estaba en la enseñanza, era psicólogo, y dos personas más, uno del PCE y una

chica del PSOE que eran adjuntos de Enseñanza Media.

La única excepción era yo, que estaba a la vez en la Universidad y en la privada. Entonces se creó una comisión al efecto. Por las fechas no recuerdo cuándo se aprueba la *Alternativa*, creo que es en el 76 o una cosa así. El documento de la *Alternativa* estaba redactado ya en el 75; yo opinaba que en el 75 había que llevarlo a la asamblea del Colegio, pero no se incluyó porque Luis Gómez Llorente opinaba lo contrario. Tuvimos un debate y los demás también consideraron que había que hacer un año de agitación sobre el tema de la *Alternativa*. Y una vez hecha esa agitación, recogidas todas las enmiendas, sugerencias, etc., preparar un nuevo documento que iría finalmente a la asamblea del Colegio. En el 75, por tanto, estaba redactada; había un documento que se llamaba documento verde o documento azul, que es con el que se hizo la difusión. Se había empleado un año y medio en hacerlo; por tanto, desde el 73 había empezado a plantearse la cuestión.

P: Y ese año de agitación para qué sirvió más, ¿para la participación o para disparar las alarmas de los que eran contrarios a la Alternativa?

R: Pues yo supongo que para las dos cosas, o quiero suponerlo...

P: ¿Fue muy modificado el documento?

R: Fue bastante modificado pero no en sus líneas generales. Yo intervine bastante. Hice una especie de «vuelta a España» dando conferencias sobre la *Alternativa*. Algunas eran verdaderas encerronas. Por ejemplo, en Pamplona fue brutal. Me encontré de repente en una conferencia rodeado de curas y monjas y de gente del Opus. Pero bueno, se hizo bastante agitación. ¿Disparar las alarmas...? Pues es posible, pero

supongo que cualquier cosa las habría disparado. Lo que sí es verdad es que se radicalizó mucho todo. Y al radicalizarse, la posición del Colegio empezó a ser más débil. Y finalmente, aunque por poco, se perdió el Colegio. Pero supongo, al menos hoy supongo, que se hubiera perdido en cualquier caso. La masa de docentes no era una masa de izquierdas.

P: Y en cuanto al concepto de Escuela Pública que defiende la Alternativa, que pretende ser una superación de la dicotomía estatal-privada, ¿había realmente unidad de toda la izquierda? ¿O había fuerzas progresistas que consideraban que eso era un concepto débil y confuso y que era mejor seguir defendiendo escuetamente la escuela estatal?

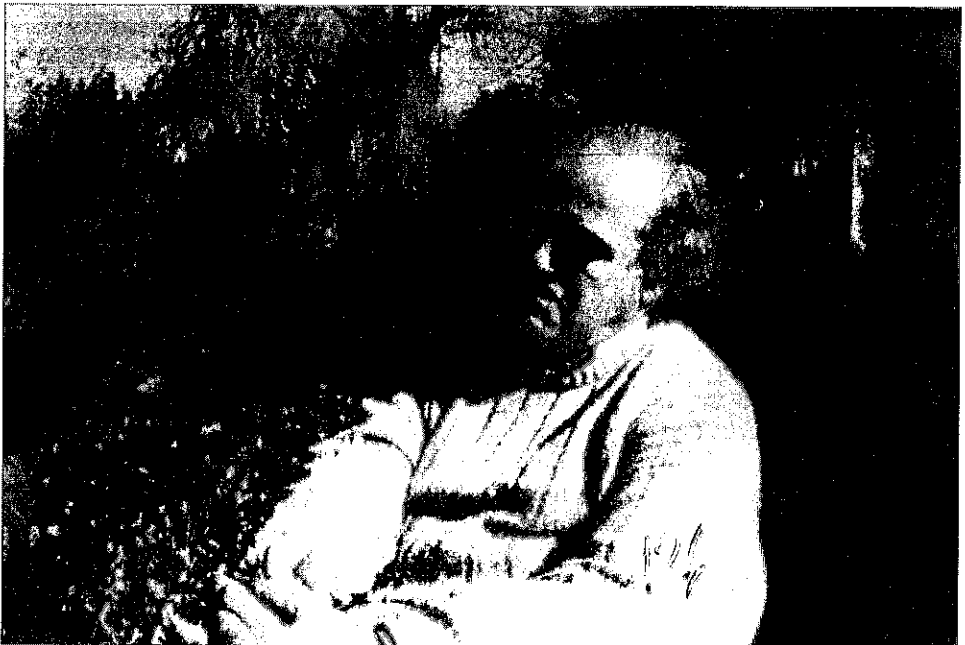
R: No. En el ámbito de la enseñanza todas las fuerzas políticas presentes en el Colegio estaban de acuerdo con eso. Tuvo mucha importancia el ejemplo de los catalanes, y las ikastolas mismas, los únicos ejemplos que podías pre-

sentar de escuela no privada que no fuera estatal eran éstas. Eran cooperativas. No había otras. En Castilla, en Madrid, no había, eso no existía. Entonces el ejemplo de las ikastolas y de la escuela catalana era muy importante. Y eso es lo que condujo a mantener siempre la posición de escuela pública, no de escuela estatal. Éste era el argumento más discutido con la patronal. Nos decían: «es que ustedes quieren enfrentar a los institutos con la escuela privada», y nosotros les respondíamos que no queríamos estatalizar.

P: Y de hecho en la Alternativa se habla bastante de la dignificación de los trabajadores de la privada y de la necesidad de buscar fórmulas de circulación entre la pública y la privada.

R: Claro, porque los trabajadores de la privada ganaban menos dinero, con unos horarios amplísimos y con clases más numerosas

P: Sin embargo, yo sigo señalando que se suscitaron, en el año 76, debates



tremendos en torno al concepto de escuela pública. Yo creo que era producto también de una concepción muy tradicional, porque claro, la escuela estatal también estaba privatizada al servicio de determinados intereses. Pensar que como tal servía a todo el mundo, pues, era un poco, por decirlo de alguna manera, un poco idealista.

De todas maneras, posiblemente, en el fondo de todo este impulso para la gestación de un modelo de escuela distinto, funcionaba el contexto político de la Transición, de las posibles y esperadas modificaciones. E inserto en el mismo, yo creo que funciona «la ilusión», en todas las acepciones positivas y negativas de la palabra, del papel que la escuela podía jugar en el proceso de transformación por el que estábamos peleando.

R: Sí, claro. Se pensaba que la escuela era un elemento importantísimo. La que teníamos era una posición claramente ilustrada. La escuela era uno de los factores básicos, no solamente de transformación económica y de conocimientos, sino de transformación social.

P: Y ahí lo que destruye la ilusión, yo creo, es el libro de Lerena, ¿no crees? ¿Qué importancia le das tú a Escuela, ideología y clases en la España contemporánea?

R: Me parece que el libro de Lerena se publica en el 76, casi cuando vamos a ser derrotados o acabamos de ser derrotados. Lo leí en aquella época, luego no he vuelto a reflexionar sobre él. A mí me pareció un libro muy importante, básico. Por una parte, te daba una visión global desde la sociología crítica de la educación; por otra parte te lanzaba a una reflexión, a un debate que introducía factores nuevos que no habíamos tenido en cuenta o que no se habían tenido en cuenta hasta el momento en el debate teórico y político.

Pero lo que sucede es que se produce la derrota y cambia radicalmente el panorama, en tres años o en dos años. De hecho, la obra de Lerena no tiene el efecto, pienso, que hubiera tenido publicada cuatro años antes, si hubiera entrado en el debate previo a la *Alternativa*.

P: La derrota se preanuncia con el triunfo en los Colegios de Doctores de las que entonces se llamaban «Candidaturas Profesionales y Neutrales», o algo así, que vinculan estos organismos a los intereses de la enseñanza privada religiosa, y la enseñanza pública estatal se sindicaliza o está esperando a ver circunstancias o se dispersa.

Abí pudo haber también otro elemento importante que fue la reacción del Ministerio que, al integrar a todo el profesorado interino, disolvió el movimiento de penenes que era un elemento muy importante en la movilización.

R: Sí, en el 77, pero sobre todo en el 78 es cuando ya se acaba. Algunas personas, yo a veces lo pienso, opinan que el Colegio de Licenciados fue una aventura, en el sentido político de aventurerismo. Yo no lo sé, la verdad es que no lo sé. No se hizo con esa intención o con esa concepción. El mismo debate sobre si la *Alternativa* debía ser llevada a la asamblea sin debate previo o tras ese año de agitación, es una referencia clara del interés que se tenía, y yo creo que allí el papel de Gómez Llorente fue muy importante, por impregnar y por acercar a la gente para que no se quedase el Colegio como cabeza sin cuerpo.

P: En cualquier caso, lo que es evidente es que desde el momento en que se empantana la Ruptura, el futuro de la Alternativa se hace más inviable todavía, porque a lo mejor era inviable en sí mismo por lo que tú dices de que estaba muy por encima de las expecta-

tivas y planteamientos de la mayoría, pero ¿por qué la escuela privada reacciona con tanta virulencia contra la Alternativa? Luego, yo creo que eso va a ser un factor determinante para las dificultades de la LODE, fundamentalmente en cuanto articula la gestión democrática de los centros, contra lo cual la derecha organiza la mayor manifestación que se ha producido en este país, pero que se viene cuajando desde esa confrontación con la Alternativa.

R: Creo que hay una razón básica. Las razones que se esgrimen son de carácter ideológico. Creo que la razón básica es de carácter económico. Quiero decir que la enseñanza privada, básicamente la enseñanza religiosa, no la enseñanza privada laica, que va un poco a remolque de la enseñanza religiosa, considera que la Alternativa puede alterar su posición en un momento en que el sistema de conciertos y subvenciones funciona a marchas forzadas. Y la Alternativa, a lo que sí conduce, y eso es uno de los debates más grandes que hay, a medio plazo, si no a la desaparición de las subvenciones, por lo menos a su reducción, o a la aceptación de unas condiciones que la enseñanza religiosa no podía aceptar. Y, en ese sentido, ése es el momento en el que la enseñanza religiosa se prepara para confrontarse a un cambio que ella entiende que podía llevar al desastre. En el fondo, creo que ése es el tema, no es un tema puramente ideológico.

P: Y, hasta qué punto otro factor es el que los propios partidos se desentendían de la centralidad que le habían dado a la escuela dentro del proyecto político. Comienzan —quizás urgidos por otras necesidades o por sus nuevos compromisos— a abandonar o a desinteresarse por el papel de la escuela en la nueva realidad política.

R: Ya en ese momento empiezo a separarme mucho de la actividad ligada a los problemas de la enseñanza. No te puedo decir. Básicamente la opción del PSOE, que hasta ese momento era distinta, que comienza a desarrollar una especie de ambigüedad ante el aumento de las subvenciones con Díaz Ambrona. Y lo que hay, si no recuerdo mal, son deseos de favorecer a más gente, de lograr que todo el mundo tenga una escolarización, todo ese tipo de cosas. Pero en el período 78-82 no hay una transformación pensada de la estructura docente, de la estructura escolar. Y es cuando llega el PSOE, cuando el PSOE gana las elecciones y entra Maravall cuando, posiblemente, comiencen a cambiar las cosas.

P: De todas formas, si recordáis, el bachillerato nuevo prácticamente entra en vigor en torno al 75-76, es decir, no parecía lógico que en aquellos momentos pensasen en cambiar ni una estructura ni un modelo. A lo mejor en lo que sí pensaban era en universalizar más la enseñanza, encauzar a los alumnos que no tenían muchas capacidades o intereses hacia la Formación Profesional, pensando en el proceso productivo, etc. También es cierto que en aquellos momentos, al menos supongo que por la minoría política en la que se encuentra la UCD en muchas ocasiones, se construyen institutos. Los Pactos de la Moncloa del 77 dan un cierto impulso a las nuevas construcciones escolares...

R: Pero eso no implica un cambio del modelo, lo que implica es un aumento, una extensión, pero no un cambio. Y luego ya con Maravall, insisto, es cuando las cosas cambiaron.

P: Otro aspecto en relación con lo que hablamos sería la propia responsabilidad del enseñante en la reflexión más allá de su práctica educativa, es decir, de que su práctica educativa es

un fenómeno de repercusiones sociales. Ese análisis yo creo que se corta también en ese momento. Es decir, había sido muy vivo en las escuelas de verano, es muy vivo en el debate de la Alternativa, pero en el momento en el que se produce la funcionarización de los penenes esa responsabilidad socio-profesional comienza a diluirse.

R: Es que coincide la funcionarización de los PNNs, la pérdida de poder en el Colegio de Doctores y Licenciados, la desaparición del factor sindical como componente básico del Colegio de Doctores y Licenciados porque los sindicatos se van a ocupar de eso. Entonces la estructura reivindicativa se hace completamente distinta a la que había. Podríamos decir que se normaliza, como se normaliza en los países europeos, y entonces cambia el papel de los Colegios que habían asumido todo ese debate: se convierten en Colegios de servicios.

P: ¿Y vosotros veíais esa respuesta de la derecha o no imaginábais que os iban a ganar las elecciones?

R: Percibíamos que era muy, muy difícil ganarlas, y de hecho se perdieron, creo que por pocos votos, pero se perdieron. Algunos miembros del Colegio de Doctores y Licenciados, el propio Gómez Llorente, pensaron que nos habíamos excedido en nuestra radicalidad propagandística.

P: Y dices que te empiezas a alejar de esa realidad y entonces es cuando viene tu vinculación con «Comunicación», con «Zona Abierta», o es paralelo.

R: Es paralelo, todo eso es paralelo.

P: Háblanos de eso un poco. Porque hay mucha preocupación por la industria de la cultura en tus escritos de esa etapa.

R: Sí. Cuando en el año 69 se cierra Ciencia Nueva, tenía un problema económico y organizativo bastante gra-

ve. Pero no se pudo resolver porque Fraga decreta el cierre, con lo cual no hay opción. A lo mejor hubiera sido un desastre, o a lo mejor hubiera sido un éxito, pero no se pudo comprobar. Y un grupo de personas que habíamos estado en Ciencia Nueva, Alberto Corazón y Juan Alberto Méndez y Miguel García en el año 70, pensamos en la posibilidad de hacer una revista, que continuara con el espíritu de Ciencia Nueva, pero veíamos que era prácticamente imposible. Y entonces se nos ocurre, imitando los modelos franceses, hacer una editorial de libros colectivos, es decir, números monográficos que funcionaran como una revista, y por eso los primeros libros de «Comunicación» son todos muy colectivos. Los primeros, luego ya no. Y entonces, como Alberto Corazón, su familia, tiene una tienda de lanas, muy famosa en Madrid, que es *El Gato Negro*, pensamos que el mejor sistema para pedir el permiso editorial es que lo pida Alberto Corazón, para ver si piensan que es para algo del *Gato Negro*, dando la dirección que está en la Plaza Mayor, donde él en aquel momento vivía; pero claro, no vivía en la tienda, vivía en el piso de arriba. Hombre, pensamos, no van a ser tan astutos para averiguar la residencia real... Total, que él pide los permisos; y el asunto sale adelante. Debieron pensar en el Ministerio que se trataba de publicar catálogos de lanas, o algo así. Tenemos un permiso editorial y empezamos, con el apoyo de Miguel García Sánchez, de la distribuidora Visor. Comenzamos a producir libros, con ese grupo y otras dos o tres personas que se unieron a ese grupo, Carlos Piera primero, Ludolfo Paramio y Herminia Bevia después.

Y a la vez empezamos a hacer seminarios de trabajo, que en un momento dado en que, ante la amplitud que ad-

quieren, fue imposible mantener, porque son seminarios particulares, privados, muchos de los cuales se hacían en mi casa. Y algunos producen libros que son publicados. Creo recordar que esa actividad se desarrolla desde el 70 hasta el 76 ó 77.

Inicialmente, los textos que publicamos son de crítica de la cultura, lingüística, y también clásicos del marxismo. Con una gran influencia del debate marxismo-estructuralismo, que teníamos en el fondo de nuestra formación de los años sesenta. Y con una gran admiración hacia la actitud italiana. De esa manera iniciamos una actividad colectiva, que intentamos que sea nueva. Empieza a ser una editorial con voz, no sólo por lo que publica, sino por lo que dice respecto de lo que publica. Si os fijáis, muchos de los libros llevan un prólogo que está firmado «Comunicación». Al principio hay alguno con prólogo firmado por autor, no sé si hay dos o tres, pero de inmediato se pasa a publicar con prólogos colectivos. Y empezamos a publicar artículos también de carácter colectivo: sale alguno en «Triunfo», alguno en «Cuadernos para el Diálogo», y la actividad de los seminarios, con lo cual, es más bien una especie de «alternativa cultural», nuestra idea en aquel momento. Completamente desmedida, porque no teníamos financiación ni apoyo institucional y eso era excesivo; no lo podíamos hacer personas que además teníamos que ganarnos la vida, y con aquello no nos ganábamos la vida. Había un criterio además, yo lo veo ahora, muy romántico, que defendimos unos y que otros lo atacaron, pero que lo manteníamos, de separar nuestra actividad económica, nuestra actividad laboral que nos permitía mantenernos, de la actividad de «Comunicación». La actividad de «Comuni-

cación» no debía de estar determinada por nuestras necesidades, para que eso no nos sesgara. Claro, aquello era completamente disparatado, estaba absolutamente fuera de toda lógica. Pero bueno, teníamos esa actitud un tanto romántica.

P: Y ahí en «Comunicación» publicas con Ludolfo el artículo clásico «Sistema educativo. Sistema de clase». Y ¿con qué finalidad lo elaborasteis?

R: Eso era una parte del debate de la alternativa en realidad. Una parte previa, creo. Ludolfo no se dedicaba a las enseñanzas medias. Ludolfo escribía. Es un hombre mucho más joven que yo, y más joven que Alberto Corazón, y era sociólogo. Trataba de introducirse en la Universidad. Me había conocido en el 70, más o menos, y era hombre de una gran inteligencia y vivacidad. Tenía una visión bastante clara de la estructura social del país. Entonces él se hace del Colegio de Doctores y Licenciados, forma parte de la comisión del boletín y de la comisión de la *Alternativa*, y es nuestra reflexión sobre la enseñanza lo que nos conduce a escribir ese artículo.

P: Primero creo que se publica en «Zona Abierta» y luego lo ampliáis para «Comunicación». ¿No?

R: Sí. Entraba dentro del trabajo que hacíamos en «Comunicación», puesto que Ludolfo también formaba parte del grupo.

P: ¿Hasta qué punto es un análisis excesivamente teórico, es decir, poco ligado a las realidades del profesorado? A lo mejor no había que ligarlo, porque ésa sería la otra parte.

R: Es un trabajo abstracto, teórico, y efectivamente muy poco ligado a las realidades del profesorado. Pero en aquella época no había mucha reflexión. Había una gran cantidad de reflexión de carácter pedagógico a través

de Cataluña sobre todo, pero no había reflexión de carácter teórico. Eso no existía, y nosotros lo que hicimos fue eso, no pretendimos en absoluto hacer otra cosa. Y todo el volumen antológico que salió en «Comunicación» sobre enseñanza, donde había un artículo del *Col·lectiu d'educació de València*, otros artículos de Pérez Galán, de Magdalena Pérez, Enrique Álvarez... fueron un intento de crear un debate de nivel teórico más que una propuesta práctica. Digamos que eso era más propio de otro tipo de revistas, del propio Colegio de Licenciados, y separábamos los ámbitos.

P: En el artículo hacéis una serie de propuestas, como programa de transición que inciden también en la Alternativa, y la verdad es que yo sí que creo que la Alternativa ha sido capital para explicar la necesidad de la participación democrática y de la gestión democrática. Luego hay otros aspectos que a mí me parecen importantes pero que han producido menores efectos prácticos: lo de la financiación, lo de la confrontación con la selectividad...; en fin, estas cosas. Pero ¿hasta qué punto sois conscientes de ello?

R: Me estás hablando de cosas de hace más de veinte años y para mí es bastante complicado, incluso, recordar los contenidos exactos del artículo.

P: No, bueno; no era sólo lo del artículo, sino el principio de la participación y de la gestión democrática que nace en el documento de la Alternativa y comienza a ser asumido sindicalmente por los sindicatos progresistas.

R: Creo que Paramio y yo, y otro grupo de gente, pero en principio Paramio y yo, puesto que publicamos ese artículo, pensábamos que nuestra expectativa, y tú lo has dicho antes, era que el país iba a cambiar, que en un momento dado tenía que producirse

una ruptura con el pasado. No una transición sino una verdadera ruptura, y que en ese momento el tema de la enseñanza era básico. Lo importante es que había que hacer una reflexión para establecer con nitidez y con claridad cuáles eran las bases teóricas de esa posible ruptura en el ámbito de la enseñanza, y en el ámbito general con la enseñanza como ingrediente. Ésa era la base implícita, y creo que bastante explícita, de nuestra argumentación. Sobre la idea de que la reforma de Villar Palasí, a la que antes me refería, de no ponerse en cuestión sus bases teóricas, continuaría sirviendo como modelo y taponaría las posibilidades de ruptura en el ámbito educativo. Nuestra preocupación era: hay que elaborar un modelo teórico que permita no solamente una práctica que cambie la enseñanza, sino que marque hacia dónde puede ir esa práctica. En un horizonte amplio de reflexión y de argumentación. Naturalmente, la ruptura no se produjo. Nosotros teníamos una visión bastante utópica y eso permite relacionar cosas que aparentemente son muy distintas. En «Comunicación», por ejemplo, se publicaron muchos textos, o un número relevante de textos de los años veinte de la Unión Soviética. Se publicaron textos sobre constructivismos, se publicaron los textos de Bogdánov, se publicaron textos de Maiakovski, se publicaron los textos de teóricos de los primeros momentos de la Revolución Soviética. Nosotros teníamos en la cabeza la necesidad de, por una parte, huir de lo que había sido el stalinismo, del realismo socialista más convencional en el ámbito cultural, y por otra parte encontrar un modelo de nueva sociedad a la que la ruptura podría conducir. Y ese modelo lo buscábamos y encontrábamos en sus orígenes, es decir, buscábamos una historia para no-

sotros mismos, y esa historia para nosotros mismos la encontrábamos en los movimientos post-revolucionarios. La encontrábamos en Arbátov, en Tatlin, no en uno concreto, no porque aceptásemos sus ideas en ese tipo de actitud o actuaciones de tipo libertario, vanguardista, etc. Por eso publicábamos todos esos textos, y cuando publicamos textos como los de Reznikov, que eran textos muy ortodoxos del stalinismo, les pusimos un prólogo crítico delante, aunque fueran de filología. Y a la vez pensábamos —en relación con esos antecedentes de los que nos reclamábamos— que no se podía hacer política cultural sin hacer cultura, y que para hacer cultura hay que establecer un criterio de libertad. Entonces, aunque a primera vista nuestra actividad, o mi actividad, era muy diversa, por un lado lingüística, teoría del arte, historia del arte, por otro cosas de enseñanza en el Boletín del Colegio de Licenciados, en el fondo yo creo que no era tan esquizofrénico, que todo tenía bastante unidad dentro de esa propuesta. Al hablar de esto, me entra un poquito de melancolía porque el fracaso es evidente. Me obligas a verbalizar cosas que me cuesta trabajo verbalizar.

P: Ya sólo una última cosa en este ámbito de la agitación cultural. Vuestro alejamiento de «Zona Abierta».

R: En esta misma mesa en que estás se discutió y aquí mismo se planteó, no en estas mismas sillas, porque eran otras, pero aquí mismo se planteó. Lo de *Zona Abierta* fue una crisis política y personal. *Zona Abierta* fue una revista que se sacó con un director amigo, que era periodista —porque solamente nos daban el permiso de editar con un periodista—, y con la financiación, de nuevo, de Miguel García Sánchez, de Visor, como una prolongación de «Comunicación», sin más. Y con un conse-

jo editorial que era «Comunicación». En los seis primeros números la cosa funcionaba claramente, pero en ese tiempo Paramio se había ido escorando hacia posiciones...

P: ¿Del PSOE?

R: No, no, en aquella época no eran pro-PSOE. Eran posiciones que mezclaban trostkismo, ecologismo, etc., y se produjeron muchos problemas personales, porque eso trajo gente a la revista que era, diría que nueva, pero sobre todo a gente que pensaba que los que estábamos allí éramos stalinistas sin más. Eso era bastante intolerable, y la situación se hizo muy tensa dentro de la revista. Por otra parte, yo estaba bastante agotado de trabajar en aquella época y empecé a estar muy harto de todo esto.

P: Era en el 79 todo esto

R: No, era antes; en 1976. Ya habíamos tenido problemas en «Comunicación», porque su línea editorial se había politizado mucho. Politizado en el sentido de publicar libros políticos, que nosotros pensábamos que no era su papel. Un sector de «Comunicación» pensaba que no era el papel de «Comunicación», que era el papel de Akal, o de Anagrama, pero no el nuestro. Y, además, eso había resentido nuestras relaciones personales. De nuevo se volvió a plantear lo mismo en *Zona Abierta*, y finalmente llegamos a la conclusión de que era imposible continuar juntos. Aquí se decidió: «Te vas con la revista, te vas con la nueva gente y nosotros no queremos saber nada de eso». De hecho aquello ya era el final de «Comunicación». O sea, el final de los seis primeros números de *Zona* fue también el final de «Comunicación». La trayectoria personal, además, de todos nosotros era bastante distinta.

P: En cualquier caso ésa fue una época de proliferación de revistas del

estilo de la que sacaba Fuentetaja—Negaciones—, de El Cárabo —que sacaban los de PTE creo recordar—, de Materiales, que sacaba el grupo de Sacristán en Barcelona, es decir una proliferación inmensa.

R: De hecho intentamos extender «Comunicación» a Barcelona. Yo le insistí mucho, me puse pesadísimo con Manolo Sacristán para hacer «Comunicación Barcelona», para que el grupo de Sacristán y los otros constituyeran allí un colectivo vinculado al nuestro... Y no lo logramos; era, una vez más, una pretensión más voluntarista que otra cosa. El grupo de Barcelona era Sacristán, estaba en torno a Sacristán y no tenía por qué estar en torno a «Comunicación Madrid». Éste era otra cosa distinta, no tenía una cabeza muy visible, era un grupo un poco magmático. Aunque, de hecho, yo he tenido relaciones, he ido mucho a Barcelona a conferencias...

P: Bueno yo creo que todo esto que se está planteando últimamente nos sirve para enlazar con las cuestiones relacionadas con la estética. Hay una cosa evidente, en los años sesenta tú te muestras muy interesado por el realismo. Sobre todo por el realismo socialista. Yo creo que va un poco en función de tu posición ideológica marxista y de las novedades que se están produciendo en los ámbitos ideológicos y estéticos españoles. El que trabajas con Eduardo Arroyo, sobre el Equipo Crónica, supongo que va más allá de un mero estudio. Supongo que hay una amistad ahí forjada a través de los años y que es clara y evidente. Coméntanos estos aspectos.

R: Bueno, ahí hay dos cosas. Hay un aspecto, la formación teórica, filosófica si quieres..., y luego hay otro más práctico. En este caso, no de práctica docente sino de práctica intelectual. Ro-

zaría casi siempre el ámbito de la Historia del Arte o del arte contemporáneo. Desde el punto de vista de la formación, soy un autodidacta. El autor que yo más leo y que iba a ser motivo de mi tesis doctoral, que luego no realicé, es Hegel. Fui un lector cuidadoso de Hegel, de la *Ciencia analógica*, en lecturas que hacíamos con amigos, nos reuníamos por las tardes y leíamos páginas... Ese tipo de lectura que a lo largo de los años te deja un gran poso. Tenía una formación hegeliana por una parte y, por otra, muy ligada a la fenomenología de un autor francés que es Merleau-Ponty, que fue el tema de mi memoria de licenciatura, de tesina. Es una figura central dentro del debate francés entre existencialismo y marxismo, tiene una posición distinta a la de Sartre, más compleja. Es autor de algunos libros muy llamativos, como *Humanismo y terror*, donde se plantea el problema de Hungría, del stalinismo, las pagas, etc.

Pero inicialmente no soy un lector de Marx. Sí lector de Sartre, de Merleau-Ponty, un buen lector de Camus. Bueno con éstos entra un poco esa especie de marxismo que no es sino, digamos, un marxismo moral; pero no soy una persona formada en Marx, sino formada en Hegel y en la filosofía francesa. De hecho, cuando era estudiante conocí a algunos profesores de instituto, a Sacristán que entonces era profesor de instituto, a Pepón —José— Martínez, a Alonso Montero... Éste era muy marxista, cuando fue a Palencia dio la primera lección inaugural del instituto sobre el joven Marx, delante del obispo y del gobernador civil. A partir de ese momento le prohibieron hablar. La primera y la última lección en el instituto de Palencia que dio... Yo era entonces estudiante en la Universidad, pero a través de mi familia les conocí y es la

cosa del joven que conoce... Y Pepón había hecho una tesis doctoral sobre Heidegger, también desde el punto de vista del marxismo, un poco similar a lo de Sacristán. Estaba Valverde por Valladolid o Salamanca, no recuerdo...

Todo esto viene a cuento de que no era una persona de formación marxista, ni mucho menos. Y en los años sesenta, mi interés por el realismo surge en el seno de los problemas del arte español. O sea, en mi relación con Moreno Galván, con Jiménez Pericás, con *El Paso*, con los miembros de *Estampa Popular*... No es una dirección orientada teóricamente hacia ellos; más bien ocurre que estas personas centran el debate teórico en aquellos momentos. Así, una persona de formación hegeliana con elementos de fenomenología, que se encuentra con Moreno Galván y con Pericás y con Lloréns, con el grupo de *Estampa Popular* y con *El Paso* y con todo eso... pues desemboca con normalidad en la lectura de Marx, como un complemento necesario para acceder al debate teórico del momento.

P: Pero tú, en algunos momentos de finales de los sesenta y principios de los setenta atisbas un interés por plantear una estética marxista. O por lo menos por revisar lo poco que hay sobre estética marxista, de Plejánov y de otros autores, como afirmando que no ha habido un interés por parte de los grandes teóricos del marxismo por la estética, pero se puede hacer una elaboración estética desde el marxismo.

R: No exactamente, no exactamente... Yo no tengo esa imagen. A lo mejor sí es la imagen que se proyecta. Pero las cosas suceden de otra manera: Alrededor de los años sesenta leo bastantes cosas, leo a Marx, *El Capital*, los *Grundrisse*... Bueno leo lo que en aquellos años se considera que hay que leer, todos los grandes tomazos de

Marx y Engels, el *Anti-Dühring*, *Los Manuscritos*... y leo a los autores y a los comentaristas. Leo a Della Volpe, a Hauser, a Umberto Eco, y leo bastante lingüística, lingüística estructuralista. Mi interés en ese momento es un interés complejo; publico un libro, *El lenguaje artístico*, que es un poco el resumen de las posiciones teóricas que tenía, y ahí, por ejemplo, no encuentro un capítulo sobre marxismo. Hay un interés por la conexión entre la obra de arte y el mundo social, el contexto social, desde el punto de vista del lenguaje de la obra, pero no explícitamente con una metodología marxista. Ahora bien, eso no se puede abordar si no es teniendo en cuenta lo que los marxistas han dicho al respecto, porque entonces sería como una especie de aventurero intelectual descubriendo el Mediterráneo... Solamente después de haber leído a Plejánov, a Marx, a Engels, a Della Volpe, a Lukács... puedo elaborar algo que no sea simplemente una pura repetición de lo ya dicho. Mi pretensión en ese instante no es escribir una estética de cuño marxista, sino analizar un problema en el cual el marxismo ha dicho mucho; pero más bien me inclinaría por definirme ahí como una especie de lingüista posestructuralista o algo así. Este conato va por este camino, más que por el camino de Marx. Aunque, naturalmente, uno no es dueño de lo que ha escrito, el dueño es el lector, mejor dicho: uno no es dueño de lo que ha publicado, de lo que ha escrito sí; pero, una vez publicado, el dueño es el lector. Y si la interpretación del lector es distinta...

Lo que sucede es que yo estaba en Ciencia Nueva y como había publicado una antología de Marx y Engels, como me había dedicado a hacer un análisis del realismo, nunca del realismo socialista, puede haber surgido el equívoco.

P: Sí, claro. Incluso en algunos momentos eres muy crítico con el adoceamiento estético de la Unión Soviética, que además acabas utilizando el lenguaje figurativo convencional y académico...

R: Claramente. Sí. Por ejemplo, la *Historia del Arte*, de bolsillo, que se publicó, me parece, en el año 71, y que por tanto fue escrita en el 69, ésa sí es muy considerada como una historia sociologista y es posible, aunque en el prólogo defiende lo contrario. Para mí era mucho más sencillo hacer historia social que hacer la que a mí más me gustaba. Y curiosamente el paradigma de referencia no era Hausser, como se pensaba en aquel momento—aunque yo había leído a Hausser—, el paradigma eran las lecciones de filosofía y de estética de Hegel. Un autor que conocía bastante bien porque lo había leído mucho y que me marcaba una pauta de ese tipo de relación entre el objeto, en el caso del Hegel filosófico, en el mío artístico, y el mundo con el que se relaciona.

Desde mi punto de vista, la metodología que utilizaba proviene más de Hegel que de Marx. Aunque, naturalmente, había empezado a leer a los antihegelianos marxistas, a los estructuralistas y trataba de buscar una posición o diferenciación entre el marxismo ortodoxo, por llamarlo así, y la crítica estructuralista. En ese sentido, Della Volpe me parecía un autor básico.

P: En aquellos momentos te parece más interesante Della Volpe que el propio Althusser.

R: Sí, sí. Yo estaba claramente en contra de Althusser. Por razones casi políticas más que teóricas. Lo que sucede es que de inmediato tenía que reflexionar teóricamente, o por decirlo de otra manera, no estaba dispuesto a criticar teóricamente a Althusser por razones políticas. Mi obligación intelectual

era criticar a Althusser desde el punto de vista teórico y no desde la práctica política; me hubiera parecido incorrecto cruzar los dos niveles.

Pero retomando lo anterior, en el terreno de la crítica estética, lo que realmente me atraía era la posición de Della Volpe, puesto que si lo miras en profundidad, la *Crítica del gusto* es un análisis del lenguaje poético y yo tenía muchos puntos de coincidencia con esa perspectiva de análisis. La mía más elemental, con más influencia de Jakobson. Y Della Volpe era un autor marxista, tenía una posición más original, más compleja.

P: Sí, original dentro de lo que podía ser también el marxismo italiano en aquellos momentos.

R: Exacto. Bueno lo que sucede es que en el curso de esas lecturas aprendes bastante marxismo y te manejas en él con cierta sencillez. Y terminas siendo un poco... no marxista sino un poco marxiano. Yo siempre he visto a Marx más como un clásico que como un autor al que hay que comentar o seguir. Incluso la primera edición de la antología sobre Marx y Engels que publica *Ciencia Nueva* es muy expositiva. Ahí no me encontraba con fuerzas para discutir, pero, de hecho, la segunda edición de ese libro, que se publica en Comunicación, *Textos sobre la producción artística*, es muchísimo más polémica y es una edición completamente nueva, muy a la contra de lo que desde la «ortodoxia» se ha planteado siempre en las antologías de Marx y de Engels.

P: Podríamos ahora profundizar en la coyuntura del 76, en la que a ti te nombran uno de los comisarios de la exposición de Venecia. Aquella «Spagna. Avanguardia artistica e realtà sociale», en la que tú, como has escrito en uno de los volúmenes de Espasa Calpe, más o menos has dado una ex-

plicación diciendo que en el fondo vosotros no pretendíais hacer un panorama de la realidad artística del momento, sino ver cómo había sido el desarrollo de lo que podíamos llamar el compromiso entre el arte y la sociedad desde la guerra civil hasta entonces. Ciertamente, no lo aclaras pero das a entender que os quedasteis con un amargor de boca...

R: Es normal, porque aquello era como una especie de guerra en la que veías a tu lado cómo todo saltaba por los aires, y no había manera de pararlo.

P:... y es más, sacasteis un escrito diciendo que no se viera aquello como una alternativa del PCE frente a otras opciones políticas. ¿Aquello te hizo apartarte un poco de lo que podíamos llamar la primera línea en el ámbito estético? Y no lo digo en el sentido de estudioso, sino como protagonista de acontecimientos estéticos.

R: No. Si te fijas en la cronología, cuando me dedico a la enseñanza dejo

de intervenir en las actividades más artísticas (hubiera tenido que ser el «hombre orquesta»). Sigo publicando, pero fíjate que lo que publico en ese momento son o bien textos preparados antes, el *Lenguaje artístico, Historia del arte...* o algún texto menor, casi como de literatura de combate, para *Cuadernos para el Diálogo*. Pero en el propio *Cuadernos para el Diálogo* publico artículos sobre literatura, sobre historia, hago reseñas muy variadas. Cuando publico algo sobre arte es que me lo han pedido expresamente. Me parece que la primera reseña sobre *La quiebra de la monarquía absoluta*, de Fontana, la hago allí, hago análisis de libros de filosofía y de literatura. Es decir, mi actividad ahí está muy poco ligada a la práctica artística inmediata. Porque la actividad práctica básicamente es la docencia. Y luego los seminarios de los que he hablado antes. Son los mismos años. Entonces estoy apartado de la crítica de arte.



P: Eso no significa que no hagas crítica de arte en algunos momentos.

R: Pero muy pocos. No recuerdo cuáles, no recuerdo bien ahora. Hago en los sesenta crítica de arte, bueno y crítica de arte casi nunca he hecho, sino escritos sobre arte en revistas críticas.

P: Sí, bueno; pero que podrían más o menos equipararse. Es decir el comentario de una exposición o el comentario de un acontecimiento, aunque lo hagas en revistas y no en medios diarios...

R: Sí. Pero eso incluso se da más en los años sesenta. En los 70-75 yo creo recordar que no; se podrían contar con los dedos de la mano.

P: Esto coincide con un momento en que tú vuelves a la Universidad. Ya te vas a la Autónoma.

R: Claro. Primero estoy dos años en Políticas, dando Metodología de las Ciencias Sociales. Me dicen que ya no cuentan conmigo, no por razones metodológicas o intelectuales, no por razones políticas... Entonces se produce en la Universidad Autónoma una esca-bechina de profesores. Con aquel rector loco que se llamaba Julio Rodríguez y echan a Savater, a Delval, a Santiago Noriega... a doce, vamos, a una multitud. Por entonces Carlos París, al que había tratado, me dice que necesita profesorado y que si estoy dispuesto a volver a la Universidad con un contrato de penene, A o B, de un grupo o dos grupos —no recuerdo cómo era—, a dar Historia de la Filosofía. Le digo que sí. Es el año 74-75, y es un año conflictivo a más no poder. Además, soy miembro de la comisión de penenes de la Facultad con Violeta del Monte y dos chicas catalanas, Encarnación Sanahuja y Marina Picazo, con Josefina Gómez Mendoza. Y al final del curso me dice Gratiniano Nieto que no me renuevan el contrato ni de

broma. Esa carta me vendría muy bien porque luego me permitió que me reconocieran como expulsado político. He estado en la Universidad amnistiado, desde el 75 al 80; en el 80 vuelvo. En ese año me encuentro un día a Javier Sádaba y me dice: «Pensaba llamarte, pero ya que te veo te lo comento; estamos pensando ocupar el rectorado el grupo de expulsados reclamando que nos vuelvan a dar trabajo. ¿Creéis que lograremos algo? Bueno, quizás no, pero nosotros vamos a ir». «Vale, pues contad conmigo».

Fuimos allí, ocupamos el rectorado, dijimos que nos quedábamos a dormir, que no nos íbamos sin que nos dieran un puesto de trabajo. Y funcionó: nos dieron un puesto de trabajo. Nos obligaron a los que no teníamos tesis doctoral a hacerla en ese año, y ése es el momento en que abandono la enseñanza media, porque el puesto de trabajo era con dedicación exclusiva y a tiempo completo, y no podía ni me interesaba compatibilizar las dos actividades.

P: Entonces, cómo se explica que te pongas, con Alfonso Pérez Sánchez, a hacer la tesis doctoral, cuando lo lógico es que hubieras seguido por el camino de la filosofía o de la estética. Bueno, haces una cosa un poco a mitad de camino, entre lo social y lo artístico.

R: Mira, tenía pensada una tesis complicada, de la cual había hablado con París, un proyecto de tesis sobre Heidegger, una crítica a la estética de Heidegger. Pero me había ido dando cuenta de que, sin saber alemán, eso era un disparate, una cosa completamente absurda. Y eso está unido al hecho de que me pusieran un plazo de un año, porque para que mi plaza se consolidase tenía que ser doctor. Tengo que decidirme por hacer una tesis

más sencilla, que me fuera más familiar, que pudiera redactar en un año. Mis conocimientos de Goya en aquel momento y mi deseo de escribir sobre Goya eran grandes, hasta tal punto que el primer trabajo escrito que yo había intentado publicar en el año sesenta era un texto sobre Goya, sobre las *pin-turas negras*, que me fue rechazado. Ése era un tema para mí básico, lo había mandado a Seix Barral y me lo rechazó Castellet; pero, vamos, muy bien: hemos sido amigos Castellet y yo.

Así que pienso que es posible hacer una tesis doctoral, que debo enfocar de tal manera —puesto que soy de filosofía, y la tesis se va a presentar en filosofía— que enlace con la estética, que en esos momentos es la asignatura que empiezo a impartir. Que enlace con la estética pero que no sea de estética pura, porque no estaba en condiciones intelectuales de presentar una tesis de ese tipo. Al margen de que me interesase más o menos. Ésa sería otra cuestión. Y la persona que puede dirigirme la tesis es Alfonso Pérez Sánchez. Aunque personalmente yo no lo conocía, sabía, naturalmente, quién era Pérez Sánchez y había leído sus libros. Me fui al Museo del Prado, llegué a su despacho, le dije: «Hola muy buenas, yo soy Fulanito de Tal». Y dijo: «Ah, pues sí te conozco». «Y quiero hacer una tesis sobre esto y quiero que me la dirija usted.» Me dijo: «A mí no me gusta nada su *Historia del Arte*. «Pues es normal, a mí tampoco me gusta mucho, pero eso no tiene nada que ver con el asunto. Yo no voy a repetir la *Historia del Arte* y es posible que haya cosas tuyas que a mí no me gusten, pero eso no tiene nada que ver.» Y dijo: «Ah, pues bueno». No sé; le debió caer bien ese modo de entrar.

P: Hombre; Pérez Sánchez es una persona muy inteligente, que valora a las personas que tienen ideas y que

aunque discrepen de las tuyas las defienden con argumentos.

R: Escribí la tesis en los seis o siete meses que me dieron de plazo. Tenía bastantes ideas en la cabeza y lo que hice fue reunir el material y ordenar esas ideas. La verdad es que Alfonso no mostró nunca disconformidad. Le llevaba el material, lo leía y siempre me dijo que estaba bien; cuando estuvo todo a punto, lo presentamos y salió la tesis para adelante.

P: ¿Sigues en el Departamento de Filosofía en aquellos momentos?

R: Sí, claro, yo leo la tesis de Filosofía en el Departamento de Estética.

P: ¿Cuándo consolidas la plaza, cuándo te hacen titular?

R: A mí me hacen titular por aquel procedimiento de la idoneidad. Me hacen idóneo por Filosofía; nos «idoneizan» a seis o siete.

P: Sí, pero es un Departamento donde la gente de Filosofía que imparte Estética se van vinculando cada vez más al Departamento de Arte, porque se hará, en un momento determinado, un departamento que se llame de Historia del Arte y Estética.

R: Sí. Inicialmente nosotros nos encargamos de dar las ideas estéticas en Historia del Arte. Entonces imparto una asignatura de Filosofía, Estética; y más tarde tengo una asignatura de Ideas Estéticas. Doy esas dos materias obligatorias y tengo tres optativas.

P: Que están a caballo entre las dos realidades.

R: Sí, están a caballo.

P: En este momento, en la Complutense, sigues en esa posición equidistante, aunque seas catedrático de Arte Contemporáneo.

R: Sí, yo en la Complutense, por ejemplo, para que te hagas una idea, el año pasado he dado un curso sobre Goya, un curso sobre Teoría de las

Vanguardias, un curso sobre Teorías Artísticas, de tercero, y un curso de Ideas Estéticas de quinto. Antes del nuevo plan daba también un curso de Arte Contemporáneo, y un curso de Ideas Artísticas. Pero también he dado Historia del Arte Griego.

P: Ya que has hablado de las vanguardias entremos en ese campo. Hace unos años tú publicaste un trabajo (Los primeros diez años. 1900-1910. Los orígenes del arte contemporáneo, Madrid, Visor, 1991) que creo fue bastante pionero en cuanto a la revisión de las vanguardias. La visión desde finales de siglo del problema de las vanguardias artísticas que luego has ido retomándolo en otras publicaciones. Tú, desde la realidad de finales de siglo, ¿cómo ves el problema de las vanguardias? ¿Cómo deben interpretarse las vanguardias artísticas? ¿Piensas que se han mitificado demasiado? ¿Son todas iguales a la hora de valorar su trascendencia?

R: No, no. Pienso que se ha producido una crisis en el ámbito de la historiografía artística. Ha habido una época en que se identificaba arte de vanguardia con arte del siglo xx, lo que produjo un esquematismo del que participamos todos los que nos dedicábamos a eso. Y ese modelo ha saltado por los aires por varias razones: una, porque hay artistas que no encajaban nunca en este modelo, es el caso de G. Morandi, de P. Klee, o es el caso del propio Picasso; otra, porque desde los años setenta, las propuestas de la vanguardia, las propuestas más ideológicas, o más significativas de la vanguardia se han venido abajo.

Es decir, la incidencia de las actividades artísticas en la realidad social, que era tema de la exposición de Venecia a la que antes aludíamos, no parece que haya sido muy efectiva. E in-

cluso la crisis de los países del Este, de los sistemas socialistas, ha afectado claramente a cualquier mentalidad, no digo ya ideología, sino a cualquier mentalidad que se propusiera una alternativa a la sociedad capitalista, que era el fondo de la concepción que se tenía del arte de vanguardia. Es decir, toda una serie de factores, de muy diverso cariz, han determinado que esa identificación se haya terminado. Eso obliga, desde mi punto de vista, a revisar el concepto de vanguardia, a acortarlo cronológicamente —la vanguardia no es el arte del siglo xx— y, naturalmente, obliga a crear un modelo historiográfico distinto, no solamente a decir que ése no funcionaba, sino a ver qué es lo que tengo ahora que plantear, cuáles son los puntos de vista, las perspectivas, los hilos conductores que me permiten narrar la historia del arte del siglo xx, si no es *a priori* el siglo de la vanguardia.

Entonces, *Los primeros diez años...* es un comienzo, es un intento de plantear nuevos tópicos, o nuevos puntos de vista, o nuevas perspectivas para abordar el arte del siglo xx sin esa identificación, que hoy parece excesivamente burda.

P: Porque parece que se está generando un acuerdo de muchos estudiosos sobre que las vanguardias, prácticamente, en los años 40-50 se acaban.

R: Sí, la verdad es que el concepto de vanguardia se aplica con claridad al período de entre guerras, y luego, específicamente, a ámbitos, como el norteamericano, donde hay una especie de historia retrasada respecto de la historia europea, cronológicamente retrasada.

P: Para incorporar un poco el informalismo americano.

R: Y en España, con el informalismo. En ambos casos, pero sobre todo en España, hay una pretensión de inci-

dencia del arte en la estructura social, o al menos en la identidad social de ese país. Cosa que ya no sucede ni en Alemania, ni en Francia.

P: Sí, porque coincide con la coyuntura del plan de estabilización, de la llegada de los tecnócratas del Opus Dei, la apertura a Europa...

R: Eso hace que haya un ritmo histórico distinto en EE.UU. y en España del resto de Europa. En EE.UU. es a la inversa. Aquí la vanguardia es a la contra, digamos, es contra el franquismo; ahí tenéis a Saura, a Millares... En EE.UU. es la eclosión de la identidad estadounidense, de lo americano, llevado en manos de la propia Secretaría de Estado —algo que quiere hacer aquí González Robles...

P: Oficializar un poco el informalismo, y ahí supongo que algunos de los protagonistas —los que han muerto no sé si han dejado escritos—, pero tendrán que explicar un poco esas coyunturas, porque se puede entender que ellos no se sintieran o no tuvieran la intención de dejarse manipular, pero en algunos aspectos claramente fueron manipulados por el régimen.

R: Claro, era una situación parecida a la que antes comentábamos sobre los sindicatos. Es decir, tenías que ocupar los sitios para estar presente. Ellos tenían que estar en la Bienal de Venecia si querían ser alguien, pero la Bienal de Venecia era una institución oficial; ahí había una situación muy conflictiva.

P: Saura ha venido a decir: «Si no estábamos allí, no nos conocían en Europa».

R: Al igual que si no estabas en el SEU, no publicabas artículos. Saura, sí; y Millares también. Había un problema de manipulación, pero ésa es la historia del franquismo. Era lo mismo que pasaba en el Colegio de Doctores y Li-

cenciados. Nosotros en la época del Colegio de Doctores y Licenciados fuimos al Congreso Mundial de Sindicatos en Varsovia, fuimos otra chica y yo como representantes. Claro, ya te puedes imaginar cómo nos miraban en Varsovia. Éstos, ¿qué son, ¿franquistas, comunistas?, ¿qué son exactamente? Hasta que alguien del PCE les explicó que la situación en España era distinta y que podía suceder que hubiera sindicalistas que fueran...

P: Que fueran a nivel oficial pero que no fueran lo que representaban.

R: En fin, incomprendible para ellos. Pero eso se dio en todos los ámbitos. Por eso, a veces en la Universidad, gente muy joven dice: «No, Saura, Millares, Tapiès, colaboraron...». Pero antes, la situación no era la de ahora. Siempre ejercías un cierto equilibrio, estabas en el filo de la navaja: hasta qué punto te manipulan y hasta qué punto lo que tú haces al margen de la manipulación puede tener incidencia. Naturalmente, los ritmos fueron distintos. En la enseñanza fue distinto el proceso al seguido en el mundo de la Universidad. En la Universidad muy pronto saltó por los aires el *show* del aparato, mientras que en la enseñanza media no pasó así.

P: Enlazando con esto. ¿Cómo se plantearían actualmente las relaciones entre el creador, el artista y demás, y el poder en nuestro país? ¿Qué notas caracterizan el tema del mecenazgo, el patrocinio?

R: Hoy la situación se ha «normalizado». Los términos de esa normalidad son que ahora el asunto pasa siempre a través del mercado. La normalización consiste en que el mercado es la divinidad, es quien manda. Entonces, la relación de los artistas con el poder se veía como la relación de alguien que desea acceder al mercado y sabe qué poder

pueda darle ese acceso. En el ámbito de las artes plásticas las opciones por esa vía son muchas, porque el mercado es escaso y las instituciones pueden comprar y promocionar. Entonces, el artista trata de acceder a esas instituciones de poder —que son instituciones autónomas, centrales y en muchos casos locales— pura y simplemente para poder exponer, para vender alguna obra. El poder no es un problema ideológico, aunque haya elementos ideológicos. Un poder prefiere arte figurativo a arte abstracto, prefiere una pintura al óleo que un *performance*. Pero eso, digamos, forma parte del conjunto de hechos. Lo que determina el elemento básico, creo yo, es el papel que el mercado ha asumido en el proceso de normalización, cosa que no sucedía en la época en que el mercado era raquítrico y los problemas ideológicos eran los factores más condicionantes.

P: ¿Y el poder académico? Hablando de otra esfera, de la esfera de la historiografía del arte o de la teoría del arte. Actualmente, ¿cuál sería grosso modo el panorama?

R: Trazar un mapa de eso es complicado. Creo que ha cambiado mucho. La fisonomía de la historia del arte en España se ha transformado. Y se ha transformado porque la gente es más joven, porque la gente tiene acceso a otra bibliografía. Hoy día echas una ojeada y claro, frente a la situación en que yo empecé a estudiar, en la que Angulo y Sánchez Cantón dominaban, pues hoy día hay muchos más poderes investidos, si quieres utilizar el término, muchos más popes, y además más jóvenes; y además la gente joven no se deja «poppear» como se dejaba antes, porque la consideración del propio poder es mayor que la que entonces se tenía.

P: Pero quizás el panorama de la Universidad ahora no sea demasiado

distinto al que de hace treinta o cuarenta años, salvo que hay más gente. Porque lamentablemente, hay mucha gente que criticaba a los antiguos catedráticos, las cátedras vitalicias, etc., desde posiciones que ellos consideraban progresistas pero que han llegado al poder en la Universidad y son los nuevos mandarines.

R: Eso sí, eso sí.

P: Y hay una estructura feudal, en el sentido de que el que se mueve no sale en la foto. Y sobre todo, quien está fuera de determinado círculo, que no cuenta con el apoyo de la mayoría de los departamentos, lo tiene muy crudo.

R: Pero, utilizando una terminología leninista, si me permites, el cambio cuantitativo es un cambio cualitativo. Quiero decir, el hecho de que antes hubiera un catedrático que determinara el programa, y que haya ahora en un departamento cinco, pongamos por caso, introduce un sistema de relaciones muy distinto. El hecho de que entonces hubiera un grupo o dos de estudiantes, con lo cual el número de profesores necesarios era muy reducido, y por tanto las relaciones eran muy individuales, y que haya ahora grupos de estudiantes que exigen un número de profesores muy elevado, hace que las relaciones dentro del conjunto de profesores se modifiquen, que se formen grupos, colectivos, sectores, que no funcionan con el «orden y mando» con que funcionaban antes. Eso no quiere decir que no haya mandarines. Los sigue habiendo, pero la situación es distinta. En aquella época el profesor ayudante no cobraba nada. Era una especie de mozo de la tienda, como el pinche. Hoy en día eso es difícil de ver, porque la gente necesita comer, y necesita vivir, la competitividad es mucho mayor. Y por eso, muchas veces a los viejos catedráticos les ves muy crispado

dos por este tema. Les ves que no encuentran su lugar, porque el que tenían se ha esfumado. No creo que estemos en una Universidad buena, porque la Universidad tiene muchos defectos, pero en relación a los años cincuenta o sesenta, que es de la que yo estaba hablando, las cosas han cambiado mucho. Incluso en relación a los años setenta, cuando yo estuve en la Autónoma, donde había un solo catedrático de Filosofía. Ahora las cosas han cambiado mucho.

P: El funcionamiento interno de los departamentos, a veces no es tan democrático como debería ser.

R: No, claro. Pero es que antes no había ningún funcionamiento democrático en la Universidad.

P: Los puntos de equilibrio son múltiples. Y eso, por una parte, genera más posibilidades de actuación, pero genera también más posibilidades de equilibrio para el propio sistema. Porque ya no depende de un solo tipo de relación, del equilibrio que establecía el jefe del departamento. Ahora hay mucha más gente decidiendo, lo que también hace más invisible el poder, por supuesto.

Quizás deberíamos volver a retomar los aspectos de la estética y el arte contemporáneo. ¿Qué piensas de los años de la posmodernidad en España? Es decir, de los años ochenta y los años noventa. A finales de los años setenta comienza un debate incluso entre historiadores del arte y algunos teóricos y críticos de arte; pensemos en Bonet y en otros. Plantean trazar una línea diciendo: «Se acabó el arte ideologizado». Piensan que debe darse paso a otro arte más neutro y, en parte, fruto de ello ha sido lo que podemos entender por la posmodernidad. Yo creo que tú te has mantenido un poco a distancia. Has dejado que se desarrollara todo el proceso y yo creo que ahora se están ha-

ciendo valoraciones, algunas de ellas bastante críticas con lo que ha sido el arte español y, en general, internacional de los años ochenta y noventa.

R: A propósito del arte español de esos años hay dos niveles distintos de discusión. Un nivel de discusión de carácter europeo, o internacional si quieres, y un nivel nacional. En ambos casos ha habido un factor decisivo. A nivel internacional, desde luego, el factor decisivo es el hundimiento de la vanguardia, el hundimiento de las expectativas del arte de vanguardia, y sobre todo de ese aspecto que es la incidencia del arte en la actividad social. Creo que ése es un factor general, que coincide con el hundimiento de los países del Este, la caída del Muro, la pérdida de cualquier expectativa en la economía que no fuera la economía capitalista, el desarrollo del mercado de la cultura del ocio, el desarrollo de los medios de comunicación y la configuración de la sociedad mediática, un conjunto de factores muy grande. El desarrollo del mercado es un elemento decisivo, de legitimación por así decirlo; es un aspecto del que participa España. Pero, luego, España tiene otro factor básico, que es la Transición, y ése es un factor fundamental en el que hay dos componentes: uno, tenemos que alcanzar un régimen democrático y como el régimen democrático es nuevo respecto del anterior y debe serlo en todos los niveles, también en el de la creación artística. Ése es un criterio general, defendido además por muchos historiadores, según el cual hay un cambio político de las características que se dan aquí, el entorno en que se da aquí, y eso implica, es la vieja teoría «winckelmaniana» en el fondo, que tiene que haber un cambio de carácter cultural. Y dos, gran parte del protagonista del cambio, a partir de un mo-

mento determinado empieza a ser no la población en abstracto, sino grupos políticos concretos, el Ayuntamiento de Madrid, el Ayuntamiento de Barcelona: el PSOE antes del 82 ya ha tomado, digamos, el relevo, se ha encargado y tiene una capacidad de movilización o de agitación cultural e intelectual grande. A partir del 82 ése es un factor no solamente local o regional, es un factor nacional.

Antes se decía «tiene que ser nuevo», y ahora se dice: «y además lo tenemos que hacer nosotros», y por tanto tenemos que hacer algo que marque la distancia claramente respecto de lo anterior. Y además tenemos que hacer algo que salga fuera, tenemos que internacionalizar el arte español que hemos hecho. Pienso que éstos son factores que intervienen decisivamente en la trayectoria artística de nuestro país. Madrid es una especie de laboratorio, casi el modelo del experimento. Las instituciones apadrinan con su dinero, con su presencia, acogen en sus ámbitos y sus locales y sus espacios a la mayoría de ese tipo de actividades, y las lanzan. Tratan de buscar un tipo de arte que sea radicalmente distinto al anterior y que sea *radicalmente* distinto en un punto en el cual es más *claramente* distinto: la ideologización. Lloréns lo dice en un artículo que ha publicado hace poco. Lo decía muy claro: «la característica fundamental que identifica al llamado arte posmoderno en España no ideologizado con la transición, es la pretensión de olvidar el pasado». Ése es el elemento básico. Al no producirse la ruptura, hay que olvidar de alguna manera o hay que poner a la memoria entre paréntesis.

P: Es «la alimentación de la estrategia del olvido», que se plantea respecto de la política, de los presupuestos ante-

rios, de la historia en general, no exclusivamente en el ámbito artístico.

R: Claro que no lo es, pero en el ámbito artístico se ha dado de forma muy patente, y entonces te encuentras con un partido político que hace política a base de un arte no político, en teoría, que es claramente político. ¿Que me he mantenido un poco al margen? Bueno, ya soy un viejo, y mi experiencia me dice que no hay que hacer mucho caso de las cosas que se dicen en el momento de la batalla, sino que las batallas pasan; y el tiempo pone las cosas en su sitio. Bien, ¿el resultado final cuál ha sido? En primer lugar, que los clásicos «ideologizados» continúan siendo los grandes artistas españoles, Tapiès, Chillida, Crónica, Saura, Millares; y por otra parte, se ha producido una criba brutal en los «desideologizados», es decir, unos han funcionado inesperadamente bien y otros se han venido abajo. Y además otros que no estaban en ese colectivo, caso de Eva Lootz, Susana Solano, Adolfo Schlossec, han tenido una presencia cada vez mayor. Una cosa es la polémica del momento y otra cosa es el proceso. Yo me he mantenido un poco distante, primero porque no participaba de la crítica de arte. Entonces estaba en la Universidad, me dedicaba a otra cosa...

P: Adoptas la posición del historiador del arte que espera ver a distancia el proceso y ya lo analizaremos.

R: Y ya lo analizaremos. Lo cual no quiere decir que no haya intervenido, porque tengo algunas publicaciones al respecto...

P: Claro, los volúmenes de Espasa Calpe en el fondo llegan hasta el momento presente.

R: Claro, claro. Adopto la posición del historiador que espera pero no del historiador que dice «bueno, ahí se queda», sino que una vez que pienso que

hay perspectiva suficiente, estoy dispuesto a llegar hasta el final del asunto, no mantenerme al margen o inhibirme. El proceso es en ese sentido similar a todos los procesos. No ha habido grandes diferencias. Lo que pasa es que ahora se empieza a ver la cara, la faz real, y a separar lo que era una actividad de propaganda política de una actividad artística. En el momento de la propaganda política, no tienes ni capacidad de hacerte oír, porque en ese momento todos los ámbitos están ocupados por estas personas, los que hacen la propaganda, que eso es lo que hace la propaganda, no dejar oír a nadie, nada más que a sí misma. Y ése es un poco mi juicio. Creo que hay una actividad propagandística, y una confusión que llega hasta el extremo de pensar que ir a tomar unas copas es una obra de arte. La historia de la movida madrileña, que es una cosa simpática y agradable, pero no es más que eso.

P: Se le da categoría artística a lo que no la tiene.

R: Claro. Me parece muy bien que la gente se vaya a tomar copas, pero no hay que considerar que eso es hacer obra de arte. Si hay quien lo considera así, es su problema, pero no oficializarlo. Y eso, paradójicamente, lo hace un partido que, en teoría, debía haberse ocupado de la regeneración moral del país. Y ése es el grave problema que en este ámbito cultural tiene el Partido Socialista. El Partido Socialista se convierte en un partido defensor del mercado a ultranza.

P: Sí, pero posiblemente porque hayan llegado personas muy arribistas desde zonas marginales y que han encauzado todo eso.

R: Pero eso ya son problemas personales. Eso es ya, no la anécdota, pero sí la oportunidad. Lo que tiene que haber es una decisión colectiva. Y esa de-

decisión colectiva, que en Madrid se da claramente, es que el Ayuntamiento de Tierno, una persona académica y competente, decide meter toda la carne en el asador con una actividad lúdica, que como tal actividad lúdica está muy bien y que nadie puede rechazar. Pero que no es el centro o el eje de lo que debería ser una actividad cultural. La regeneración moral no se produce por ahí. Eso puede ser un factor de regeneración, pero nada más que un aditamento, no el eje central. Así, la creación de infraestructuras culturales se retrasa muchísimo.

P: Podríamos abordar la interpretación que tú haces de una figura que ha sido uno de tus centros de interés, no el único, en los últimos años, que es la figura de Goya. Sobre todo el Goya grabador, el Goya de las figuras negras, el Goya más complejo. ¿Qué crees tú que hace de Goya un artista verdaderamente singular en su propio tiempo? ¿Dónde está la modernidad de Goya? Ésta es una pregunta, si quieres, con un interés didáctico, pensando en muchas de las personas que nos van a leer.

R: Goya es, de todos los artistas de la modernidad, el artista central, en cuanto que elabora, construye, configura o como lo quieras llamar una imagen del ser humano, una imagen que responde al horizonte de la modernidad, tanto en sus pretensiones de felicidad y gozo, como sería el Goya primero, como en su conciencia del desastre o en su conciencia de la angustia, que a veces está motivada, como es el caso de los *Desastres* por acontecimientos históricos, como es el caso de la guerra de la Independencia, como es el caso de la locura, o como es el caso de las corridas de toros; pero que en otras ocasiones está motivada por la propia condición del ser humano, que es lo que pasa con los *Disparates* o con las *Pinturas ne-*

gras. Posiblemente los acontecimientos históricos determinan la autoconciencia de la propia miseria. Que en la propia guerra de la Independencia se cuartee y empale a alguien no me parece que sea irrelevante para una reflexión sobre la concepción del ser humano. Si alguien es capaz de hacer eso, es que al ser humano le pasa algo, tiene algún tipo de «enfermedad», por encima de posiciones ideológicas de cualquier tipo. El empalar no tiene nada que ver con los franceses y los patriotas. De hecho no está claro si el empalado es francés o es patriota. Esa duplicidad, esa focalidad, ese ver las cosas desde todos los puntos de vista y crear con todo eso una imaginería y un ambiente a mí me hace pensar y me hace reflexionar sobre la propia condición de los seres humanos. Es lo que me parece que hace de Goya el artista por excelencia de la modernidad.

P: ¿Y que haya un arte hasta Goya y un arte a partir de Goya?

R: No me atrevería a decir una cosa tan fuerte, pero sí que a partir de Goya no puedes ver las cosas de la misma manera. No sólo en el arte; no las puedes ver en la vida cotidiana, es decir, cualquiera puede convertirse en el protagonista de esos acontecimientos. Sí, cualquiera, yo mismo, puede convertirse en el protagonista de esos acontecimientos, y eso es lo que Goya pone de manifiesto: la naturaleza humana tiene un componente absolutamente desolador, que es el tema de las *pinturas negras*. Que no excluye el componente lúdico y feliz de los dibujos de Burdeos, *«la Lechera»*, etc., lo uno no excluye lo otro, no hay partidismo en ese sentido. Goya es capaz de ver las modulaciones tan complejas, tan dramáticas y tan brutales, y eso es lo que me hace pensar en él como un artista moderno, como el centro mismo de la modernidad, frente

a otros artistas importantísimos como son David o Füssli, por ejemplo.

P: Esto enlaza con otro asunto que es el papel del intelectual y el creador y su compromiso, en el que tú, de hecho, jugaste un papel decisivo y del que ahora la derrota de todo lo que hemos comentado anteriormente, probablemente te ha alejado. Pero tú crees que el silencio de los intelectuales tiene que ver con la derrota o ha sido cómplice el silencio de los intelectuales así, de modo general en los avatares de los últimos años.

R: Tiene mucho que ver con un factor, que ya he mencionado a lo largo de la conversación: la visión del intelectual comprometido, capaz de intervenir con sus decisiones en la historia contemporánea, está ligada a esas concepciones artísticas que son afines a la vanguardia, para las cuales la cultura tiene una incidencia social inmediata y directa. Esa concepción, decía antes, me parece que ha entrado en crisis, no para el intelectual, sino en líneas generales, con la crisis de las alternativas al capitalismo. No tengo para mí muy claro, no sé si es hacer de necesidad virtud, que los intelectuales, hoy día, puedan comportarse como se comportaban antes. Que en el caso de que la emitieran, su voz fuera escuchada; o pura y simplemente, dada la complejidad del mundo de los medios de comunicación, de los partidos, etc., no fuera vista como un elemento más de la lucha política o de ocupar posiciones dentro del mercado. Ésa es una posibilidad. Pienso que los intelectuales pueden defender valores morales, los valores morales que antes defendían mediante la firma de manifiestos, en su ámbito específico de trabajo. Sitios tan sencillos como la Universidad, los departamentos, la escritura, el trabajo que cada uno tenga. Eso que se llamaba la privacidad.

No sé si es que a uno le han arrinconado hacia la privacidad, y entonces ha dicho: «puesto que me han arrinconado, aquí, voy a hacer "de la necesidad virtud"»; o es pura y simplemente que de hecho ése es el destino, es decir, que hay un *fatum* dentro de la estructura social, que no es un *fatum* griego, sino un *fatum* perfectamente histórico que te hace llegar a ese nivel, y que en ese nivel tú te conviertas en un profesional moral, es decir, con esa capacidad de trabajo. Lo cual no impide que te pronuncies en momentos determinados sobre cuestiones... con la autoridad —y ahí es donde empiezo a vacilar— que te da... ¿quién? o solamente la que te da tu trabajo profesional. El caso de Gunter Grass a veces parece patético, diciendo «hay que hacer esto, hay que hacer esto», mientras todo el mundo pasa a su lado, le mira y dice: «Y éste, ¿está predicando?».

A mí me parece muy dramático entrar en una situación patética. Sin embargo hay cosas que considero muy importantes. Por ejemplo, el tema del nacionalismo vasco. Me parecen mucho más importantes, desde el punto de vista de la moral cívica, los escritos de Juaristi que los pronunciamientos políticos de Juaristi. Es decir, yo creo que moralmente es mucho más efectivo, políticamente es mucho más efectivo Juaristi escribiendo *El linaje de Atior* o *Vestigios de Babel*, los primeros libros, e incluso partes de *El Bucle Melancólico*, que los pronunciamientos en periódicos en contra de Arzallus, con muchos de los cuales me identifico, que me parecen bien, y que además le dan cierta alegría a un mundo bastante sórdido y brutal. Pero desde el punto de vista de la moral del intelectual, del compromiso del intelectual, mi opinión es que los escritos profesionales de Juaristi son importan-

tes. Pongo un ejemplo, podría poner otros: el pronunciamiento de Antonio Muñoz Molina sobre la violencia, diciendo «tenemos que escribir desde el punto de vista de las víctimas», frente a las películas de Tarantino, que filma desde el punto de vista de los asesinos, me parece una actitud moral, dentro de la profesión. Creo que eso tiene más efectos políticos y creo que ésos son los lugares donde el intelectual está presente. Creo. No sé, vuelvo a decir, si ése es el modo de justificar que a uno le han *colocado*, que ha sido derrotado y que aquellas posiciones ya no se pueden defender.

P: Para ir terminando, volvamos al presente educativo. Más allá de toda la percepción dominante, o de los estériles debates sobre si ha subido, o ha bajado el famoso e indeterminado nivel, más allá de todas estas polémicas que a mí me parece que ocultan los problemas reales, ¿qué percepción tienes del sistema educativo?

R: Tengo una percepción determinada en gran parte porque mis hijas han estudiado bachillerato, no hace mucho, bueno, una ya ha terminado la carrera y han estudiado el bachillerato en un colegio público; además, la que tiene un ciudadano medianamente informado hoy en día. Me da la sensación de que el sistema educativo está muy anquilosado no solamente en la enseñanza media, sino en la Universidad, y que está muy degradado por la masificación. De nuevo, vuelvo a pensar que la masificación no es en absoluto un problema de cantidad. Desde mi punto de vista, y esto quizá lo voy a decir con la boca pequeña, hay una inflación de propuestas pedagógicas que finalmente no tienen en cuenta la práctica real de la enseñanza. Me parece muy poco real y que puede conducir a una especie de perversión. Por

ejemplo, lanzarse a pensar que el bachillerato es una especie de formación profesional intelectual, según la cual todas las enseñanzas tienen que estar orientadas a que alguien va a encontrar trabajo con él de inmediato. Eso me parece disparatado, toda la historia de las optativas tal como están montadas, la pérdida de las humanidades. Todo eso me parece disparatado. No creo que conduzca a nada, a nada positivo. Yo creo que con eso se va a otra cosa. Quizá no sea bueno mantener el bachillerato antiguo, tampoco sería ésa la opción, pero habría que buscar; o irnos hacia una especie de bachillerato francés con un peso tan grande en las humanidades, de los debates y las exposiciones, la disertación... Pero de eso a tomar como modelo el bachillerato americano o el bachillerato inglés...

P: Y ¿no crees que lo que en el fondo está fallando es la reflexión sobre el modelo, llamémosle socialdemócrata, de enseñanza? Sí que hace falta dinero, pero claro, la realidad es la que se vive, no el modelo ideal que ellos han elaborado como psicopedagogos sobre unos planes de enseñanza generales. ¿No ha faltado humanización? Han sido muy deterministas, por una parte,

y por otro lado demasiado administrativistas del proceso educativo.

R: No estoy en condiciones de contestar a eso con un buen fundamento. Lo que sucede es que siempre te da miedo de que si dices ese tipo de cosas, sea el pretexto de la derecha para hacer una especie de retroceso gigantesco, y entonces te quedas diciendo ¿qué pasa? No sólo es importante lo que dices, sino desde dónde lo dices. La cuestión es cómo lograr plataformas desde las que decir cosas.

P: Una última cuestión. ¿A ti no te llama la atención el que la situación de los estudios de Historia del arte, de Introducción a la Historia del Arte, o al Lenguaje artístico en la enseñanza secundaria, sea de las materias que mantiene un repertorio de contenidos más veterano, más sin modificar en lo que se ve, en planes, en programas curriculares? Y esto es mucho más llamativo si lo intentas poner en relación con los saberes que se supone debe manejar un ciudadano o ciudadana antes de entrar en la Universidad.

R: No sé cómo está ahora la enseñanza de Historia del Arte en el bachillerato, pero por lo que decís parece que está igual que cuando yo estudié.