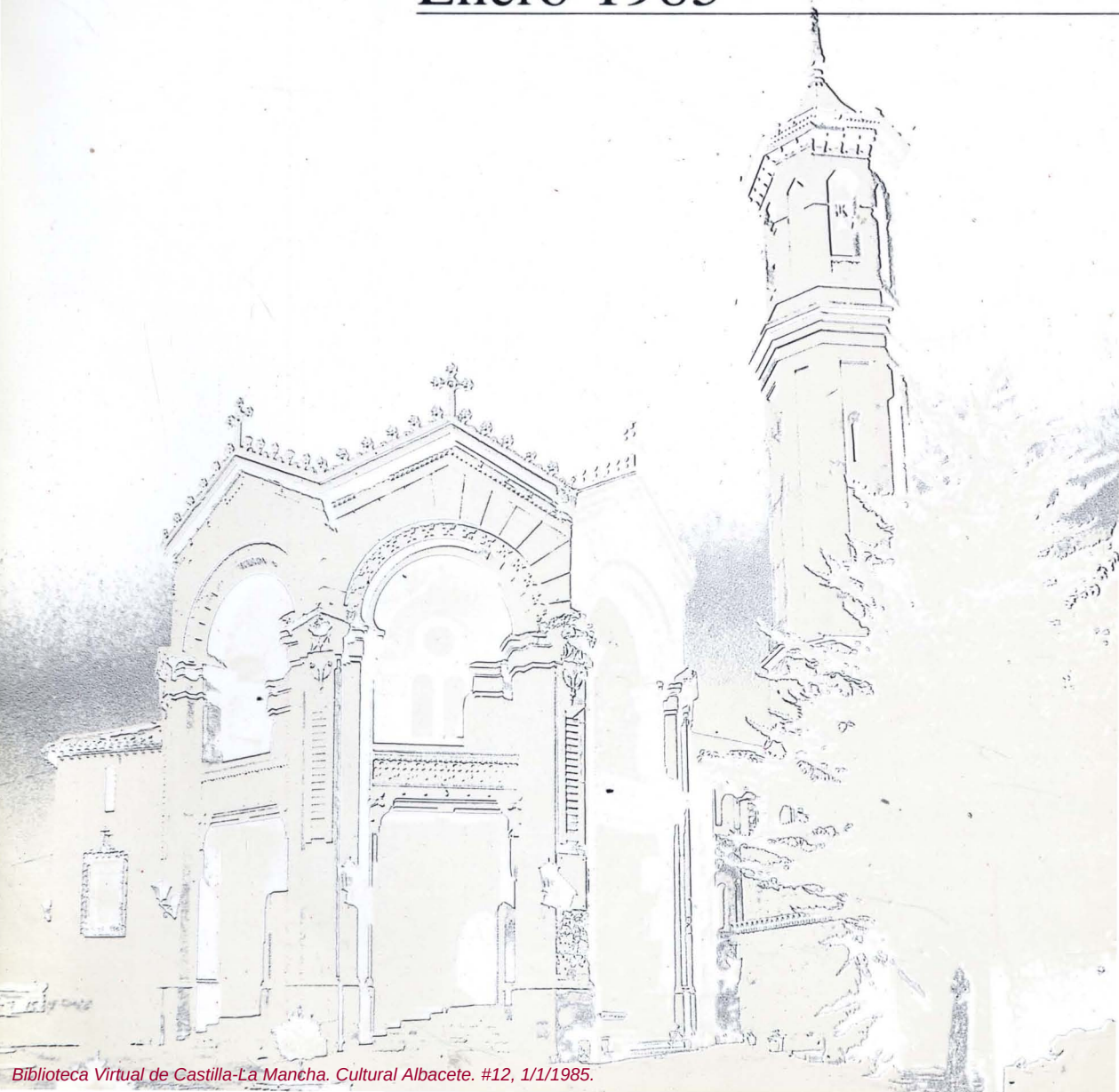
Cultural Albacete

Boletín Informativo 12
Enero 1985



Sumario

Enero 1985

12

EDITA: Programa Cultural Albacete
Avda. de la Estación, 2 - Albacete
Tels.: 21 43 83 y 21 43 84

IMPRIME: Excma. Diputación Provincial de Albacete.
Fotocomposición: Neografis, S. L. - S. Estévez, 8 - 28019-Madrid

D.L. AB-810/1983
ISSN 0210-4148

Portada: Iglesia del Rosario, en Hellín.

Un hellinense ilustre: don Melchor de Macanaz

Por
Carmen Martín Gaite

Pocas figuras históricas habrán sido más desconocidas e injustamente olvidadas que la de don Melchor de Macanaz (1670-1760), con cuya memoria puede honrarse la provincia de Albacete.

La razón de ese olvido y desconocimiento creo que debe achacarse en gran parte a la manipulación, ya deliberada o ya inconsciente, que hicieron de su labor los políticos de dos generaciones posteriores a la suya. Me estoy refiriendo en concreto a los ministros ilustrados de Carlos III, muchas de cuyas reformas económicas y jurídicas de finales del siglo XVIII no hubieran florecido tan fácilmente sin la brecha que, a principios del mismo siglo, abrió para prepararles el terreno el personaje que nos ocupa en la primera etapa del reinado de Felipe V.

Carmen Martín Gaite nació en Salamanca, en 1925. Profesora en diversas universidades norteamericanas, novelista, historiadora y crítica literaria, ha publicado quince libros, entre los que destacan «Entre visillos», Premio Nadal, 1958; y «El cuarto de atrás», Premio Nacional de Literatura.

* Bajo la rúbrica de «Ensayo» el Boletín Informativo Cultural Albacete publica cada mes la colaboración original y exclusiva de un especialista sobre un aspecto relacionado con Albacete.

En números anteriores se ha publicado *Tomas Navarro, albaceteño ilustre*, por Alonso Zamora Vicente, Catedrático de Filología Románica de la Universidad Complutense y Secretario Perpetuo de la Real Academia Española de la Lengua; *Aportación a la historia del regionalismo manchego,* por Francisco Fuster Ruiz, archivero y Presidente de la Sección de Literatura del Instituto de Estudios Albacetenses; *Movimientos migratorios y sus consecuencias en la provincia de Albacete,* por José Sánchez Sánchez, profesor de Geografía en la Facultad de Letras de la Universidad de Murcia; *Miguel Sabuco, filósofo de Alcaraz,* por Carlos Mellizo, profesor de la Universidad de Wyoming; *La formación del «núcleo histórico» en la ciudad de Albacete,* por Miguel Panadero Moya, Catedrático-Director del Departamento de Geografía de la Escuela Universitaria de Formación del Profesorado en Albacete; *Personajes de las coplas manriqueñas en la historia albacetense,* por Aurelio Pretel Marín, Director del Instituto de Estudios Albacetenses; *Cultura y vida civil en Albacete,* por Antonio García Berrio, Catedrático de Crítica Literaria de la Universidad Autónoma de Madrid y Director del Departamento de Lengua Española; *La arqueología en la provincia de Albacete,* por Rubí Sanz Gamo, profesora-tutora de Prehistoria y Arqueología en la UNED y Secretaria General del Instituto de Estudios Albacetenses; *El pensamiento a través de la historia de Albacete,* por Domingo Henares, catedrático de Filosofía; y *La artesanía en Albacete,* por Carmina Useros y Manuel Belmonte, presidenta y director, respectivamente, del Museo de Cerámica de Chinchilla.

No es posible que ninguno de los ministros ilustrados posteriores a él ignorase la tenaz y mucho más arriesgada tarea de su precursor, ni que, por supuesto, dejaran de aprovecharla. Pero como quiera que la de Macanaz hubiera sido una tarea breve y aislada, aunque intensa, y que la Inquisición castigara su arrojo y su audacia con cuarenta y cinco años de destierro, durante los cuales jamás su causa fue revisada ni examinada con un mínimo de rigor o de buena voluntad, y como quiera también que, a medida que Macanaz envejecía en el destierro, nunca dejase de clamar ni de contradecirse, en el último tercio del siglo XVIII se había convertido en un personaje confuso, incómodo y de difícil clasificación. Quienes se aprovecharon de sus incipientes conatos de reforma no se atrevieron o no tuvieron por conveniente revalorizar su figura, teñida a aquellas alturas de un cierto halo de extravagancia, y prefirieron en cambio echar mano de cuanto pudieron aprender de él, corriendo un tupido velo sobre los atropellos e injusticias que tuvo que padecer por mantener fidelidad a sus convicciones contra viento y marea. Quedó, pues, sepultada durante muchos años la biografía de nuestro hellinense bajo la hojarasca de una fama un tanto fantasmal. Esta fama nebulosa suya se ha prolongado hasta fecha muy reciente, de tal manera que, sin dejar de venir mencionado el nombre de Macanaz en las enciclopedias y en los libros de historia, iba pasando el tiempo sin que nadie emprendiera una investigación profunda para poner de relieve el alcance de sus esfuerzos y, sobre todo, para deslindar lo positivo de lo negativo, lo falso de lo verdadero y lo mítico de lo verificable.

Aunque hasta los primeros años del siglo XVIII nadie hubiera oído hablar de Macanaz, que formó parte de la primera camarilla reformista de que se rodeó el joven rey Felipe V recién llegado a España, hay que tener en cuenta que al advenimiento de este primer Borbón, Macanaz ya tenía treinta años. Es decir, había crecido y estudiado bajo el reinado del último Austria, Carlos II, y estaba imbuido de todas las carencias e hipocresías que caracterizaron los estertores de esta dinastía marchita. Los que puedan tener a Macanaz por un ilustrado puro, semejante a un Campomanes o a un Jovellanos, nunca podrán entender su personalidad. Es una figura muy representativa de la transición entre ambos siglos, del paso de la cerrazón del Antiguo Régimen a los primeros conatos de apertura del Siglo de las Luces. Estaba, pues, condenado a pagar los vidrios rotos de unas reformas que la mayoría del pueblo español, agarrado tenazmente a sus viejas rutinas, iba a tolerar de mala gana.

Nacido en Hellín, el 31 de enero de 1670, era hijo del Regidor perpetuo de aquella villa y sobre la familia pesaban ciertas sospechas de judaísmo. Esto puede explicar el hecho de que nunca dejara nuestro personaje de hacer gala frente a los demás de una religiosidad acendrada,

totalmente en contraste con su empeño siempre latente de recortar las atribuciones excesivas del clero.

Provinciano, ambicioso y ansioso desde sus años más jóvenes de alcanzar fama y notoriedad, llegó a los veinte años a la Universidad de Salamanca para estudiar jurisprudencia, uno de los medios más consabidos, aunque difíciles, de acceder al mundo de la política. De esta época de Salamanca arranca su formación «regalista», núcleo fundamental de toda una orientación política a la que habría de guardar posteriormente fidelidad a prueba de desgracias. Los jurisconsultos llamados regalistas sostenían la autoridad real en materias económicas contra la codicia de la Curia romana, cuyas usurpaciones de la jurisdicción seglar habían llegado a ser a lo largo del siglo XVII francamente abusivas. Se trataba en definitiva de «dar a Dios lo que es de Dios y al César lo que es del César», y en este sentido ya se habían producido algunos intentos aislados de deslindar ambas competencias. Pero fueron intentos abortados por el miedo a la omnipotente Inquisición. Era un conflicto que en las postrimerías del siglo XVII no tenía salida. Solamente las directrices más valientes de los primeros consejeros franceses de Felipe V pudieron abonar el terreno para posibilitar una labor con la que ya Macanaz soñaba en sus años de estudiante: la de enfrentarse con la Inquisición y perderle el miedo.

A los veinticuatro años, Macanaz dejó Salamanca y pasó a la Corte de Carlos II a estudiar la práctica de los Consejos y Tribunales de Justicia. Por este tiempo el rey, débil, impotente y manipulado por su ávida camarilla, no era más que un símbolo de la desintegración del país, una sombra. Había ido perdiendo libertad e iniciativa en los asuntos de gobierno y aunque los miembros de los Consejos eran nombrados por él, no tenía propiamente voz ni voto en la preparación de los acuerdos ni en la elaboración de los decretos. Macanaz, poco después de su llegada a la corte, trató de arrimarse a los pocos hombres de espíritu ilustrado e independiente que no estaban de acuerdo con la situación, y así entró en contacto con el Marqués de Villena, cuya influencia sobre Macanaz, al que siempre protegió de forma incondicional, había de ser tan decisiva como lo fue en el cambio de dinastía.

En noviembre de 1700, rodeado de vergonzosas presiones y prácticas de hechicería, se extinguió en palacio sin dejar heredero la miserable figura del último Austria, dando paso al nuevo siglo, que en toda Europa traía aires de renuevo. Su último testamento, que de momento se consideró como válido, había de dar pretexto, como es sabido, a la guerra de Sucesión. En él instituía como heredero del trono español a Felipe de Anjou, nieto de Luis XIV de Francia, de diecisiete años de edad, que reinaría en nuestro país durante cuarenta y seis con el nombre de Felipe V. La influencia extranjera, hasta entonces cuidadosamente

mantenida a raya, iba a empezar a penetrar en el suelo patrio, amparada por la nacionalidad del nuevo rey, aunque muchos nostálgicos del Antiguo Régimen solamente la tragaran a regañadientes.

El nuevo soberano impulsó durante los primeros quince años de su reinado los importantes conatos de reforma que su política posterior, al tomar un viraje diametralmente opuesto, dejaría sepultados durante mucho tiempo. De temperamento irresoluto e influenciable, ninguna opinión le parecía a Felipe V menos discutible que la que tuviera a bien inculcarle la mujer que compartía su lecho, hasta tal punto que la historia de su reinado puede decirse escrita en función de sus deseos matrimoniales y del diferente aprovechamiento que sus dos esposas legítimas hicieron del poder político que aquella peculiaridad ponía en sus manos.

Para entender la fulminante desgracia de Macanaz, que, tras haber sido encumbrado por el rey, se convirtió de la noche a la mañana en un proscrito, no puede olvidarse la fatal circunstancia de la temprana muerte de la primera reina, la dulce y abnegada María Luisa de Saboya. Casi una niña cuando contrajo nupcias con Felipe V, murió precozmente desgastada por los insaciables ardores de su esposo y las calamidades y sobresaltos de la guerra, cuando podía haber empezado a recoger los frutos de paz. Estaba llamada a recogerlos en su lugar o, mejor dicho, a malbaratarlos, otra mujer mucho más dura y ambiciosa, que llegaba de Italia aleccionada por el Papa Clemente XI para que la Iglesia recobrara en España todas sus viejas prerrogativas parcialmente amenazadas. Cabe, por tanto, distinguir dos Felipes: el de María Luisa de Saboya, hasta febrero de 1714, y el de Isabel de Farnesio, a partir de diciembre de ese mismo año, ya que solamente diez meses fue capaz el rey de aguantar viudo. El primero protegió a Macanaz y le dio alas para recortar las atribuciones y abusos del clero. El segundo se avergonzó y desentendió de él, como de la princesa de los Ursinos, Orry, Robinet y todos los esbozadores de reformas de aquella primera etapa.

Todas las cuestiones que empezaron a surgir desde la llegada de Felipe V giraban en torno a dos necesidades irreconciliables: por una parte, la urgencia de replantear la estructura viciada de la monarquía española; por otra, el tener que contar con la animadversión de los españoles hacia cualquier reforma. Porque, como decía Luis XIV, «basta en España que un abuso sea costumbre para conservarlo escrupulosamente, sin tomarse el cuidado de examinar si lo que tal vez pudo ser bueno en otro tiempo es malo en el actual».

El problema de España, ramificado en múltiples conflictos, era de raíz fundamentalmente económica. El quid de la cuestión estaba en sacar dinero de donde fuera a las puertas de una guerra civil que duró doce años y cuyos altibajos condicionaron el curso de los demás asuntos.

Eran casi más precisas las dotes de un inteligente administrador que las de un guerrero animoso. Una de las primeras miras de la nueva monarquía fue, pues, la de irse rodeando de ministros eficaces y no necesariamente vinculados con la nobleza, casi siempre reaccionaria e ignorante, y que no formaba propiamente un cuerpo político, sino una casta representativa de las viejas y anquilosadas glorias de la nación. Y, sin embargo, había que tener miramientos con un elemento tan poderoso como arraigado, convenía no herir su susceptibilidad. Luis XIV, que desde Francia estaba al tanto de la marcha de la política española, le aconsejaba a su nieto en una carta «conservar a los nobles todas las prerrogativas exteriores de su dignidad, pero, simultáneamente, irlos excluyendo de los negocios».

Como consecuencia de este nuevo rumbo político, ciertos burgueses ilustrados, pero de oscuro origen, que habían demostrado su lealtad a la causa borbónica, fueron incorporados lentamente a las tareas gubernamentales, con el consiguiente malestar por parte de los nobles. Y, sobre todo, del clero. Porque el Estado español, más que monárquico y más que oligárquico, era eminentemente clerical. El pueblo no se adhería ciegamente a un partido si no estaba acreditado por su catolicismo; lo demás era impopular. El clero tenía la mayor parte de la riqueza del país en sus manos, y sospechaba que la labor de aquellos burgueses de nuevo cuño encumbrados por el rey consistía fundamentalmente en administrar el dinero de otra forma y en hacer un reparto más igualitario y racional de los impuestos, aun a costa de anular privilegios hasta entonces incuestionados. Y uno de estos oscuros burgueses era aquel infatigable jurista de Hellín, a quien el rey, con gran escándalo por parte de muchos, llegó a situar en uno de los puestos de más reponsabilidad del gobierno: el de Fiscal de la Cámara de Castilla.

Sin que sea posible en el curso de este breve trabajo detallar en qué consistió la labor de Macanaz durante su fugaz apogeo, conviene dejar sentado que fueron los suyos los primeros intentos serios de desamortización eclesiástica que, con el respaldo de la autoridad legal, se registran en la historia de España. Nunca en sus años de destierro había de olvidar Macanaz aquel respaldo del rey, amparado por el cual se atrevió a hacer realidad su viejo sueño de recortarle atribuciones a la Inquisición. El progresivo crecimiento de estas atribuciones era uno de los obstáculos más insalvables para poner orden en el caos de la administración. Un tribunal que en principio había sido creado por los reyes de España como una institución al servicio de sus intereses había llegado a ser tan temible y prestigiosa que imponía ya su ley incluso al propio monarca, que tenía, según el Derecho, la autoridad suficiente para controlarlo. Precisamente para aclarar este vidrioso asunto desde un punto de vista jurí-

dico y para atajar los abusos de una institución desbordada es para lo que había echado mano Felipe V de la formación regalista de Macanaz y de su probada capacidad de trabajo.

Macanaz nunca consiguió hacerse popular. Era demasiado trabajador en un país de vagos a quienes nadie había echado en cara su vagancia y poco acostumbrados a recibir lecciones. Y mucho menos si quien se las daba era un don nadie, carente además del tacto indispensable para contemporizar con las personas a las que humillaba, superiores en rango a él. El favor real se le había subido a la cabeza y actuaba tan embriagado por sus efluvios que nunca se paró a pensar que pudiera no durar siempre. El clero y la nobleza fingían de mal grado plegarse a sus dictámenes, pero no dejaban de conspirar a la espera de una coyuntura propicia para hacerle pagar bien caras su altanería y su dureza.

El famoso «Pedimento de los cincuenta y cinco párrafos», origen de la excomunión de Macanaz y de su destierro, no era en principio más que un borrador escrito para ser consultado secretamente con los otros miembros de la Cámara de Castilla. Pero la ceguera y el triunfalismo de aquel burgués hellinense, ascendido a Fiscal general de la monarquía, le impidieron ver que entre ellos existían ya, a estas alturas de 1714, muchos descontentos con el sesgo que iba tomando la política del primer Felipe V, orientada hacia un enfrentamiento con la prepotencia de la Inquisición y con la tiranía de la Curia romana, cuyo sumo pontífice Clemente XI había roto sus relaciones con España desde 1709. Y olvidaba, sobre todo, Macanaz que entre aquellos consejeros con los que despachaba a diario tenía muchos enemigos personales, confidentes en cambio del Cardenal Del Giudice, Inquisidor general. Fueron algunos de éstos los que, apenas leído aquel borrador sobre el que tenían que opinar secretamente, violaron el secreto y lo denunciaron por su cuenta y riesgo a la Inquisición como subversivo y herético.

Los móviles del «Pedimento» eran de tipo fundamentalmente económico. Agostado el país por los gastos de una guerra larga y costosa, se trataba fundamentalmente de cerrarle la puerta a Roma para que dejara de sacar dinero de las arcas españolas, a base de invocar inveterados argumentos de costumbre y de religión. En la polémica que el rey venía manteniendo hacía cuatro años con el Papa, se intentaba dejar al segundo sometido a la autoridad del primero. Como colofón de esta divergencia entre los credos papal y real, el «Pedimento» establecía que en caso de necesidad estaba el rey autorizado a hacer uso de la plata de las iglesias y se les recordaba su derecho a intervenir en el nombramiento de obispos y de reducir el número de religiosos y conventos.

La Inquisición no se anduvo con remilgos para excomulgar a Macanaz inmediatamente, circunstancia que, a pesar del respaldo del rey, no

dejó de preocupar al flamante fiscal, pues en su fuero interno, temía como cualquier español del tiempo los rigores de tan poderoso tribunal, por mucho que se hubiera arrojado a discutir sus atribuciones o precisamente a causa de ese mismo arrojo. Pero, con todo, las repercusiones de aquella condenación no habrían pasado a mayores si el rey hubiera seguido manteniendo su apoyo incondicional a Macanaz o, lo que es lo mismo, si la reina María Luisa y su consejera la princesa de los Ursinos hubieran seguido apoyando al rey en sus propósitos reformistas, cosa que no permitió el destino. Porque desde principios de 1714, coincidiendo con las fechas en que estalló el escándalo del «Pedimento» y dividió la opinión pública en dos bandos, la reina se moría; y los médicos de la Corte, impotentes para adivinar la causa del mal que la minaba, la dejaban languidecer.

Desde el 14 de febrero, fecha de la muerte de María Luisa de Saboya, hasta el 19 de diciembre del mismo año en que llegó a España Isabel de Farnesio, la princesa de los Ursinos, el hacendista Orry, el confesor Robinet y el jurista Macanaz aceleraron compulsivamente sus reformas, a la sombra de un rey atribulado e irresoluto, como si fueran conscientes de que su auge estaba dando las boqueadas. A principios de 1715, en efecto, la nueva soberana había conseguido, sin grandes obstáculos, y con ayuda del Cardenal Del Giudice, desembarazarse de todos ellos.

Macanaz salió desterrado para Francia en febrero de 1715 y no volvió a pisar tierra española hasta 1748, para ser encarcelado en el Castillo de San Antón, de La Coruña, por el nuevo monarca, Fernando VI. Y solamente en 1760 pocos meses antes de morir, fue liberado Macanaz de aquella injusta prisión por Carlos III, hermanastro del anterior, quien permitió al achacoso anciano que cruzara la Península de punta a cabo para que fuera a morir, ya desdentado, sin fuerzas y con la cabeza medio perdida, a Hellín, su patria chica. Cabe destacar a este respecto la curiosa ironía del destino al permitir que de los dos descendientes de Felipe V fuera un hijo de su primera esposa quien encarcelara a Macanaz y un hijo de la segunda quien le liberara y sobreseyera a título póstumo su enrevesado proceso inquisitorial.

El éxodo de Macanaz a partir de 1715 por Pau, París, Cambray, Bruselas, Lieja y Soissons, pasando miseria e implorando un vano auxilio de la Corte, mientras sus bienes se pudrían en cárceles de la Inquisición, constituye uno de los capítulos más patéticos del siglo XVIII español. Al patetismo de la historia constribuye en gran medida la índole de su protagonista, que se negó siempre a aceptar la realidad tal como era y mantuvo una correspondencia tenaz y apasionada con personajes de la Corte que ya habían dejado de serles fieles, como si siguieran siendo sus

amigos, sin comprender que el tono megalómano de sus confidencias era perjudicial y contraproducente para su proceso inquisitorial. Por otra parte, la longevidad del personaje, su mitomanía y el progresivo desquiciamiento a que le abocaban su aislamiento y su vejez desorientan al estudioso que se asome a investigar su copiosa correspondencia desde el exilio, muchas veces contradictoria y siempre farragosa.

Porque habrá pocos grafómonos más impenitentes que el viejo Macanaz. Aun perseguido por la Inquisición, y con datos suficientes para suponer que la voluntad del rey volvía a estar prisionera de su yugo, continuaba escribiéndole con aliento tenaz e infatigable para aconsejarle coherencia y energía, para recordarle que aquel Tribunal estaba bajo su mando, recalcando las razones que le habían asistido para obrar como obró, echando mano de todas sus triquiñuelas de viejo jurista para revivir una causa que, desaparecido él de la escena política española, amenazaba con naufragar en el olvido. Y no solamente cartas al rey, sino también en ministros en candelero, a confesores del rey y de la reina, a parientes y amigos que dejó en la provincia, cartas monotemáticas desde distintos tiempos y países, y no siempre contando las cosas de la misma manera. Se diría que, a medida que pasaban los años y se cerraban las vías de esperanza para ser triunfante su causa, cuanto más convencido hubiera debido estar de que ya nadie le hacía caso ni le escuchaba, más y más se exacerbaba su afán solitario por llenar resmas de papel recordando la injusticia padecida, exaltando de modo totalmente impolítico el idealismo de su causa, protestando en el vacío, buscando, en fin, el bulto de un interlocutor inexistente, como si la única razón de su vivir fuera ya la de convertir en tinta su propia respiración.

Cuando esta respiración se agotó el 5 de diciembre de 1760 y el nonagenario don Melchor de Macanaz cerró en Hellín sus fatigados ojos, legaba a la posteridad kilos de cartas, muchas sin abrir, escritas en una letra menuda y enmarañada y que posteriormente habían de dormir durante años y años en los archivos. Pero desde aquellos renglones torcidos seguía clamando al cabo de los siglos el viejo Macanaz y sus palabras eran como los brazos de un ahogado, ansiosas de aferrarse al primero que tuviera la fatalidad de pasar cerca y de meter las narices en esos legajos cerrados.

Yo, que consumí cinco años de mi vida nadando a contracorriente con aquel peso a las espaldas, no sé si habré conseguido resucitar a Macanaz y reivindicar su memoria; pero no puedo por menos de confesar aquí, para terminar este resumen de un trabajo mucho más largo, que muchas veces creí zozobrar y que comprendí que el viejo don Melchor hubiese puesto en fuga a muchos investigadores mucho más preparados que yo, pero también más precavidos.

El 15 de noviembre, en el Ministerio de Cultura

Presentada la Memoria de «Cultural Albacete»

El pasado 15 de noviembre se presentó a los medios informativos la Memoria del curso 1983-84 del Programa Cultural Albacete, que realizan el Ministerio de Cultura, la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Diputación, Ayuntamiento, Caja de Ahorros de Albacete y la Fundación Juan March. El acto se celebró en la sede del Ministerio de Cultura y asistieron al mismo los máximos responsables de las instituciones que llevan a cabo este proyecto, así como 28 periodistas pertenecientes a diarios y semanarios, agencias de prensa, radio y televisión. Destacaron esta presentación, colaborando una vez más en la difusión del programa, tanto las emisoras como los dos diarios de Albacete, cuyos dos responsables máximos (el director de «Albacete», **Vicente Camarena;** y **José Sánchez de la Rosa** de «La verdad») publicaron al día siguiente la crónica del acto en primera página de sus periódicos. Por su parte, Televisión Española envió un equipo a Albacete para filmar un reportaje del Programa, que se emitió en la edición del segundo telediario, el de mayor audiencia nacional.

En el acto de presentación de la Memoria, el ministro de Cultura, **Javier Solana**, «quiso dejar constancia de la satisfacción que sentía por la receptividad que se ha encontrado en los ciudadanos de Albacete ante esta oferta cultural», se leía en la crónica del diario «Albacete». El ministro «valoró muy positivamente lo que él definió como generosidad y saber hacer de la Fundación Juan March, de la que —dijo— la Administración tiene mucho que aprender». Se refirió también a la satisfacción manifestada por las personalidades del mundo del arte, la ciencia y de otras facetas de la cultura que han colaborado con este Programa y concluyó opinando que «el esfuerzo quizá no sea espectacular, porque no se trata de un 'bienvenido Mr. Marshall', pero es indudable que supone un paso que, ojalá, pueda ir transformando la faz de nuestra España».

Por su parte, el director gerente de la Fundación Juan March, **José Luis Yuste,** señaló en su intervención que esta experiencia se está llevando a cabo tras corroborar una y otra vez la intensa y continuada demanda cultural que existe en nuestro país, y que un Programa de intensificación cultural, de calidad y bien gestionado, puede llevarse a cabo en cualquier rincón de nuestra geografía. «Ni el número de personas que trabajan directamente en esa gestión —diez, en total— ni lo que han costado las múltiples actividades del primer curso —menos de 50 millones de pesetas— hacen inviable que este Programa pueda continuar y extenderse su experiencia a otras provincias españolas.»

El presidente de la Diputación de Albacete, **Juan Francisco Fernández**, afirmó que lo hecho por el Programa «es un reto para la provincia» y debe ser acicate para el proyecto de crear un ente gestor de cultura que mantenga y amplíe en Albacete el nivel alcanzado.

En sus palabras el alcalde de Albacete, **José Jerez**, destacó que las cifras de personas que han seguido las actividades del Programa no representan la demanda habida, ya que en muchas ocasiones la capacidad de los locales donde se desarrollan no permiten una mayor asistencia.

El presidente de la Caja de Ahorros de Albacete, **José Carpio,** subrayó que, además del apoyo financiero, en el éxito del Programa era factor determinante la voluntad de colaboración que habían llevado a cabo conjuntamente las instituciones públicas y las privadas.

Por su parte, el gobernador civil de Albacete, **José Luis Colado,** hizo hincapié en el efecto multiplicador del Programa, como había ocurrido con el acondicionamiento de un gran local para teatro. Se refirió también al carácter intensificador de esta oferta cultural, «que no viene a anular, sino a añadirse a otras iniciativas».

El balance del Programa reflejado en la Memoria del curso 1983-84 se resume en 142 actos seguidos por cerca de 80.000 personas, como ya hemos informado en anteriores números de este Boletín. ■

Exposición desde el 13 de diciembre

«Artesanías de los pueblos de España»

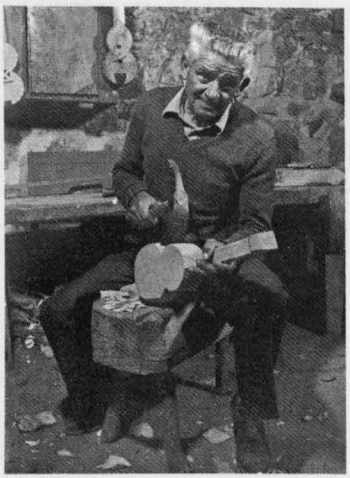
■ La muestra consta de 200 fotografías.

La muestra de fotografía denominada «Artesanías de los pueblos de España», que permanece abierta al público desde el pasado 13 de diciembre en el Centro Cultural Iglesia de la Asunción, perteneciente a la Diputación Provincial, seguirá ofreciéndose en dicho centro hasta el día 19 de este mes de enero.
Se trata de una colección de 200 fotografías realizadas por 38 diferentes autores cuyos temas van desde la alfarería a la forja, pasando por la fabricación de instrumentos musicales, la tradicional matanza del cerdo, el pastoreo, el cultivo de la miel, etc.

Esta exposición es un reflejo del 'I Certamen sobre artesanía, tradiciones y costumbres de los pueblos de España' que organizó la Dirección General de Juventud y Promoción Sociocultural del Ministerio de Cultura.

Desde el día 31 de enero hasta el 17 de febrero la muestra será ofrecida en Almansa y, posteriormente, recorrerá otras localidades de la provincia. Será presentada por **Carmina Useros**.

Antonio Morante, de Salceda de Polaciones, fabricando un rabel.



Están representados en esta exposición los siguientes autores: **Jorge A. Belver, Thomas Brian Wehster, Antonio Berthobet Paleón, Luis Carré Menéndez** (Premio de fotografía sobre oficios artesanos), **Jorge Castro Roset, Julio Castroverde Vargas** (Tercer premio de reportaje en blanco y negro), **José Francisco Loren, Modesta Isabel Díaz** (Tercer premio de reportaje en color), **Domenec Alio** (Premio de Fotografía sobre oficios artesanos), **Domenec Morera Santafelícitas, Domingo Freixedes Ventova, Armando García Barreira, Cristina García Rodero** (Segundo premio de reportaje en blanco y negro), **Isidoro Gil García, Antonio Gómez Iruela** (Premio de fotografía sobre oficios artesanos), **Manuel Cruzado Cazador, Miguel González Calvo, Pedro Laguna Roquero, Jesús López Castro, Jaime Martín Martínez, Pedro Martínez, Josep M.ª Melció i Pujol** (Primer premio de reportaje en blanco y negro), **Pedro Montero, M.ª José Morales Jiménez, Roberto Muñoz González, Félix Navarro de Luz, José Manuel Navia Martínez** (Premio de fotografía sobre oficios artesanos), **José L. Nisis Galán, Francisco Ontañón Núñez** (Primer premio de reportaje en color), **Roberto Peña Bordas, José Ignacio Pertegaz, Julián Redondo Fernández, Carlos** y **Julián Senovilla Ortega, Luis Rojas Tejero, Camilo Socorro Santana** (Segundo premio de reportaje en color), **José Antonio Sutil** y **Francesc Catalá-Roca.**

«El interés por el estudio y recogida de las artes, costumbres y tradiciones de los diferentes pueblos y regiones del Estado español no es un interés reciente, de los últimos años —escribe **Pilar Romero de Tejada,** Directora del Museo Nacional de Etnología, en el ensayo introductorio del catálogo—, sino que es algo que viene desde mucho tiempo atrás, desde la segunda mitad del siglo XIX de una forma más o menos institucionalizada. Realmente —prosigue la ensayista— quien dio mayor impulso a los estudios de folklore e inició su institucionalización en España fue Antonio Machado y Álvarez, el padre de los hermanos Machado. El fue quien tomó la iniciativa de crear en nuestro

país una sociedad de folklore, pero no a semejanza de la inglesa, que tenía carácter nacional, sino compuesta por otras sociedades regionales. Como dice su biógrafo, Sendras Burín, es 'la obra más seria que se ha pensado en España para promover la autonomía regional y desenvolver el conocimiento de las riquezas y de las tradiciones y dialectos que sólo sobre el terreno pueden recogerse'. Así, en Sevilla, en noviembre de 1881, se publican las bases del *Folklore Español,* sociedad creada para la recopilación y el estudio del saber y de las tradiciones populares.

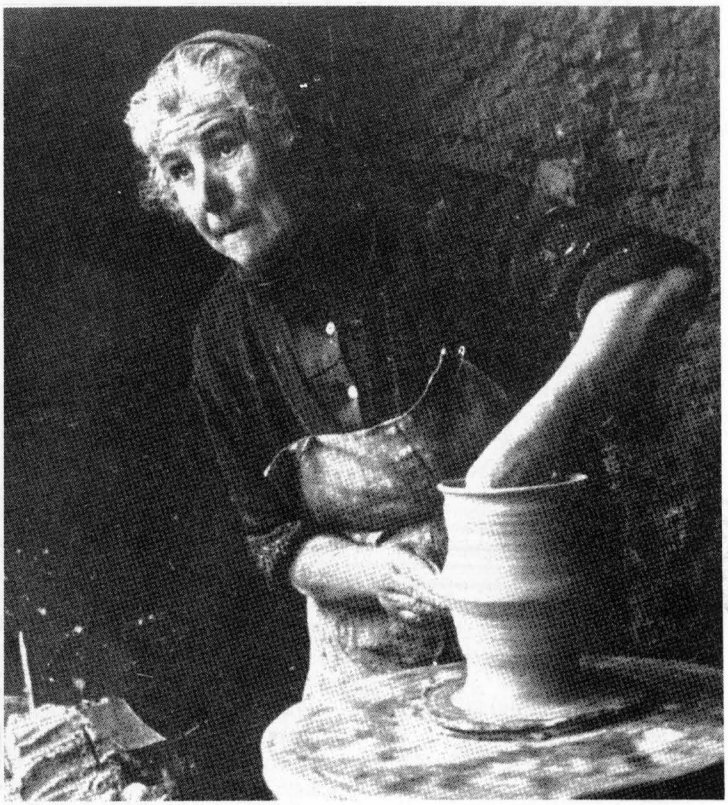
Ahora bien, lo importante a destacar como denominador común de la evolución histórica producida en este campo es que los estudiosos se dedicaron fundamentalmente a la recogida de datos, a la simple descripción etnográfica sin una reposada elaboración teórica. Además, estudiaban las artes, costumbres y tradiciones populares considerándolas principalmente como supervivencias arcaicas del pasado y olvidándose a veces de situarlas dentro de un contexto significante: la cultura del grupo del que procedían.»

Buscar en su raíz

En el catálogo que acompaña a la exposición, **Ignacio Barceló** explica el carácter de las fotografías que se ofrecen en los siguientes términos: «Todas las obras que integran esta exposición han desmenuzado los temas con una gran perfección para que con cinco fotografías se pudiera entender el proceso de realización de una obra artesanal que a veces es utensilio pero que, en otras, es objeto artístico y rústico si se quiere, pero siempre valioso. Los fotógrafos han buscado en su raíz el quehacer artístico del hombre de antes para que, con sus fotos, pueda perpetuar para conocimiento de generaciones futuras una artesanía que hay que mantener y cuidar».

Por su parte, **José Corredor Matheos** se refiere a la figura de Catalá-Roca, uno de los fotógrafos representados en la muestra, resaltando el contraste existente entre lo artístico y lo real: «Fotografiar, con demasiada frecuencia, supone manipular la realidad. Se trata, en estos casos, de una voluntad que enfrenta lo artístico a lo real. Para Catalá-Roca, en cambio, fotografiar supone un respeto profundo a cómo son las cosas cuando se sitúa por primera vez ante ellas. Pensar, sentir así, es propio del mejor arte, en cualquiera de sus técnicas. Fotografiar, en el sentido que lo entiende el gran fotógrafo catalán, es, ante todo, sorprender. La función de quien se coloca tras de la cámara, con la lucidez que reclama Barthes, es la de descubrir algo que ya está ahí, o adivinar que va a producirse. El fotógrafo no pone nada fuera de él, no arregla lo que es exterior 'no hace', para decirlo con palabras del propio Catalá-Roca, sino que 'saca', extrae algo que *es* ya en la realidad y pasa a cobrar en la fotografía un significado especial».

Mujer alfarera en Moveros (Zamora), foto de José Manuel Navia.



2.794 visitantes en la exposición de Albacete

«Miró: aguafuertes» viaja por la provincia

Un total de 2.794 personas visitaron la exposición titulada «Miró: aguafuertes», que fue ofrecida en el Centro Cultural Iglesia de la Asunción, perteneciente a la Diputación Provincial, entre el 7 de noviembre y el 9 de diciembre. La conferencia inaugural, bajo el título «Miró de cerca», fue pronunciada por Francisco Farreras, director de la Galería Maeght de Barcelona, a cuyos fondos pertenecen las obras expuestas.
Concebida con un carácter itinerante, esta muestra permanecerá colgada hasta el día 1 de enero en Almansa y, posteriormente, será ofrecida en La Roda y Hellín.
La exposición está compuesta por 41 aguafuertes y una litografía originales de Joan Miró y se complementa con cinco fotografías en color de Francesc Catalá-Roca que reflejan momentos creativos de la vida del pintor. Los 41 aguafuertes se integran en siete series que llevan por títulos los siguientes: *Enrajolats* (embaldosados), *Personatges i estels* (personajes y estrellas), *Rupestres, La Commedia* dell'Arte, Gossos (perros), *Com un insecte* (como un insecto), y *La traca.*
A continuación ofrecemos, de forma extractada, la conferencia pronunciada por Francisco Farreras con motivo de la inauguración de esta muestra.

Francisco Farreras:

«Miró de cerca»

Posiblemente esta muestra constituya la mejor ocasión para propiciar el acercamiento de la obra de Miró a Albacete y de los albaceteños a este artista universal, quizá uno de los más grandes de este siglo. Presentar una exposición es difícil. Se ha dicho que los artistas se presentan a través de su obra. Se ha dicho también que la obra de los artistas no necesita ser explicada, que se explica por sí misma. Y ello es cierto; lo que ocurre es que a veces se requiere cierta familiarización, cierto hábito de contemplar la obra de un determinado artista para llegar a producir la identificación, el entendimiento, entre lo que el artista ha expresado a través de su obra y lo que el contemplador puede ver. Sería ocioso, pues, que yo intentara explicar la obra de Miró, pero tal vez puedan valer mis palabras acerca del trabajo de obra gráfica que hoy se expone para situarlos en el mundo del artista.

Es ésta la última serie de obra gráfica que Miró emprendió con verdadera ilusión unos cinco años antes de su muerte. El grabado es una técnica antiquísima a la que Miró supo encontrarle sus posibles renovaciones: nuestro artista se entusiasmó con la rugosidad del dorso de las planchas, prefiriendo utilizar éste como fondo y no la parte lisa sobre la que se suponía que había que trabajar; los resultados de esta técnica fueron sorprendentes. En las puntas secas, Miró utilizaba a veces la superficie lisa, pero prescindiendo del buril y sustituyéndolo por un cortaplumas, un clavo o unas tijeras. Con estas herramientas se producían lo que él llamaba «felices accidentes».

Al igual que Gaudí, a quien se dedica una serie de grabados, Miró tenía la costumbre

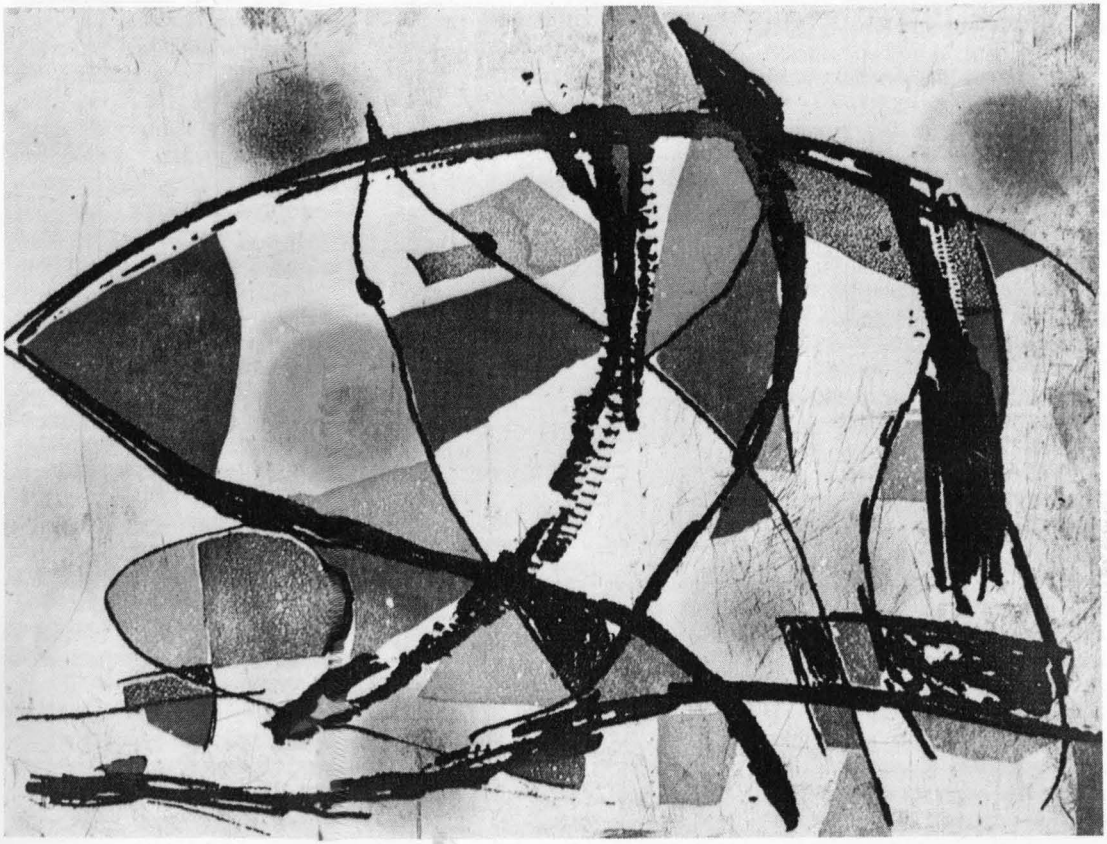
de trabajar sin planos, sin premeditación. A veces aprovecha restos de tiraje, pruebas insatisfactorias, planchas usadas, recortes que encuentra por el suelo... Y así, reuniendo estos materiales, crea una superposición de técnicas y efectos en el grabado que resultan sorprendentes. También Gaudí utilizó restos ya utilizados, componiéndolos de manera muy libre, en el mosaico, por ejemplo, y obteniendo resultados enormemente bellos. Como homenaje a esta técnica tan primaria de Gaudí, Miró realizó una de las series que se exponen en Albacete.

Pero Miró no sólo aplicó esta improvisación al grabado. El decía que era como un insecto que iba recogiendo materiales de aquí y de allí para retrabajarlos luego. A veces se le sorprendía, en una comida, por ejemplo, un gesto furtivo con el que se guardaba un hueso de pollo en el bolsillo que, años más tarde, le serviría para una escultura.

En cuanto ceramista, Miró recurrió a su amigo Artigas. En la cerámica se había producido una muy excasa evolución hasta nuestra época. Miró se propuso producir nuevas formas, y así, junto con su compañero que no cesaba de sorprenderse, Miró extraía en ocasiones las piezas del horno a medio cocer para acabar de trabajarlas a mano y ver qué efectos producía.

Cuando la Unesco le encargó dos grandes murales, Miró se fue a Santillana con Artigas para inspirarse en las cuevas de Altamira, en ese primitivismo puro que se puede contemplar en el Museo de Albacete. Este arte, el más antiguo, también puede verse reflejado en la serie «Rupestres» que se incorpora a esta exposición.

A veces, Miró se paraba ante un árbol o una piedra, y los miraba de un modo diferente para, finalmente, enseñarnos a nosotros a ver también estos objetos de otra manera. Una primera contemplación de su obra suele producir descon-



cierto; lo que ocurre es que no hay que molestarse en intentar comprenderla, sino, más simplemente, intentar verla como él quería que fuera vista.

Miró siempre fue el innovador. A los tapices, por ejemplo, un arte decorativo, Miró les otorgó una impronta que deja bien clara su originalidad. A nadie antes que a él se le había ocurrido hacer fuego sobre los tapices y, controlando éste, conseguir un negro más auténtico, más brillante, que el negro de los tintes. También aplicó este procedimiento a sus propias telas para conseguir ese accidente, ese accidente casi de azar, del «divino azar», por el que se consiguen unos negros, unas manchas, unas formas que luego él ha retrabajado y nos ha enseñado a ver de otra manera.

No tuvo antecedentes, excepto al hombre primitivo. Y me atrevería a decir que tampoco tendrá discípulos. Es un caso único en el arte. Se le empezó a llamar surrealista cuando empezó a pintar; cuando Breton decía que Miró era el más surrealista de todos ellos, se produce la ruptura entre Miró y el surrealismo, por una razón evidente: este movimiento comenzaba a ser una escuela. Siendo amigo de Picasso y de Braque, Miró se atrevió a decir: «Hay que chafarles la guitarra a los cubistas». ¿Por qué? Porque el cubismo ya era también una escuela y Miró es el hombre que detesta las escuelas, el academicismo. Rehuye de todo esto y busca el contacto con la tierra, con lo que es natural, espontáneo, puro. Sólo un espíritu puro como él podía producir los magníficos hallazgos que él produjo. Por eso utilizaba colores puros: el azul, el negro, el rojo, el amarillo y el verde; por esa pureza a la que él quería acercarse, porque dijo que el negro era un color y lo utilizó como tal durante toda su vida.

Comentaba a menudo que quería ser un poeta que le pusiera música a las cosas a través de la pintura. Y realmente era un poeta, su lenguaje es universal, está en el aire, pero nosotros no lo sabíamos hasta que él nos lo descubrió. De repente se puede pensar que el cielo es un azul-Miró, que la rama de un alcornoque parece un Miró... pero es porque él nos ha enseñado a descubrirlo. Y también él tuvo que esforzarse para hacer estos descubrimientos por sí mismo. Era un hombre que contó con la más firme oposición de su familia para ser pintor. Esta quería que Miró fuera empleado de droguería, y así lo hizo hasta que enfermó. Tras su enfermedad y covalecencia, Miró llegó a París sin nada. Y nunca cesó de dar gracias a su padre por no haberle dado nada. Todo tuvo que descubrirlo y conseguirlo él solo.

Detestaba las tertulias y las teorías. Su propia dificultad para dibujar hizo que no fuera un pintor como los demás. No sabía dibujar; pintar le costaba un esfuerzo extraordinario, lo hacía con un trabajo, con una proyección de energía interior increíbles. Pero era tan torpe que incluso un profesor suyo, Gali, para que aprendiese a dibujar le tapaba los ojos y le hacía tocar un objeto con las manos para que luego reprodujera aquello que éstas le transmitían. Por eso su manera de expresarse era tan distinta de las normas corrientes y académicas.

Sé que no es fácil entender a Miró a primera vista. La única solución es intentar ponernos en su sitio, desprendernos de los códigos y los tópicos, parecernos a él y sentirlo sin comprender, apreciarlo como un objeto sin forma determinada. Hemos de hacernos cargo de que sus obras no se parecen a nada, son bellas por sí mismas. En este sentido hay que decir que Miró abre puertas sin límites hacia el futuro.

Decía Miró que la pinturaa de caballete tenía que acabarse, y por eso daba tanta importancia a la obra gráfica. Decía que la obra de un creador no podía ser guardada en colecciones particulares; si acaso, en un museo, donde puede ser contemplada por mucha gente. La obra de arte es de todos, está en el ambiente, en el mundo, y el que la plasma no hace más que comunicarla a los demás. Por eso a él le gustaba hacer grandes murales, grandes esculturas, trabajar para espacios públicos y para la mayoría de la gente. ■

A partir del 9 de enero, nuevo ciclo

«Piano a cuatro manos»

■ Se ofrecerán cuatro conciertos

Un nuevo ciclo musical, denominado «Piano a cuatro manos», comenzará en el mes de enero. Entre los días 7 y 28 de este mes y en lunes sucesivos, los pianistas Miguel Zanetti, Fernando Turina, Eulàlia Solé, Judit Cuixart, Fernando Puchol, Ana Bogani, Josep M. Colom y Carmen Deleito ofrecerán los cuatro conciertos que integran este ciclo.

Los conciertos, de entrada libre, comenzarán a las 8 de la tarde en el salón de actos de la Delegación Provincial de Cultura.

A continuación se ofrece un comentario general sobre esta modalidad concertística, una semblanza profesional de los intérpretes y el programa de los cuatro conciertos que componen la serie.

Con anterioridad a este ciclo, «Cultural Albacete» organizó otro dedicado a «Estudios para piano», desarrollado desde el 12 de noviembre hasta el 10 de diciembre de 1984, con cinco conciertos celebrados también en la Delegación Provincial de Cultura, intervinieron en él los pianistas Ramón Coll, Mario Monreal, Josep M. Colom, Guillermo González y Javier Sanz del Río.

Tras las vacaciones de Navidad se ofrecerá el ciclo de «Piano a cuatro manos».

La literatura musical destinada al piano tocado por dos intérpretes —de ahí lo de las «cuatro manos»— nace prácticamente con el instrumento y nunca ha cesado de crecer, hasta en nuestros días. Pero además de su abundancia, produjo obras de una calidad excepcional que, sin embargo, raras veces se escuchan.

Es legítimo preguntarnos por las causas de estas partituras cuando el piano tocado por un solo intérprete tiene tantos recursos. No se trata, solamente, del mayor volumen sonoro que los dos intérpretes pueden producir. Es más bien la lucha dialéctica de dos personalidades distintas, de dos fuerzas interpretativas oponiéndose y concertándose ante el mismo teclado. También, la mayor claridad polifónica que las cuatro manos, como las cuatro voces de la polifonía clásica, pueden conferir al discurso musical. Cuando el piano fue el instrumento en el que se escuchaban, reducidas, las obras sinfónicas o las operísticas, la reducción a cuatro manos permitía una mayor fidelidad sin exigir a los intérpretes excesivos virtuosismos. Era, en definitiva, la posibilidad de hacer música de cámara con un solo instrumento.

Pero todo esto son conjeturas. La realidad es que desde Mozart —el primero en darse cuenta de las posibilidades de este género musical— no han cesado los compositores de explorar y explotar plenamente unos recursos que han originado obras maestras. Se han escogido para este ciclo las principales y se han ordenado en torno a cuatro momentos estelares de la música moderna: el clasicismo (Mozart), el primer romanticismo (Schubert), el romanticismo tardío (Brahms) y —frente al mundo germánico— el impresionismo y el neoclasicismo francés con Debussy y Ravel.

Los intérpretes

Miguel Zanetti

Nacido en Madrid, realiza sus estudios musicales en el Conservatorio con José Cubiles, especializándose con profesores como Erik Werba, Mrazek, Laforge, en Salzburg, Viena y París.

Colaborador de cantantes como Victoria de los Angeles, Montserrat Caballé, Pilar Lorengar, Alfredo Kraus o Teresa Berganza, y de instrumentistas como Salvatore Accardo o André Navarra. Ha ac-

tuado en toda Europa incluida la Unión Soviética, EE.UU., Canadá, Latinoamérica, Japón, Australia, etc. En la actualidad es catedrático de Repertorio Estilístico en la Escuela Superior de Canto de Madrid.

Fernando Turina

Madrileño, inició sus estudios musicales en el Conservatorio del Liceo de Barcelona y los concluyó en el Conservatorio de Madrid.

Se ha especializado en el acompañamiento vocal, estudiando con Miguel Zanetti y Félix Lavilla, asistiendo a los cursos sobre interpretación del Lied alemán que imparte en Barcelona el profesor Schillawsky.

Participa como acompañante en los cursos de Granada y Santiago de Compostela, en las cátedras de Pedro Corostola (violoncello) y Ana Higueras (canto), respectivamente.

Desde 1978 es profesor de Repertorio Vocal en la Escuela Superior de Canto de Madrid.

Judit Cuixart

Nacida en Barcelona. Recibe las primeras lecciones de música y piano de Enriqueta Garreta Toldrà, y se examina como alumna libre en el Conservatorio Municipal Superior de Música de Barcelona. A la muerte de su profesora prosigue los estudios con Angel Soler, Alberto Giménez Attenelle y, actualmente, con Eulàlia Solé, con quien comparte tareas docentes en el Conservatorio de Música de Badalona.

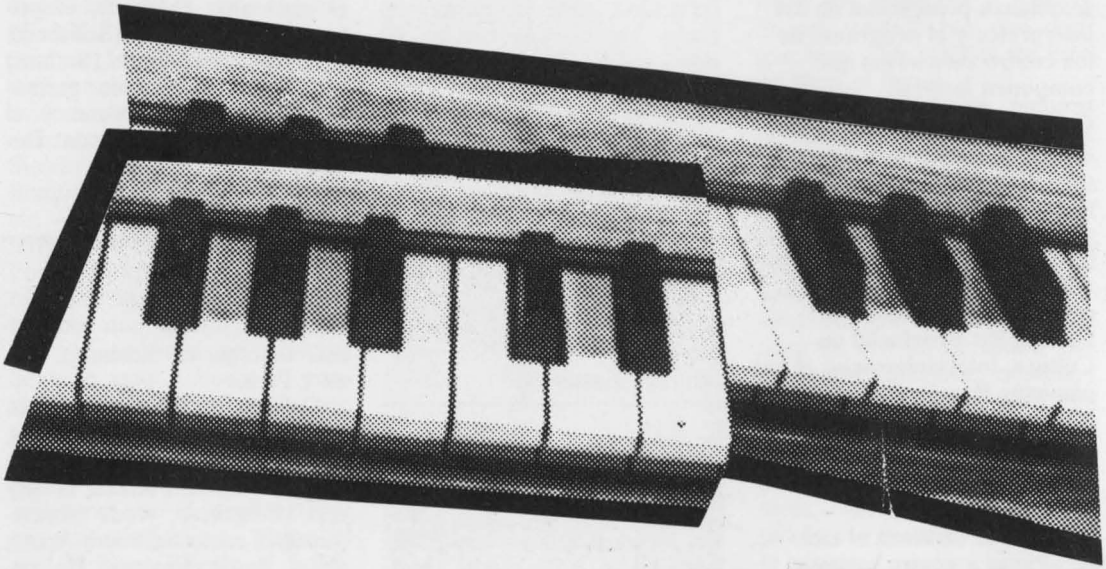
Su práctica pianística se ha desarrollado, sobre todo, en la modalidad a cuatro manos, y ha actuado en diversas ciudades del país a lo largo de los últimos siete años, grabando varios programas para Radio Nacional de España.

Eulàlia Solé

Nacida en Barcelona, ingresó en el Conservatorio Superior de Música de esta ciudad, cursando la especialidad de piano con Pere Vallribera.

Viaja a París para estudiar bajo la dirección de Christiane Sénart, con quien permanece tres años. Regresa a su país y reemprende sus actividades de concertista. Estudia, además, con Alicia de Larrocha y Wilhelm Kempff. Reside un año en Florencia invitada por María Tipo y se diploma en el Conservatorio Luigi Cherubini. De vuelta a París obtiene el Diploma Europeo del Conservatoire Europèen, con el Primer Premio, por unanimidad del jurado.

Ha sido nombrada directora del Departamento de piano del Conservatorio de Música de Badalona, cargo que desempeña desde 1982.



Ana Bogani

Nació en Valencia, donde realizó los estudios de piano y violín con Daniel de Nueda y Juan Alós, obteniendo el Premio Fin de Carrera. Es licenciada en Lengua Francesa por las Universidades de Valencia y Toulouse. Desde 1970 es profesora de piano del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y colabora en diversas publicaciones con Fernando Puchol.

Fernando Puchol

Nació en Valencia, donde estudió piano, así como en París y en Viena; entre otros, ha tenido como maestros a Daniel de Nueda, Luis Galve, Alfred Cortot y Hans Graf. Premio Internacional de los Concursos «Viotti» y «Busoni», de Italia, y Primer Gran Premio del Concurso Internacional «María Canals», de Barcelona. Ha sido becario de la Fundación Juan March.

Ha actuado como solista con las mejores orquestas europeas y de la América Latina, y es jurado con diversos concursos internacionales.

En la actualidad es catedrático de piano del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Josep M. Colom

Pianista catalán nacido en Barcelona, ha cursado sus estudios musicales en el Conservatorio Superior Municipal de su ciudad natal y en la Ecole Normale de Musique de París.

Sus principales profesores han sido su tía Rosa Colom, Joan Ginjoan, J. C. G. Zubeldía, M. Deschaussèes y M. Rybicki, habiendo sido becario de la Fundación Juan March.

Se encuentra en posesión de los premios Beethoven y Scriabin organizados por Radio Nacional y los Internacionales de Jaén (España, 1977), Espinal (Francia, 1977) y Santander (Paloma O'Shea, España, 1979).

Carmen Deleito

Nacida en Madrid, se formó pianísticamente con Gonzalo Soriano. Posteriormente realiza los estudios de perfeccionamiento con Manuel Carra en el Real Conservatorio de Madrid, donde amplía asimismo sus estudios musicales realizando la carrera de canto.

Becada por el gobierno polaco en 1976, se traslada a Polonia y durante dos años realiza estudios en la Escuela superior de Música de Varsovia, obteniendo el diploma de fin de estudios con la máxima calificación, habiendo trabajado bajo la dirección de Kazimiert Gierzod.

Ejerce una labor pedagógica como profesora en el Real Conservatorio de Madrid desde 1978.

Programa de conciertos

Lunes, 7 de enero	Intérpretes: Miguel Zanetti y Fernando Turina. Obras: Sonata en Re mayor, KV 123ª (381) (1722); Andante con variaciones, KV 501 (1786); Fantasía en Fa menor, para un órgano mecánico de un reloj, KV 594 (1790), y Sonata en Do mayor, KV 521 (1787), de W. A. Mozart.
Lunes, 14 de enero	Intérpretes: Eulàlia Solé y Judit Cuixart. Obras: Rondó Op. 107, D 951; Grande Sonate Op. 30, D 617; Andantino varié, Op. 84 Nr. 1, D 823 y Fantasie, Op. 103, D 940, de F. Schubert.
Lunes, 21 de enero	Intérpretes: Fernando Puchol y Ana Bogani. Obras: Valses Op. 39, Variaciones en Mi bemol mayor sobre un tema de Schumann Op. 23, Cuatro Liebeslieder y Ocho Danzas húngaras, de J. Brahms.
Lunes, 28 de enero	Intérpretes: Josep M. Colom y Carmen Deleito. Obras: Six Epigraphes Antiques y Petite Suite, de Debussy y Ma Mere L'Oye (5 Pieces enfantines) y Rapsodie Espagnole, de Ravel.

Los días 27 y 28 de noviembre

Gonzalo Torrente Ballester intervino en «Literatura Española Actual»

El novelista y académico Gonzalo Torrente Ballester pronunció el pasado 27 de noviembre una conferencia titulada «Un escritor habla de su oficio», en la que abordó los temas de la creación literaria vistos desde su particular óptica. El conferenciante fue presentado por Juan Bravo, profesor y director de la revista literaria «Barcarola». El día 28, por la mañana, Torrente Ballester se reunió, en el Instituto de Bachillerato «Andrés de Vandelvira», con profesores y alumnos de COU de distintos centros docentes de la capital, en una sesión de trabajo, para responder a las preguntas que le fueron formuladas por los estudiantes, en un intento de acercamiento al sector de lectores más joven.

La intervención de Torrente Ballester en el ciclo «Literatura Española Actual» finalizó en la tarde del día 28 con un coloquio público que mantuvo con el crítico literario Andrés Amorós.

Torrente Ballester es el segundo invitado, en el presente curso, a participar en el mencionado ciclo. En el mes de octubre fue precedido por Alonso Zamora Vicente y en diciembre intervino la escritora Rosa Chacel.

A continuación y en páginas siguientes se ofrecen, extractadamente, la conferencia y el coloquio público del escritor gallego.

«UN ESCRITOR HABLA DE SU OFICIO»

Yo sólo soy un profesor de Literatura al que le dio por escribir unos cuantos libros en sus ratos libres y que ahora, jubilado, sigue escribiendo con todo el tiempo para él. De todas formas, he de confesar que soy un vago; esto ya lo digo en *Los cuadernos de un vate vago*, título que no pretende despistar en absoluto. También sucede que lo que yo escribo en seis o siete meses otros tardan diez años en hacerlo. Un hombre que ha peleado y sufrido como yo se supone que ha de tener un carácter adusto; a mí, por el contrario, me horroriza la seriedad y, mientras pueda, haré todo lo posible por divertirme yo y divertir a los demás.

Viniendo en el tren hacia Albacete, por primera vez, he contemplado el atardecer escarlata, que en la llanura manchega se parece tanto al mar de mi pueblo. El parecido es tan grande, que en cualquier momento podía esperarse que surgiera en el horizonte no ya el velamen de una galera, pero sí la silueta de un barco, un barco en La Mancha. Cosas más raras vio Don Quijote.

Yo hoy quisiera hablarles de lo que es el taller de un escritor. Todo artista auténtico es humilde y no se avergüenza de llamar a las cosas por su nombre. Los modernos prefieren utilizar la palabra «estudio», pero los antiguos, que parece que eran mucho más listos, empleaban siempre el término «taller». Un taller es un lugar, tal vez mental, donde alguien, valiéndose de algo, produce una cosa que no existía antes.

Todo artista, y en concreto todo escritor, trabaja como resultado de una relación con la realidad, lo cual lo confirma en su condición de hombre normal, porque cualquier vida humana consiste en relacionarse con la realidad. A esta relación se le llama experiencia, y las cualidades de ésta, lógicamente, serán diferentes según los

casos. La experiencia existe, es el resultado de vivir y sin ella no podemos hacer nada. Si el artista no tuviera experiencia no podría trabajar, por mucho talento que le adornase. La experiencia es el material sobre el que trabaja un escritor, utilizando dos poderes o potencias. La primera es la memoria, que nos permite actualizar la experiencia pasada y, al mismo tiempo, olvidarnos. El olvido es una forma de economía que posibilita el que nos desembaracemos de recuerdos para poder seguir adelante. Sería monstruoso recordar todos los momentos de nuestra vida. La memoria es esa potencia que nos permite actualizar aquellos materiales del pasado que nos son necesarios.

El otro poder a que me refería es afín a la memoria, pero no actualiza el recuerdo tal y como fue, sino que nos lo presenta modificado; es la capacidad de actualización de imágenes que se basa en la realidad, pero que no coincide con ella. Esta es la forma en que el escritor utiliza la experiencia, sin la cual no es posible la poesía en ninguna de sus formas.

Estos elementos de la experiencia que la imaginación modifica no suelen presentarse aislados, sino en secuencias. Y se concatenan no sólo por asociación de ideas, como dicen los psicólogos, sino por movimientos y relaciones de otro tipo que explicarían el hecho, aún no explicado, de por qué alrededor de la idea madre de un escritor se aúnan secuencias imaginativas que son útiles para la formación de un sistema coherente y significativo. Ni siquiera Freud vaciló en reconocer que el último secreto de la creación artística permanecía siendo eso, un secreto.

Secuencias de la creación

Nos queda, pues, un hombre, su experiencia y la capacidad de que sus recuerdos acudan a él, auténticos o modificados. A partir de aquí puede surgir la creación. Los antiguos tratadistas señalaron tres momentos en el proceso creativo: invención, composición y elocución o expresión. A mí me gusta completar esta triada con la siguiente: prefiguración, configuración y figura.

El poeta se encuentra en primer lugar con una cantidad determinada de materiales con los que va a componer una obra literaria; unos sistemas de imágenes y de conceptos dentro de los cuales existen elementos que se refieren a cosas y a personas y a sus relaciones mutuas. Todo esto se presenta desordenadamente y de forma distinta según en qué clase de escritores. Sabemos, por la historia, de artistas que han necesitado incitaciones externas para poner en movimiento todos estos materiales (droga, alcohol, silencio, ruido...). Al final, es el autor el que selecciona y organiza.

En la triada a que me refería anteriormente se da por supuesto el proceso de selección. Algunos escritores se sienten abrumados por la cantidad de materiales de que disponen o bien por la escasez de éstos. En el primer caso se trata de seleccionar los árboles de un bosque, pero también en el segundo, porque no toda el agua que mana en forma de hilillo es agua útil.

En la selección de materiales hay que poner en marcha varios criterios. En primer lugar, un criterio estético, que es el que sirve para seleccionar en virtud de una necesidad artística. En segundo lugar, un criterio funcional, que tiene también un valor de selección. Y hay además otro tipo de criterios que no son singulares ni personales, sino que proceden de la sociedad en que vive el artista. Toda vez que el artista trabaja para sí y para los demás, suele tener en cuenta el criterio de los otros, hasta el punto de que hay algunos escritores que sólo tienen en cuenta este criterio. En países como los Estados Unidos, donde el arte literario se ha convertido ya en una industria y donde el juicio sobre los manuscritos viene dado por las computadoras, teniéndose además en cuenta el costo de un libro, las encuestas, etc., los escritores que viven para ganar dinero se limitan exclusivamente a someterse al criterio de los demás.

En un ámbito cultural y literario tan estrecho como el español, se podrían señalar escritores que aspiran únicamente a obtener premios, a vender muchísimo, a estar mejor pagados. Y hay otros que sólo aspiran a escribir como deben aun a costa del desconocimiento público. Lo que importa, en definitiva, es que la selección ha de tener en cuenta a los demás, pero no los vicios y defectos de los demás. Hay épocas en que impera el buen gusto, y el buen escritor, en consecuencia, no necesita ir contra corriente para imponer su criterio personal. A este respecto podemos recordar que, hace unos siglos, los labradores florentinos, cuando bajaban a la ciudad para vender sus productos, solían visitar las galerías de arte a fin de ver lo último que se hacía en este terreno. En aquella época y en aquel país imperaba el buen gusto. Pero hay otras épocas en que el gusto es malo y los pode-

res fácticos, o algunos de ellos, tienen especial interés en que el gusto sea malo y se puedan vender así productos de mala calidad. En casos como éste el escritor no puede plegarse a los vicios de los otros. Necesita, por el contrario, tener seguridad en su gusto.

Pero los criterios son variables. El gusto, bueno o malo, es algo que modifica una cualidad innata, la relación de cada hombre con la belleza que permite tener de ella una experiencia viva. Porque la creación artística es una experiencia viva, y la obra que de aquí procede pide otra experiencia viva de carácter positivo. Se escribe, se pinta o se compone para que el producto guste. Es una oferta que busca la aprobación. Yo llevo la contraria a la ciencia literaria moderna en este sentido, pero es que la operación creativa no tiene nada que ver con la ciencia. Una de las peores cosas que le puede pasar a un artista, de la naturaleza que sea, es tener en cuenta el criterio de los demás. El sí debe ser crítico de sí mismo. Parece que los críticos —y yo he sido crítico durante toda mi vida— estuvieran ahí para apoderarse de la obra literaria y someterla a su gusto, olvidando el hecho elemental de que los pimientos y los tomates, valga el ejemplo, los da la naturaleza, esencialmente, para ser comidos, es decir, para tener con ellos una experiencia viva. Y ello con independencia de que luego venga el científico para describirlos.

La ciencia literaria, bien usada, es importante. Pero en mi ya larga experiencia de los hombres, y sobre todo de los hombres de ciencia, he observado que aquel que más sabe de literatura, que es capaz de destripar una página y mostrárnosla en todos sus elementos constitutivos e incluso decirnos qué trucos ha empleado el escritor, no sabe distinguir un poema bueno de uno malo. Se ha olvidado el sentido de la cultura y del arte; parece que éstos ya sólo se produjeran para ser estudiados y, sin embargo, están ahí para que los hombres tengan de ellos una experiencia viva. Aboguemos, pues, por el saber vivo y no por el saber erudito, por el conocimiento y el contacto con los productos artísticos. Para que todo esto sea posible es previamente necesaria esa operación viva que acontece en el taller del artista, la operación mediante la cual cuaja la obra creativa. El creador de una novela ve pasar de una manera viva todo lo que aparece en la novela y todos los materiales que desechó para confeccionarla. Y lo malo es que todo aquello de lo que uno dispone no es suficiente para expresar lo que uno quiere. Por eso el momento más difícil de la creación es el tercero, el de la elocución. Porque sin las palabras lo demás no existe, se desvanece. Sin las palabras, el diálogo que yo pueda inventar se desmorona al no ser dicho ni recogido por una máquina.

Las palabras

De igual modo que antes he dado a los materiales el orden necesario, ahora tengo que buscar las palabras que me permitan que esos materiales queden expresados de la manera más precisa, más completa y, si quieren ustedes, más rica. Y hay una cosa que conviene decir en este punto: todas las artes proceden de la realidad y se relacionan con ella aunque, posteriormente, el resultado esté muy lejos de la realidad, tal y como puede suceder en el caso de la música de una sinfonía. La realidad es inmensamente rica y, en buena parte, desconocida. El más realista de los escritores lo que en realidad ofrece en sus obras no es sino una pálida sombra de esta realidad. Porque el arte puede destacar elementos importantes de la realidad, pero lo más probable es que cree un objeto que, inspirado en la realidad, se aparte de ella.

Somos prisioneros de la realidad. Todo tiene un modo de ser real. Y nosotros, cada cual en su oficio, tenemos la posibilidad de incrementar la realidad, de enriquecerla. La pretensión de que cualquier procedimiento reflexivo o imitativo pueda apoderarse de toda la realidad, de momento, es utópica, y el realismo, en arte, no deja de ser relativo.

Juan Bravo:

«Torrente Ballester: El juego con los mitos»

Nacido en Serantes en 1910, con sangre gallega y mallorquina en sus venas, de padre marinero, su vida había de ser necesariamente un reflejo de la vida nómada plagada de gentes, paisajes e ideas. No obstante, su vocación literaria comienza a prefigurarse en ese ambiente de su niñez de carácter tan singular: el mundo de Serantes, cargado de misterios, de brumas, de auténticos personajes de ficción, el taller de costura de su tía Isolina donde solía refugiarse, lecturas en voz alta junto al fuego, historias fantásticas narradas por un mendigo bufonesco. Escribe al respecto Carmen Becerra —biógrafa de Torrente—: «A Gonzalo no sólo le educaron sus padres y sus mayores. Otras potencias más altas intervinieron en el proceso: Deidades principales y duendes familiares, y ninfas, y sirenas, y pájaros y grillos».

Lector infatigable —y desordenado— desde la niñez, observador atento y lleno de curiosidad —la vida haría el resto—, su vocación literaria se manifiesta muy pronto; en ella intervienen, asimismo y activamente, los relatos marineros del padre y el temprano encuentro con el teatro en El Ferrol.

Torrente se casa con Josefina Malvido en 1932 y la pareja se traslada a Valencia desde El Ferrol. De 1932 a 1935, la vida de Torrente se torna febril: trabaja en una academia privada, estudia Historia en Santiago e incluso tiene tiempo para militar en el Partido Galleguista. En 1935 obtiene la licenciatura, y en la primavera de 1936 consigue una beca de la Universidad que le permite viajar a París, de donde regresa a finales de año, ya en plena guerra civil.

En 1941, valiéndose de sus experiencias parisinas, Torrente se lanza al terreno narrativo con su novela *Javier Mariño,* cercenada y desvirtuada por culpa de la estricta censura de la época. Vuelve de nuevo al teatro con dos obras: *República Barataria* y *El retorno de Ulises.*

En 1947 abandona El Ferrol y se traslada a Madrid como profesor de Historia General de la Escuela de Guerra Naval. En 1948 escribe *Ifigenia,* donde prosigue su tarea desmitificadora, auténtica obsesión a lo largo de su obra. Esta fecha, no obstante, es fundamental, puesto que, en vez de desalentarse por sus fracasos, Torrente —como ya lo hiciera con el drama— se sumerge en la teoría novelística y tras arduos estudios comienza a atisbar su fórmula, su camino. Ya *La princesa durmiente va a la escuela,* que tuvo que aguardar 30 años para ver la luz, es fruto de aquella ardiente indagación. Ahora bien, el primer producto perfectamente acabado de esta nueva época habría de ser *El señor llega,* mutilada también por la censura y mal recibida por la crítica, pero que, contra todo pronóstico, es premiada en 1959 por la Fundación Juan March, lo que daría nuevas alas a nuestro autor para concluir la trilogía, y así, en 1960 publica *Donde da la vuelta el aire,* y en 1962, *La Pascua triste.*

En 1973 regresa definitivamente a España, destinado al Instituto La Guía de Vigo. En 1975 es trasladado a Salamanca y allí publica *Cuadernos de la Romana* y *El Quijote como juego.* Ese mismo año es elegido académico de número de la Real Academia Española. En 1977 publica *Fragmentos de Apocalipsis,* obra que de nuevo recibe el Premio de la Crítica; y en 1979, un libro de relatos: *Las sombras recobradas.* Tras su jubilación, en 1980, Torrente Ballester se ha convertido en el novelista español de moda. Sobre él han recaído los más importantes premios —como el Nacional de Literatura y el Príncipe de Asturias—. Tras el «boom» televisivo que supuso la adaptación de *Los gozos y las sombras,* 1982 ha sido el año del redescubrimiento de su obra y el de su proyección hacia el gran público. Previamente, en 1980, vio la luz *La isla de los jacintos cortados,* novela cargada de fantasía e imaginación en la que Torrente, una vez más, avanza en su tarea desmitificadora. Posteriormente, Torrente ha publicado *Los cuadernos de un vate vago,* la citada *Princesa durmiente va a la escuela* y *Dafne y ensueños.*

En resumen, una obra variadísima, rica en imaginación y humor —sarcástico e irónico—, en la que el erotismo y el juego con los mitos son presencias constantes.

Coloquio con Andrés Amorós

—Ahora que ha realizado una obra importante y que ha conseguido casi todos los premios, sigue escribiendo a un ritmo considerable. ¿Qué le empuja a continuar trabajando tanto?

—Lo más fácil de responder sería decir que no sé hacer otra cosa. Lo cierto es que, sin llegar a la petulancia de cierto escritor que tenía programada su actividad para toda la vida desde los 25 años, yo también tenía ciertas previsiones y, a trancas y barrancas, fui haciendo cosas y, más tarde, cuando se cumplió lo que tenía programado, escribí un libro que ha leído muy poca gente, *Dafne y ensueños,* en el que doy una serie de claves biográficas y literarias. Yo entonces tenía 73 años y todavía no me he muerto, así que aún me sobra tiempo y me dedico a hacer lo que se llama «travesuras», a escribir cosas que están fuera de programa y que se habían ido quedando al margen. En esta línea se encuadran mi última novela publicada, la que acabo de terminar y otra que estoy escribiendo. En fin, si la arteroesclerosis me lo permite seguiré haciendo travesuras de este tipo.

—Un ilustre colega me ha dicho que usted escribe bien, pero que, finalmente, es un gallego costumbrista.

—El que ha dicho eso no tiene ni idea de qué son la literatura y el costumbrismo. Un colega puede sentir deseos de insultar a otro y no atreverse a hacerlo con las palabras usuales y, entonces, acudir a insultos literarios, tales como llamarte costumbrista.

—¿No estima el costumbrismo como un valor literario?

—No. Posiblemente sea injusto y me equivoque, pero el costumbrismo es una lacra que nos ha asolado. Cuando los españoles no tienen imaginación o se hacen ideólogos o se hacen costumbristas. El costumbrismo carece de contenido y engendra en España lo que se conoce como «prosistas de raza», los grandes estilistas, esos que escriben maravillosamente sin decir nada, que han encontrado la fórmula del vacío. Yo creo que el oficio de escribir no consiste sólo en saber ordenar las palabras unas detrás de otras, contra lo que muchos opinan. En esos textos bien hilvanados hay que saber insuflar poesía, emoción, ideas.

—¿Pero cuando habla de costumbrismo se está refiriendo, por ejemplo, a Larra, a don Ricardo León, a Juan Ruiz...?

—Para mí el costumbrismo empieza con el Arcipreste de Talavera, que es un mal ejemplo. En la realidad no existe más que lo individual y lo concreto, en tanto que el costumbrismo parte de lo genérico y, en consecuencia, falsea la realidad.

—¿Y cómo interpreta el realismo?

—Mi interpretación es que lo que se conoce como realismo, históricamente, abstrae de la rica realidad unas cuantas notas en función de una ideología para construir unas significaciones, obligadas y previas, que falsean la realidad. Un ejemplo de ello lo tenemos en *Fortunata y Jacinta.*

—¿Fortunata es genérica?

—Fortunata es un personaje plano. Tiene la dimensión de la pasión, una pasión a flor de carne, pero eso no es importante. Es una mujer que, ante un hombre guapo, responde con toda su fuerza biológica; pero se trata de una respuesta acompañada de una problemática social y no de una problemática moral ante ella misma.

—¿Y Ana Ozores? ¿Es también un personaje plano? ¿Estamos otra vez frente al realismo?

—No. El único señor que se salva del siglo XIX es Clarín y, concretamente, con *La Regenta*, una novela de primera categoría que se mantiene por sí sola. En *La Regenta* no se trata sólo del problema personal de Ana Ozores, que, por otra parte, podría ser el mismo de Madame Bovary o Ana Karenina. En torno a Ana Ozores hay un mundo y los personajes de este mundo no están tratados de una forma genérica o impersonal. *La Regenta* es un mundo puesto en pie con la palabra, un mundo en el que al bueno de Clarín no se le ocurre explicarnos, previamente, cómo funciona la economía de Oviedo, por ejemplo.

—Se suele decir que una característica de la literatura española es el realismo, pero parece ser que a usted hay otras líneas que le interesan más.

—Sí. Me interesa la línea de Valle-Inclán, de Cervantes... Alguna vez he dicho, y espero que no se tome a petulancia, que si estuviéramos todos los escritores españoles sentados y ocupáramos todos los asientos de una sala, al único que le cedería mi silla, si de pronto aparecieran los narradores de este siglo, sería a Valle-Inclán.

—El otro día leí a un joven crítico que decía que Valle estaba sobrevalorado porque había caído en una sociedad a la que le gusta precisamente lo que usted criticaba antes: leer filas de palabras bien ordenadas, pero que no dicen nada. En cambio, continuaba diciendo, Baroja sí que dice cosas...

—Baroja dice lo que ha leído en los libros europeos del momento. Claro, eso es muy fácil.

—Si yo quisiera ofenderle, tal vez podría decir que Gonzalo Torrente es un intelectual que se ha metido a escribir novelas...

—Sí, escribir novelas es una cosa que suele ser hecha por los intelectuales en todo el mundo, menos en España, claro. La gran novela inglesa, por ejemplo, está escrita por intelectuales. Intelectuales en el sentido de que no sólo saben bien lo que hacen, sino que, además, reflexionan sobre lo que hacen. Pero en España todavía mantenemos el mito del escritor que lo es por la gracia de Dios y, si es posible, analfabeto. Así, cuando alguien conoce los rudimentos de la escritura y, además, ha leído a Dostoievsky, pues se pone a hacer novelas.

—Entre nosotros, la palabra intelectual se suele utilizar como arma arrojadiza.

—Sí, y menos mal que hoy ya se va reivindicando; a principios de siglo equivalía a marica. A mí me llaman novelista intelectual porque mis personajes piensan en lugar de estar sufriendo, continuamente, los efectos eróticos y de seducción de la señorita de enfrente. Y no digo que esto no les ocurra, pero, además de ello, piensan. Yo, como me proclamo discípulo de Cervantes, suelo recordar que *El Quijote* es un libro en el cual se cuentan las conversaciones de dos intelectuales a lo largo de los caminos, un intelectual gordo y otro flaco.

—A mí, sinceramente, sus novelas me parecen cada vez menos intelectuales en el sentido de aridez que se le suele dar al término. Yo las veo bastante cordiales, sobre todo las últimas.

—En realidad estás diciendo que me hago viejo, vamos. Es verdad. De igual manera estoy perdiendo también la furia satírica, probablemente porque soy un escritor de maduración tardía.

—Se encuentra ahora en plena forma como narrador, ¿no?

—Yo empecé escribiendo con unos caracteres intolerables que debo a Juan Ramón. Sobre 1940 publiqué trabajos breves que responden a lo que, treinta años más tarde, se llamó prosa mágica, cosa que absolutamente nadie sabe lo que quiere decir. Comencé a escribir libros de humor, pero llegó a ser pecado mortal porque así lo había decretado Sartre; y entonces, durante unos años, perdí mi libertad. En el 51 no encontré editor para publicar lo que escribía en aquella época. Y, en fin, llegó un momento en que me marché de España y empecé a sentirme libre, sin que me presionasen ciertos condicionamientos, ciertos dogmatismos. Fue una época en la que trabajé mucho y de forma absolutamente libre. Entonces nació *La saga/fuga*; escribí como me dio la gana y así he seguido.

—Parece criticar dos cosas totalmente opuestas: el narrador que no se plantea ninguna cuestión técnica y al que se obsesiona por éstas.

—Claro, es que la técnica es una cosa que no debe notarse, no debe ser un objeto de atención para el público. Ningún ebanista deja su garlopa encima del mueble que acaba de realizar. Se debe dar una impresión de ligereza, de facilidad, de que las cosas salen así, solas.

—Con frecuencia ha empleado la frase de »no se han enterado». ¿Eso frustra mucho?

—Cuando en 1963 no le hicieron caso a mi *Don Juan* me agarré un disgusto morrocotudo. Pero un disgusto no es frustración. Hice la maleta y me fui. Ahora ya sé con qué bueyes aro y pienso que algún día alguien se encontrará con lo que he escrito. Tengo un concepto de la prosa quizá demasiado avanzado por ser, precisamente, demasiado anticuado. Por ejemplo, siempre he utilizado la terminología de los viejos latinos, y, al cabo de los años, me doy cuenta de que hay una escuela, la de Chicago, que utiliza esta misma terminología. Tengo una idea del estilo que puede no ser vigente en España, pero sí en Francia o en otros países.

—Alguien del público se interesa por su relación con Joyce.

—En mi régimen personal de admiraciones, siempre digo que admiro a los escritores que hacen algo que yo no me siento capaz de hacer. Algo así me sucede con Joyce. Mi relación con él empezó cuando yo tenía 17 años y leí el *Retrato del artista adolescente*. Muy pocos años después cayó en mis manos la versión francesa del *Ulises*, cuya lectura y estudio consumió bastante tiempo en mi vida. ■

Nueva actuación de la Compañía del Teatro Bellas Artes

■ «La herida del tiempo», de Priestley

La Compañía Titular del Teatro Bellas Artes de Madrid, dirigida por **José María Morera,** representó en Albacete la obra «La herida del tiempo», de J. B. Priestley —versión de Luis Escobar—, los pasados 20 y 21 de noviembre, en el Teatro Carlos III de la capital. Con ella prosiguieron las actividades teatrales del Programa Cultural Albacete, curso 84-85, iniciadas el pasado octubre por el Teather Frederik y la citada compañía del Bellas Artes que representó «Casandra», de Galdós.

Para el mes de diciembre se programó la repesentación en el Teatro Carlos III de la Obra «Fuenteovejuna» de Lope de Vega, a cargo de la **Compañía Dramática Española.**

Como se ha venido haciendo con anteriores obras, se organizó, además de las dos funciones citadas, una gratuita de tarde para grupos de teatro y escolares de centros docentes de Albacete.

A continuación se publica un comentario de «La herida del tiempo» y una semblanza bibliográfica de su autor, J. B. Priestley. Asimismo, se reproducen algunos datos del director de la obra, los componentes del reparto y unos textos de la revista INSULA, a cargo de **Luis Escobar** y **Alfredo Marquerie**, publicados con motivo del primer estreno de «La herida del tiempo» en España.

El autor

John Boynton Priestley (Bradford, Yorkshire, 1894), se inició en la literatura como crítico y ensayista en el *London Tuesday* y en el *Daily news*, para desarrollar su moral inconformista en distintos medios de expresión: la radio, el teatro, la novela, la televisión, etc.

Cultivó la narrativa dentro de la línea tradicional de Fielding y Dickens —escribió más de 30 novelas—. Su novela *Los buenos compañeros* (The good companions, 1929), es una muestra de la narración media inglesa.

Aunque más tarde adoptó dicho estilo para el teatro en las piezas *Angel Pavement* (1930), *The magicians* (1954)..., Priestley consigue mayores éxitos en la dramaturgia, principalmente por sus juegos escénicos y la peculiar instrumentalización del realismo que da a sus obras, aunque es la experimentación con el tiempo ficción y el tiempo dramático lo que confiere a sus dramas un carácter renovador. Sus obras teatrales, menos convencionales que las novelas, se hallan inspiradas en un vago ideal socialista; en ellas, Priestley, representa ambientes y situaciones con una sutil vena humorística.

Entre sus piezas más importantes destacan *Llama un inspector* (1945) (*An inspector calls*) —un policía inexistente investiga acerca de un crimen que no ha sido cometido— y *La herida del tiempo* (1937) (título con que se tradujo *Time and the Conways*), obra que nos presenta en tres actos la decadencia de una familia.

Delegado del Reino Unido en dos conferencias internacionales de la UNESCO (París, 1947 y Praga, 1949), fue, asimismo, Priestley presidente del Consejo del Teatro Británico, presidente del Consejo de la London Philarmonic Orchestra y director del semanario «New States man and Nation».

El director

JOSE MARIA MORERA lleva desempeñando su carrera de director escénico desde 1959. Ha obtenido el Premio Nacional de Teatro en dos ocasiones: en 1960, por «Rosas rojas para mí», de Sean O'Caisy, y en 1972, por «Los secuestrados de Altona», de Jean-Paul Sartre.

La Compañía Titular del Teatro Bellas Artes de Madrid presentó, con Gemma Cuervo en el papel de señora Conway, el siguiente reparto —por orden de intervención— en «La herida del tiempo»: Sandra Sutherland (Carol), María Jesús Sirvent (Diana), Juan Meseguer (Alan), Ana María Barbany (Marta), Tina Sainz (Kay), Flora María Alvaro (Joan), Ramón Pons (Gerald), Fernando Valverde (Ernesto) y Francisco Olmo (Robin).

Como ayudantes de dirección trabajaron María José Goyanes y Juan Meseguer, con escenografía y vestuario de Antonio Cortés y producción de Manuel Mora.

«La herida del tiempo»

Priestley estrenó «La herida del tiempo» (*Time and the Conways*) en 1937, en vísperas de la Segunda Guerra Mundial; pero sus referencias históricas sitúan la acción de la obra en los años posteriores a la Gran Guerra Europea. Es decir, que sus coordenadas temporales coinciden aproximadamente con la llamada «época de entre guerras». «La herida del tiempo» trata de una manera original la decadencia de los Conway: la obra se nos presenta en tres actos, pero alterando el orden del segundo y del tercer actos, de modo que lo último aparece como explicación de lo que sucede en medio.

Lo que a primera vista parece instrascendente, la peripecia banal que sacude a los Conway, empuja al espectador hacia el examen personal de su propia vida y su situación en el mundo. En efecto, los Conway somos todos nosotros, y la amarga desolación que recorre el segundo acto no es otra cosa que la dura constatación del paso del tiempo sobre las ilusiones de nuestras vidas. El transcurso de los veinte años que median entre el primero y el segundo acto hace que predomine la amargura y el pesimismo: la antaño feliz familia se ha resquebrajado, todos los personajes tienen razones para ser como son y andan resentidos los unos con los otros, y los intereses económicos y personales son demasiado urgentes y visibles para que nadie pueda ser feliz.

Si se observa el drama en profundidad se advertirá que Priestley no se limita a poner en marcha el sencillo artilugio de representar lo que debería ser, en el orden cronológico natural, el tercer acto, a continuación del primero, sino que la comedia, escrita bajo la influencia profunda de J. W. Dunne, ilustra en escena la concepción serialista del tiempo alumbrada por ese autor.

Priestley insistió numerosas

veces en que «La herida del tiempo» no era la simple consecuencia de la inversión de los dos actos últimos: es el conjunto de la pieza el que arroja una luz deslumbrante y amarga sobre nosotros mismos. Los Conway quedan ahí, a modo de metáfora de la desolación, y el tiempo se convierte en esta obra de Priestley en un protagonista más. Todo es real y del enfrentamiento de los personajes surge espontáneamente la historia que se representa.

Se incurriría, sin embargo, en miopía si no se viera más allá de la peripecia de la familia Conway, un hecho más hondo y transcendental: el del tiempo, no tanto lo que este sea porque Priestley no es un filósofo y sí un dramaturgo, sino su acción la inevitable erosión del tiempo sobre el acontecer y la vida humana. El mismo Priestley salió al paso de ciertas críticas que aseguraron, con ocasión del estreno de la obra en el Duchess Theatre, de Londres, que la comedia había sido demasiado bulla para nada y replicó que era sencillamente ridículas.

Priestley mostró siempre preferencia por sus obras más universalistas —«cuatridimensionales», decía él—. Las preferencias, por el contrario, de la reciente tradición teatral se han inclinado más bien por las piezas que forman parte del grupo de «Comedias sobre el tiempo».

Es esta obra, en cualquier caso, la expresión más evidente de la voluntad de su autor por intentar una experimentación dramática dentro del marco del realismo. Si bien permite llegar mucho más allá de los planteamientos naturalistas, Priestley, impone a la expresión dramática unos límites difícilmente franqueables y fascina por el juego escénico a que somete los actos de la obra, estrictamente pensados para expresar a través de ellos sentimientos que tiene una evidente vocación de universalidad.

Luis Escobar: «El juego teatral»

Un buen amigo inglés allá por el año 41 me habló por vez primera de J. B. Priestley y de su teatro sobre el misterio del tiempo: «Yo he estado antes aquí», «Curva peligrosa», «Ha llamado un inspector», «El tiempo y los Conways». Según mi amigo, Priestley era el gran autor de aquel momento y estaba renovando el teatro. Creo que no andaba descaminado.

Priestley une a su gran calidad literaria el don del juego teatral; sus personajes son seres vivos y del enfrentamiento de unos y otros surge espontánea la historia que quiere narrar.

Todas las comedias que he citado me parecieron magníficas. «Time and the Conways», con la interpretación genial del acto tercero y segundo, me deslumbró. La traduje con el título de «La herida del tiempo», que me pareció más universal.

Se estrenó en el otoño de 1942 en el Teatro Nacional María Guerrero que yo dirigía entonces. Me parece percibir todavía la tensa emoción del público, sobre todo durante los dos últimos actos.

La obra alcanzó un éxito extraordinario, y como el María Guerrero era un teatro de repertorio y la compañía sí que era «estable», se repuso innumerables veces.

Sigo pensando que «Time and the Conways» o «La herida del tiempo» es una de las grandes comedias de este siglo.

Alfredo Marquerie y el estreno de 1942*

La interpretación, a tono con la obra, es decir, sencillamente admirable. Luis Escobar, gran director de escena, ha conseguido reunir un conjunto de primeras figuras, esfuerzo que merece el más sincero de los elogios, y que llevará muchos espectadores al María Guerrero. Carmen Seco hizo una Mistress Conway inmejorable, con una finura y una comprensión de matices, con una sensibilidad y un estudio muy poco usuales. Ana María Noé dio a su personaje el tono, estilo y valor que requería y lo mismo Pepita C. Velázquez en su dificilísima incorporación escénica. Guillermo Marín, sobrio, natural, contenido, logró una creación de las que dejan recuerdo inolvidable.

* (Estrenada en el Teatro María Guerrero de Madrid, la noche del 17 de noviembre de 1942, por la Compañía Nacional.)

Los días 13 y 14 de noviembre

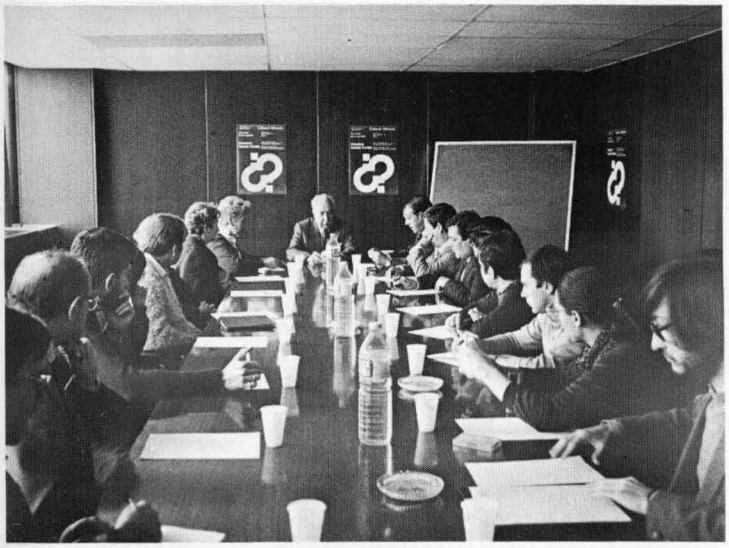
Francisco Grande Covián habló sobre la alimentación humana

La alimentación humana fue el tema sobre el que versaron las dos conferencias que el profesor Francisco Grande Covián pronunció, invitado por el Programa Cultural Albacete, los días 13 y 14 de noviembre en la Delegación Provincial de Cultura. La primera de las conferencias, celebrada el día 13, tuvo por título «Necesidades nutritivas del organismo humano». En la mañana del día 14, el profesor Grande Covián mantuvo un seminario de trabajo con especialistas y, ya por la tarde, pronunció la segunda de sus conferencias, titulada «El problema de la alimentación de la humanidad».

Ambas disertaciones, de entrada libre, se enmarcan en el ciclo denominado «El estado de la cuestión». El conferenciante fue presentado por el cardiólogo albaceteño Juan Siquier.

Durante el presente curso, Grande Covián fue precedido en la tribuna de dicho ciclo por Carlos Sánchez del Río, quien abordó en sus intervenciones el tema de la energía. En el pasado curso intervinieron en este ciclo el científico Manuel Perucho, quien disertó sobre ingeniería genética, oncogenes y cáncer; el crítico de arte Julián Gállego, que analizó los movimientos pictóricos del siglo XX: Elías Fereres, ingeniero agrónomo, que habló sobre la escasez de agua de riego; Elías Díaz, catedrático de Filosofía del Derecho, quien se refirió en sus intervenciones a los derechos humanos, y el Presidente del Congreso de los Diputados, Gregorio Peces-Barba, quien abordó en sus conferencias el tema de la Constitución.

En páginas siguientes reproducimos, de forma extractada, la intervención de Grande Covián en el ciclo.



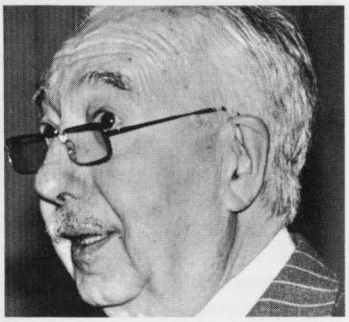
El profesor Grande Covián durante el seminario celebrado con asistencia de diferentes especialistas.

Francisco Grande Covián

Nació en Colunga (Asturias) en 1909. Se doctoró «cum laude» en Medicina por la Universidad de Madrid en 1931. Tras ampliar estudios en diversas universidades europeas, ocupó diversos puestos académicos y profesionales, entre los cuales cabe señalar los de Profesor Asociado de Higiene Fisiológica de la Universidad de Minnesota, director del laboratorio de investigación Jay Phillips, y Profesor Invitado de Fisiología de la Universidad de California. En la actualidad es profesor extraordinario de Bioquímica de la Universidad de Zaragoza. Es autor de numerosas publicaciones sobre temas nutritivos y alimenticios.

Francisco Grande Covián:

«Necesidades nutritivas y problemas de la alimentación»



Existe un evidente interés en nuestra sociedad por los problemas de nutrición y las relaciones entre nutrición y salud. Pero también existe una considerable cantidad de información inadecuada y errónea al respecto y una buena dosis de «charlatanismo».

Desde el punto de vista energético hay que decir que Lavoisier ya identificó hace unos doscientos años respiración y combustión.

Necesidades nutritivas del organismo humano

Las necesidades nutritivas del organismo humano pueden agruparse en las tres categorías siguientes: energía, materiales de construcción y reguladores metabólicos.

Las necesidades de energía están determinadas principalmente por el tamaño corporal y el nivel de actividad física del individuo y pueden dividirse en necesidades de mantenimiento (es decir, la cantidad de energía necesaria para mantener las actividades orgánicas del sujeto en ayunas y sin realizar trabajo físico) y el costo de la actividad. A estas dos partidas principales debe añadirse la llamada «acción dinámico-específica», que suele estimarse habitualmente en un 10-15 por 100 del consumo calórico.

Las necesidades de mantenimiento corresponden a lo que habitualmente llamamos el metabolismo basal (MB), medida que ha sido extensamente utilizada en medicina como método de diagnóstico, pero cuyo valor en este aspecto ha sido superado por otras técnicas.

Un joven de 20-25 años tiene un MB del orden de 1 kcal./kg./hora, lo que equivale a unas 1.680 kcal./día para un sujeto de 70 kg. de peso.

El costo de la actividad física, para un sujeto dado, depende principalmente de la intensidad de dicha actividad. Así, mientras que el consumo de O_2 del joven antes mencionado en condiciones basales es del orden de 240 ml. por minuto, dicho consumo puede elevarse a 4 litros de O_2 por minuto cuando realiza un ejercicio de intensidad máxima. Dentro de un amplio margen, el consumo de oxígeno es proporcional a la intensidad del ejercicio realizado.

El trabajo físico puede clasificarse, de hecho, de acuerdo con la intensidad del recambio energético necesario para realizarlo.

Debido a la mecanización creciente de las actividades industriales, las formas de trabajo más pesado tienden a desaparecer. Los estudios en mineros de carbón muestran que las necesidades calóricas diarias de dichos obreros rara vez exceden de 4.000 kcal. por día. Para la mayoría de los varones cuyas ocupaciones laborales pueden clasificarse como trabajo ligero, las necesidades diarias pueden estimarse en unas 3.200 kcal., aproximadamente.

La energía de las dietas humanas se deriva, principalmente, de las grasas e hidratos de carbono que, desde este punto de vista, son intercambiables en función de su valor calórico, de acuerdo con el llamado principio de isodinamia. En los países occidentales los hidratos de carbono de la dieta suministran algo más del 45 por 100 de la energía, pudiendo llegar a ser responsables de un 85 por 100 del valor calórico total de la dieta.

Lo que hemos llamado materiales de construcción, o alimentos plásticos, según clasificación de Liebig, están representados principalmente por las proteínas o, más exactamente, los aminoácidos esenciales que las mismas contienen y algunos alimentos minerales tales como el calcio, el fósforo y el hierro. Los primeros de estos elementos son necesarios para la construcción del hueso, mientras que el hierro es necesario para la formación de la hemoglobina. Aunque estas necesidades

son particularmente críticas durante el crecimiento, el organismo adulto también necesita esta clase de alimentos. La necesidad de un aporte continuo de los llamados aminoácidos esenciales viene impuesta por esta incapacidad del organismo para resintetizar nuevas proteínas a partir exclusivamente de los aminoácidos resultantes de la degradación de las proteínas corporales. Es importante señalar, por otra parte, que en contra de la idea original de Liebig, las necesidades proteicas no aumentan con la intensidad de la actividad física. Hace muchos años demostró Chittenden que la capacidad física y el desarrollo muscular durante un período de entrenamiento se mantiene adecuadamente con un aporte proteico relativamente reducido.

Dentro del grupo de reguladores metabólicos incluimos las vitaminas y algunos elementos inorgánicos, como el cobalto, zinc, cobre, manganeso, etc. Todas estas sustancias forman parte de sistemas enzimáticos que catalizan los miles de reacciones que en el organismo ocurren continuamente. Las vitaminas son sustancias orgánicas que nuestro organismo es incapaz de sintetizar y, en consecuencia, deben ser aportadas continuamente con la dieta.

Por lo que respecta al papel fisiológico de las vitaminas, no estará de más señalar que su misión consiste en servir de coenzimas, es decir, la parte no proteica de los sistemas enzimáticos. El empleo de las vitaminas por las células del organismo está limitado por la capacidad de las mismas para sintetizar la parte proteica de la enzima (el apoenzima). En consecuencia, la administración de vitaminas en cantidades superiores a las necesarias para la elaboración de los sistemas enzimáticos es perfectamente inútil, ya que muchas de ellas (las hidrosolubles) no pueden almacenarse en el organismo. Las vitaminas liposolubles, en cambio, son susceptibles de almacenarse; pero un consumo excesivo de algunas de ellas puede dar lugar a efectos nocivos bien conocidos.

Las necesidades nutritivas del organismo humano, por tanto, pueden reducirse a una cierta cantidad de energía y una serie de sustancias químicas bien definidas, o nutrientes, en número de unas 40 ó 50. Aunque todavía existen notables lagunas en nuestros conocimientos, el progreso de la ciencia de la nutrición permite establecer cuantitativamente las necesidades de energía y nutrientes del organismo humano en distintas circunstancias, con razonable aproximación. La limitación principal depende de las diferencias individuales en cuanto a las necesidades fisiológicas de energía y nutrientes.

Disponibilidad de alimentos y nutrición animal

Dado un suministro ilimitado y variado de alimentos,

no hay gran dificultad para seleccionar una dieta adecuada. La variedad de hábitos dietéticos a lo largo de la historia, y en los distintos países del mundo actual, demuestra que el hombre es capaz de nutrirse adecuadamente con combinaciones muy diversas de alimentos naturales, preparados con las técnicas culinarias más diversas. En principio, una dieta de valor calórico suficiente para mantener el peso corporal constante y que contenga alimentos representativos de los diversos grupos de alimentos naturales es potencialmente adecuada para el hombre adulto, siempre que los alimentos no hayan sido sometidos a manipulaciones capaces de alterar sus propiedades nutritivas originales.

Pero la abundancia y variedad de alimentos que caracteriza a los países industriales en el mundo actual, es un fenómeno nuevo en la historia de nuestra especie, que no afecta a la totalidad de la población de nuestro planeta.

Ante la gravedad y urgencia del problema es fácil comprender que se produzcan toda clase de reacciones, como sabe cualquier persona que lea los periódicos. La esperanza ilusoria en una solución espontánea del problema, me parece tan injustificada como el pesimismo impotente, que cree que no es posible resolverlo. La principal dificultad para un planteamiento objetivo del problema se debe a la insuficiencia de los datos que poseemos en cuanto a los cambios de población mundial y en cuanto a la producción y distribución de alimentos.

Estado nutritivo de la humanidad

La alimentación de la humanidad depende principalmente de tres cereales, trigo, arroz y maíz, cuya producción mundial suma alrededor de 1.000 millones de toneladas métricas por año, a las que estos tres cereales contribuyen prácticamente en la misma proporción.

Si se tiene en cuenta que la población mundial es actualmente de unos 4.200 millones, no es difícil concluir que la producción mundial de alimentos probablemente bastaría para asegurar una ingestión calórica suficiente por cabeza de población, si estos alimentos se destinasen exclusivamente al consumo humano y fuesen equitativamente distribuidos. Estos datos, cuya naturaleza aproximada no debe ser olvidada, parecen indicar que desde el punto de vista energético, la producción mundial de alimentos es probablemente suficiente para la población actual.

En un artículo publicado en 1950, sir John Boyd Orr sostuvo que dos terceras partes de la humanidad se encontraban inadecuadamente nutridas afirmando que «toda una vida de desnutrición y auténtica hambre es el sino de dos tercios de la humanidad». Esta cifra ha sido ampliamente citada y popularizada, entre otros, por De Castro en su conocida obra geopolítica del hombre; pero creemos que da una visión exageradamente pesimista de la situación. Sin entrar en las razones que llevaron a Orr a deducir esta cifra, algunas de las cuales han sido consideradas por Sukhatme en la publicación de FAO de 1976, debo añadir que los datos de la Organización Mundial de la Salud, basados en la prevalencia de signos de malnutrición, indican que el número de individuos malnutridos es actualmente del orden de unos 500 millones; es decir, un octavo de la población mundial.

Si preguntamos por el número de individuos en peligro de morir de inanición en el mundo actual, la cifra dada por Rush (1977) es la de 60 a 70 millones. Evidentemente, es esta cifra mucho menos alarmante que la dada por Orr; pero no creo que nadie pueda vivir satisfecho en un mundo en el que un número de personas casi doble de las que viven en España se encuentran en peligro de morir víctimas del hambre.

Datos semenjantes han sido calculados por Sukhatme (FAO, 1976) más recientemente.

Es un hecho bien documentado que conforme aumenta la riqueza de un país aumenta también su consumo de carne y productos animales en general. La producción de carne por habitante se elevó en Estados Unidos de 72 kg./habitante por año entre 1961-65, hasta 82 kg/habitante por año en 1970-71. Pero la producción de carne significa un considerable despilfarro en términos de energía. Se calcula habitualmente que son necesarios unos 7 kg. de grano para producir una cantidad de carne equivalente a 1.000 kcal. Sin olvidar que la

carne posee propiedades nutritivas de las que carecen los cereales, es evidente que desde el punto de vista calórico una reducción en la producción de carne tendría como consecuencia un aumento de la cantidad de cereales disponibles para el consumo humano. De hecho, los habitantes de los países más prósperos consumen indirectamente una cantidad desproporcionada de alimentos, ya que emplean una parte de los cereales que producen en la cría de animales destinados a la producción de carne.

La alimentación en un futuro próximo

Los datos generalmente aceptados acerca del crecimiento de la población humana indican que para el año 2000 el número de personas que habitarán la tierra habrá pasado de los 6.000 millones. Esto quiere decir que, en el mejor de los casos y a menos de cambios inesperados en el crecimiento demográfico, será necesario aumentar la producción de alimentos en un 50 por 100 sobre la producción presente, para mentener la situación poco satisfactoria que existe en la actualidad.

La puesta en cultivo de nuevas áreas geográficas no utilizadas hasta ahora, el empleo de nuevos métodos de cultivo utilizando semillas de mayor rendimiento, mejores abonos, pesticidas, etc., y una mayor mecanización de la agricultura ofrecen evidentes posibilidades que sin duda han de ser utilizadas en los próximos decenios. Pero no debe olvidarse que todas estas posibilidades exigen tecnología, medios económicos y organización política de las que carecen muchas de las zonas de la tierra en las que el problema es más urgente. Pero sobre todo, la productividad agrícola va a depender cada vez más del suministro de energía, como se demostró claramente por el efecto de la crisis del petróleo sobre la producción de cereales en la India.

La información de que dispongo indica que los cereales continuarán siendo la base de la alimentación humana en el futuro próximo. El desarrollo de nuevas semillas, es decir, la llamada «revolución verde», ha tenido, como es sabido, considerable éxito en algunos países; pero el empleo de tales semillas tiene sus limitaciones. Su introducción, en opinión de Borlaug, sólo servirá para aplazar el problema unos 20 años. Al tiempo que se trata de aumentar la producción mundial de cereales parece inevitable tener que destinar al uso humano parte de los que ahora se destinan a la alimentación de ganado, productor de carne. Todo hace pensar que la dieta del futuro, comparada con la dieta actual de los países desarrollados, habrá de contener una mayor proporción de cereales y una menor proporción de productos animales. Al mismo tiempo las leguminosas, una excelente fuente de proteínas que desempeñaron un papel importante en la dieta humana del pasado y están hoy

El cardiólogo Juan Siquier (a la derecha) presentó al profesor Grande Covián.

poco menos que en trance de desaparecer de la dieta de los países industriales, volverán a ser un componente destacado de la dieta.

Los alimentos transformados y la dieta del futuro

No parece aventurado pronosticar que la dieta del futuro va a incluir una mayor proporción de alimentos transformados que las dietas consumidas en la actualidad en los países desarrollados. Las modernas técnicas de conservación facilitan la mejor utilización de los productos naturales y su distribución a las zonas más necesitadas y cabe esperar, por ello, que tengan cada vez mayor difusión. El problema, desde el punto de vista de la nutrición, está en que las técnicas de conservación empleadas no alteren las propiedades nutritivas de los alimentos. Desde el punto de vista socioeconómico, el problema está en hacer asequibles estos alimentos a las zonas de población de más bajo poder adquisitivo.

La alimentación del hombre con una dieta compuesta de sustancias químicas purificadas es una posibilidad, como han demostrado los estudios de Winnitz con la llamada dieta química. Esta dieta consiste en una mezcla de glucosa, sales inorgánicas, aminoácidos y vitaminas, más de 2 g. de ácido linoleico por día, como única fuente de grasa.

Esta dieta es capaz de mantener equilibrio nitrogenado y perfecto estado de salud en sujetos adultos, durante largos períodos de tiempo. No es preciso añadir que el costo de esta dieta es prohibitivo para pensar en su utilización, fuera de ciertas situaciones médicas. En mi opinión no hay peligro de que la humanidad se vea amenazada por el consumo de dietas semejantes, como base de su alimentación.

Con frecuencia, quienes nos ocupamos de problemas de nutrición tenemos que contestar a la pregunta: ¿Cuándo nos alimentaremos con píldoras? Mi contestación es que, esto, probablemente, no ocurrirá nunca; por las razones siguientes: Supongamos que las necesidades calóricas de un sujeto son 2.700 kcal. por día. Las substancias alimenticias de mayor valor calórico que nuestro organismo puede utilizar son las grasas (9 kcal. por gramo); serán necesarios, por lo tanto, no menos de 300 g. diarios de grasa para satisfacer dichas necesidades. Pero la dieta debe incluir una cierta cantidad de hidratos de carbono, ocho o diez aminoácidos esenciales (aparte de los no esenciales), casi dos docenas de elementos inorgánicos y una docena de vitaminas. Parece difícil, pues, preparar una dieta adecuada que pese menos de 300 a 350 gramos por día. Por supuesto es posible preparar esta dieta en forma de píldora, o comprimidos y cualquier farmacéutico puede hacerlo en forma atractiva, con colores diferentes para las píldoras que deben consumirse en distintos momentos del día, etc. Pero suponiendo que las píldoras o comprimidos, pesen 0,5 g. cada una, tendríamos que ingerir no menos de unas 600 a 700 píldoras al día. Ciertamente, no parece una manera cómoda de alimentarse.

Es difícil cambiar los hábitos alimenticios del hombre; pero el médico, si conoce y se interesa por los problemas de nutrición está en excelentes condiciones para poder modificarlos en un sentido favorable. Sirvan como ejemplo los cambios dietéticos que están ocurriendo en Estados Unidos y su posible relación con el descenso de la mortalidad coronaria en aquel país.

Un nuevo capítulo de considerable importancia médica es el que se refiere a las interacciones entre fármacos más potentes y más específicos. Se va poniendo de relieve que algunos de ellos pueden modificar el metabolismo de ciertos nutrientes, o de substancias contenidas en la dieta que normalmente son inocuas, pero pueden ejercer efectos nocivos en sujetos tratados con diversos fármacos. A la inversa, el metabolismo de muchos fármacos puede ser modificado por el estado nutritivo del paciente. Es preciso que el médico se familiarice con estos problemas.

La reciente experiencia en este país demuestra la urgente necesidad de implantar un eficiente sistema de vigilancia del tráfico de géneros alimenticios que sea capaz de evitar que tales experiencias puedan repetirse.

exposiciones

Antológica de Zóbel

45 obras (lienzos en su mayoría) integran la exposición que con carácter retrospectivo será consagrada al pintor Fernando Zóbel, recientemente desaparecido. La muestra, que será ofrecida entre el 25 de enero y el 24 de febrero en el Museo de Albacete, ha sido presentada con anterioridad en la sede de la Fundación Juan March en Madrid y en la sala de exposiciones de la Caixa de Barcelona.
La conferencia inaugural será pronunciada por el crítico de arte **Francisco Calvo Serraller**. Con esta exposición se quiere rendir tributo no sólo a uno de los pintores españoles que más han destacado en el terreno de la plástica en los últimos años, sino al hombre que se preocupó por difundir la obra de sus compañeros de generación a través de la exposición permanente del Museo de Arte Abstracto de Cuenca, fundado por él y cedido antes de su muerte a la Fundación Juan March.

«Miró: aguafuertes»

La exposición titulada «Miró: aguafuertes», que ha sido ofrecida en Albacete y Almansa durante los meses de noviembre y diciembre, será inaugurada el día 4 de este mes en el salón de exposiciones de la Caja de Ahorros de Albacete en La Roda. La muestra está integrada por 41 aguafuertes y 1 litografía originales y se complementa con cinco fotografías en color de Francesc Catalá-Roca. Los 41 aguafuertes se agrupan en 7 series denominadas *Enrajolats, Personatges i estels, Rupestres, La Commedia dell'Arte, Gossos, Con un insecte* y *La Traca.*
Tras la clausura de esta exposición en La Roda —el 20 de este mes—, la misma será ofrecida en Hellín entre el 23 de enero y el 10 de febrero. **Amelia Iñigo Ferrer**, catedrática de Dibujo, será la encargada de pronunciar la conferencia inaugural en las mencionadas localidades de la provincia.

«Artesanía de los pueblos de España»

La exposición de fotografía denominada «Artesanía de los pueblos de España» continuará ofreciéndose al público, en el Centro Cultural Iglesia de la Asunción, perteneciente a la Diputación Provincial, hasta el 19 de este mes. A partir del día 31, las 200 fotos en color y blanco y negro que componen esta exposición serán mostradas en la sala de exposiciones de la Caja de Ahorros de Albacete en Almansa. La muestra será clausurada en esta localidadel 17 de febrero.
Al igual que hiciera en Albacete, **Carmina Useros,** especialista en temas artesanales, pronunciará la conferencia inaugural.

música

Ciclo «Piano a cuatro manos»

Este nuevo ciclo musical comenzará el 7 de enero y proseguirá, en lunes sucesivos, hasta el día 28. Los 4 conciertos que se agrupan bajo la denominación de «Piano a cuatro manos» se celebrarán en el salón de actos de la Delegación Provincial de Cultura, son de entrada libre y comenzarán a las ocho de la tarde con arreglo al siguiente programa;
Día 7: Intérpretes: Miguel Zanetti y Fernando Turina. Obras de W. A. Mozart.
Día 14: Intérpretes: Eulàlia Solé y Judit Cuixart. Obras de Schubert.
Día 21: Intérpretes: Fernando Puchol y Ana Bogani. Obras de Brahms.
Día 28: Intérpretes: Josep M. Colom y Carmen Deleito. Obras de Debussy y Ravel.

Concierto de Luis Leguía en Chinchilla

El viernes día 18 a las 8 de la tarde, se ofrecerá un concierto en la Cueva de la Rupia, de Chinchilla, a cargo del violoncellista Luis Leguía. Interpretará un programa integrado por: Bach (Suites III y II) y Kodaly (Sonata Op. 8).

conferencias

Montserrat Roig en «Literatura Española Actual»

La escritora Montserrat Roig pronunciará el martes día 15, a las 8 de la tarde, en la Delegación Provincial de Cultura una conferencia sobre «El placer de escribir», dentro del ciclo de «Literatura Española Actual». Al día siguiente mantendrá una reunión con los estudiantes de diferentes centros docentes, y ese mismo miércoles día 16, a las 8 de la tarde y en la citada Delegación, mantendrá un diálogo público con el crítico Andrés Amorós.
Licenciada en Filosofía y Letras por la Universidad de Barcelona, Montserrat Roig es autora entre otras novelas, —en catalán y castellano— de «Ramona, adéu», «Tiempo de cerezas» —Premio San Jordi— y «La hora violeta», escrita con beca de la Fundación Juan March.

José Luis Pinillos en «El estado de la cuestión»

El catedrático José Luis Pinillos intervendrá dentro del ciclo «El estado de la cuestión», los días 29 y 30, con sendas intervenciones sobre el tema general de «La conciencia humana». El martes 29, a las 8 de la tarde, en la Delegación Provincial de Cultura hablará sobre «Los orígenes biohistóricos de la conciencia humana»; y al día siguiente, a la misma hora, abordará el tema de «La conciencia y la realización del hombre».
José Luis Pinillos es Doctor en Filosofía por la Universidad Complutense y catedrático de Psicología en la misma.

CULTURAL ALBACETE

MINISTERIO DE CULTURA

JUNTA DE COMUNIDADES DE CASTILLA-LA MANCHA

DIPUTACION PROVINCIAL DE ALBACETE

AYUNTAMIENTO DE ALBACETE

CAJA DE AHORROS DE ALBACETE

FUNDACION JUAN MARCH