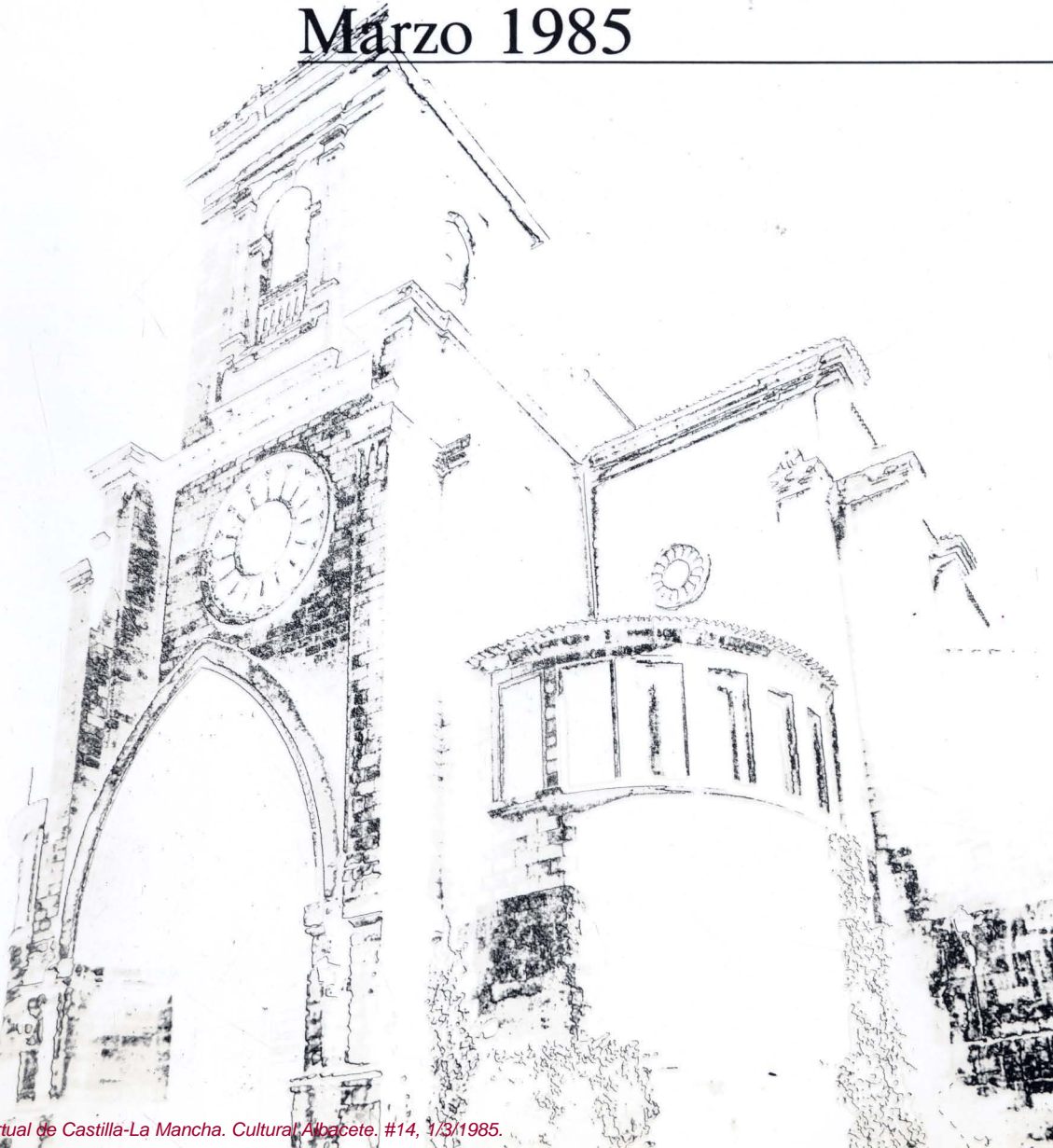


Cultural Albacete

Boletín Informativo

14

Marzo 1985



Ensayo	● Fernando Chueca Goitia: «Andrés de Vandelvira y sus tres estilos»	3
Arte	● Exposición retrospectiva de Zóbel — Intervención de Alfonso Guerra en la presentación — Conferencia inaugural de Francisco Calvo Serraller	11 11 15
	● Fin del itinerario de «Miró: Aguafuertes» — La exposición fue presentada en la provincia por Amelia Iñigo	18 18
Música	● Concierto de violoncello en Chinchilla — Fue ofrecido por Luis Leguía	21 21
	● La guitarra española del siglo XIX	22
Literatura	● Montserrat Roig intervino en el ciclo «Literatura Española Actual» — «El placer de escribir», conferencia de la novelista catalana — Presentación de Juan Bravo — Coloquio con el crítico Andrés Amorós	26 26 29 30
Teatro	● Cinco representaciones de «La venganza de la Petra» — Más de 3.000 espectadores asistieron al sainete de Arniches — El autor y la obra	31 31 31
El estado de la cuestión	● Cuarta intervención en el presente curso — José Luis Pinillos: «La conciencia»	32 33
Actividades culturales en marzo		35

Los textos contenidos
en este Boletín
pueden reproducirse libremente
citando su procedencia.

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

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

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

Andrés de Vandelvira y sus tres estilos

Por
Fernando
Chueca
Goitia



Nació en Madrid, donde estudió la carrera de Arquitectura. Es miembro numerario de las Reales Academias de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando y presidente del Instituto de España. Desde hace muchos años se ha dedicado a la enseñanza, siendo en la actualidad catedrático numerario de Historia del Arte y de Historia de la Arquitectura en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

Es autor de diversos libros de Arquitectura y Urbanismo, entre los que cabe destacar «La historia de la arquitectura española —edad Antigua y Media—», «La arquitectura del siglo XVI», «Breve historia del urbanismo», etc.

Andrés de Vandelvira es un arquitecto que recientemente ha merecido cada vez más atención. No sólo se ha valorado progresivamente su obra, sino que se han hecho bastantes estudios sobre su personalidad y sobre su arte. Es indudable que el autor de estas líneas ha sido de los que han contribuido, en alguna medida, a esta empresa, consistente en situar al gran arquitecto en su debido puesto dentro de la Historia del Arte.

Como sucede, en general, cuando se trata de artistas que pertenecen a una época bastante lejana, su conocimiento en algunos aspectos no es del todo completo. Qué duda cabe que durante la Edad Media esto era todavía más extremado y que muchos de los grandes maestros de aquella época quedaron, por decirlo así, en el anonimato. A partir del Renacimiento ya las cosas cambian, y desde el momento en que el hombre adquiere un protagonismo

* 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, filólogo 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 Historia del Arte.



mayor en la historia su biografía empieza a ser mucho más conocida. De las grandes figuras del Renacimiento, sobre todo en Italia, debido a las memorias y crónicas de la época, el conocimiento muchas veces es profundo y extenso.

No es éste ciertamente el caso de Andrés de Vandelvira, cuya vida tiene zonas todavía muy oscuras. Como es natural, estas zonas se refieren especialmente a los orígenes, infancia, juventud, primera formación, etc. Empezamos por no conocer exactamente quiénes fueron sus padres, ya que a pesar del testamento, perfectamente conocido, no se habla en él de sus progenitores y sólo sabemos el lugar de su nacimiento en Alcaraz, en la actual provincia de Albacete.

Lo más verosímil es que su padre fuera un maestro, posiblemente entallador, llegado del norte de Europa, quién sabe si de Flandes. El apellido Vandelvira puede ser una forma castellanizada de un Van-der...

En algunos papeles antiguos se habla de un tal Pedro de Vandelvira, y acaso éste fuera el nombre de su padre, cosa que no se puede en ningún caso demostrar mientras no aparezcan nuevos documentos que lo atestigüen.

El padre de Vandelvira pudo ser el autor de la portada de la fachada de la Trinidad de Alcaraz, que revela en su imaginería rasgos nórdicos. Era frecuente que estos maestros itinerantes llegados del extranjero fueran ocupados en diversas obras en una época en la que en España se vivían momentos de plenitud y tanto la iglesia como los nobles y magnates rivalizaban en obras suntuosas e importantes. Si así

mento 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; *La artesanía en Albacete*, por Carmina Useros y Manuel Belmonte, presidenta y director, respectivamente, del Museo de Cerámica de Chinchilla, y *Un hellinense ilustre: don Melchor de Macanaz*, por Carmen Martín Gaité, profesora, historiadora y novelista, Premio Nacional de Literatura, y *El habla de la Mancha*, por Francisco Mendoza Díaz-Maroto, Catedrático de Lengua y Literatura.

fuera, Andrés de Vandelvira nacería en Alcaraz mientras su padre labraba esta portada. No vamos a detenernos, por otra parte, en este hecho, ya que nuestro trabajo de ahora no consiste en una disquisición erudita sobre los orígenes del arquitecto, sino en un análisis de las principales etapas de su obra.

Andrés de Vandelvira, como es sabido, aparece por primera vez trabajando como modesto cantero en las obras del Convento de Ucles. El año 1530 aparece su nombre con motivo de un pleito promovido contra el Prior por algunos operarios. Según las fechas más ciertas, tendría Andrés en este momento 21 años.

Después su nombre vuelve a desaparecer y surge de nuevo en el año 1536, con motivo del contrato para construir la Iglesia del Salvador de Ubeda. Junto con Vandelvira Alonso Ruiz, que luego no vuelve a aparecer y del que carecemos de otras noticias.

Los constructores se obligan a seguir los planos y condiciones debidos a Diego de Siloée, el gran maestro escultor y arquitecto burgalés.

En esta obra se fragua la personalidad del joven arquitecto de Alcaraz, amparada no sólo por la figura de Diego de Siloée, sino por la de un escultor que allí trabaja inicialmente y que se llama Esteban Jamete. Se puede decir que la que nosotros llamaríamos primera etapa de su arte se centra en dos monumentos muy característicos, el Salvador de Ubeda y la Capilla Mayor del Convento de San Francisco de Baeza, fundación de la familia Benavides.

El Salvador de Ubeda ya sabemos que es fundación de D. Francisco de los Cobos, secretario del Emperador Carlos I y hombre de su confianza en materia hacendística. Luego D. Francisco de los Cobos va a alcanzar una enorme prepotencia durante los años en que reinó el Emperador y sirvió al estado en múltiples asuntos y cargos de responsabilidad.

No hay que olvidar que la Capilla del Salvador es una capilla funeraria, tema que estuvo muy en boga durante el siglo XV y buena parte del siglo XVI. Muchas ilustres familias se hacían labrar monumentales y suntuosas capillas unidas a templos ya existentes. Tal es el caso, por ejemplo, de la Capilla del Condestable en la Catedral de Burgos, fundada por la familia de los Velasco, y la Capilla de Santiago en la Catedral de

Toledo, que se hizo labrar D. Alvaro de Luna, aunque no pudo verla construida, y esto corrió a cargo de su mujer. De la misma manera, otra gran capilla del estilo gótico naturalista es la de los Vélez, en la Catedral de Murcia.

Pero igualmente, en ocasiones, estas capillas se hacían no adheridas a templos existentes, sino organizándose como templos independientes. Tal es el caso del Salvador de Ubeda, capilla funeraria que constituye una pequeña iglesia por sí misma. No vamos a hablar de todo el lujo desplegado en esta extraordinaria fundación de D. Francisco de los Cobos y en la que tanta parte tomó el entallador Esteban Jamete y más adelante, labrando el retablo, el gran escultor castellano Alonso de Berruguete. Pero lo que queremos destacar es que aquí se despliega el arte de Vandelvira en su primera etapa, en la etapa que podemos llamar plateresca. Es cierto que la concepción general del edificio corrió a cargo de Diego de Siloé, pero una vez iniciadas las obras con sus trazas fueron los maestros ejecutantes los responsables de su desarrollo, y ya se sabía que en aquella época el desarrollo no era una repetición exacta de unas trazas recibidas, sino una creación por sí misma. Las trazas o condiciones no podían tener una gran exactitud y el maestro tracista tampoco podía viajar a menudo para controlar su seguimiento. Por lo tanto, quedaba a cuenta de los ejecutantes mucho de la interpretación, en la que intervenía su gusto personal.

Esto lo podemos apreciar perfectamente en la Iglesia del Salvador, donde Vandelvira y Jamete fueron los intérpretes libres de una obra pautada. Sobre todo en las portadas y en la parte de imaginería esto es evidente. La portada principal del Salvador sigue más o menos las líneas de la puerta del Perdón del crucero de la Catedral de Granada, pero es distinto el tratamiento y varían naturalmente las dimensiones. La obra de Ubeda es más fina y delicada, y la gloria de sus elementos escultóricos, algunos bellísimos, pertenece a Jamete.

En la fachada principal existen dos hermosos escudos sobre una especie de urnas sepulcrales, y estos escudos corresponden a las armas de don Francisco de los Cobos, comendador de León, y doña María de Mendoza, su cónyuge. El escudo del comendador está sostenido por atlantes, y el de la mujer, por unas graciosas figuras femeniles. El gusto

por las grandes figuras humanas, cariátides, atlantes, telamones, etc., se impone en la región de Jaén y será luego distintivo de la obra de Vandelvira. También aparecen en esta fachada algunos símbolos funerarios indicando que se trata de una capilla panteón. Las otras dos portadas son también originales de Vandelvira, con la colaboración de Jamete. La portada sur, quizá más original, tiene rasgos que indican la influencia de Pedro de Machuca, el gran pintor y arquitecto que trabajó en el Palacio de Carlos V de Granada. La portada norte resulta algo más convencional, siguiendo modelos consabidos del plateresco. Está dedicada a Santiago.

Lo que sin duda no estaba previsto en el plan inicial de la Iglesia es la sacristía y hubo de labrarse un poco forzada, con una entrada de ángulo por una capilla contigua al presbiterio y al lado del Evangelio. La sacristía por sí misma es una pieza no muy grande, pero delicadísima, en la cual aparecen las bóvedas vaídas, de las que tanto gustaba Vandelvira, y unas bellísimas cariátides sosteniendo el entablamento a plomo de los arcos fajones. Otro rasgo más de la influencia de Esteban Jamete.

Como hemos dicho, junto con la Capilla del Salvador y con poca diferencia cronológica, construye el que ya va siendo un maestro consumado la Capilla de los Benavides en la Iglesia del Convento de San Francisco de Baeza. Aquí no se trata de una capilla funeraria autónoma, sino, por el contrario, de una gran capilla vinculada a una iglesia existente a la que domina por su tamaño y riqueza. Sirve de cabecera o presbiterio al resto del templo. Desde el punto de vista arquitectónico, lo más saliente de esta capilla de Baeza era la bóveda, construcción de piedra de un enorme atrevimiento, dado el tamaño de esta capilla cuadrangular. Por el manuscrito de Los Cortes de Cantería del hijo de Andrés de Vandelvira, Alonso, podemos conocer en líneas generales cómo se cubría este espacio. Hoy es un dolor que al abandonarse el templo con motivo de la exclaustación y al perderse las cubiertas esta bóveda o cúpula se haya desmoronado.

Pero todavía nos queda la magnífica decoración, en la que vemos muchos temas que continúan los iniciados en la Capilla del Salvador y donde debió existir la misma colaboración de Esteban Jamete.

De los costados principales de esta capilla nos queda uno casi entero, con el escudo de los Benavides sostenido por Atlantes, mientras que el otro ha desaparecido casi por completo. Encontramos aquí el mismo gusto por la decoración delicada, pero lujosa, y la misma tendencia a utilizar la figura humana no sólo en relieves alusivos, sino en grandes figuras, con la de los susodichos Atlantes.

Este período y esta manera de Vandelvira se puede detectar en otra serie de obras, como son la portada de la Iglesia de San Nicolás de Ubeda y algunas otras en las que no vamos a detenernos.

Pero Andrés de Vandelvira, cada vez dueño de una formación más sólida, se enfrenta con temas de mayor envergadura, como es, sobre todo, el de la Catedral de Jaén, y entonces el maestro abandona lo que pudiéramos llamar el estilo plateresco y el gusto por el ornato delicado, bien basado en la figura humana o en elementos tomados de los grotescos, del primer renacimiento, en busca de soluciones arquitectónicas y de una decoración más estricta y severa. De este período quizá la obra maestra sea la gran sacristía de la Catedral de Jaén, que, arquitectónicamente, es una creación verdaderamente genial.

Aquí se vale de elementos arquitectónicos puros, pedestales, columnas, entablamentos, arcos, bóvedas, recuadros, para lograr un espacio impresionante y de una belleza verdaderamente original. A diferencia de lo que ocurre en el Salvador o en la Capilla de San Francisco de Baeza, aquí apenas vemos figuras humanas, decoración más o menos simbólica o alusiva, sino sólo puras líneas arquitectónicas. Elementos lineales, recuadros o formas abstractas a las que se une el lujo de las columnas clásicas. A la sacristía de la Catedral de Jaén corresponde el cénit de esta manera de concebir la arquitectura, pero esto se trasluce igualmente en la Sala Capitular de la misma Catedral, de dimensiones menores y de nuevo con cierta influencia de Machuca y en la cripta y escalera de bajada en la misma, todo ello formando una indisoluble unidad.

Este estilo, eminentemente arquitectónico, se impone en la misma catedral, que Andrés de Vandelvira no pudo ver realizada más que en una mínima parte, pero para la que dejó trazas y modelos suficientes para que la obra se continuara a través de los años según sus deseos y proyectos.

El vicepresidente del gobierno, en «Cultural Albacete»

El segundo estilo de Vandelvira, el abstracto, lineal y arquitectónico, se extiende también a otros monumentos, como son los grandes palacios que él pudo llevar a cabo. Sin embargo, en el mejor de ellos, el Palacio Vázquez de Molina, se alegra su severa arquitectura con un orden antropomorfo, que corresponde a la tercera planta del edificio. Es decir, todavía quedaba el rescoldo de la influencia de Esteban Jamete.

También a este segundo estilo corresponden palacios como el de Vela de los Cobos o como el de la marquesa de Rambla, que, si son severos, mantienen un nexo con el pasado al mantener los escudos heráldicos con ayuda de figuras humanas de gran tamaño.

Parecería que la obra de Vandelvira ya iba a adquirir una firmeza y continuidad dentro de este estilo, en el que la riqueza escultórica ha sido sustituida por las líneas arquitectónicas, pero todavía le quedaba a Vandelvira dar un último paso en su estilo y en su manera de concebir la arquitectura, y este paso lo da fundamentalmente cuando construye en la misma ciudad de Ubeda su verdadera pieza artística, el famoso Hospital de Santiago, fundado por Don Diego de los Cobos, Obispo de Jaén y sobrino de don Francisco de los Cobos, por lo tanto perteneciente a esta ilustre e influyente familia. Desgraciadamente no podemos darnos cuenta en toda su magnificencia de lo que hubiera sido este tercer estilo de Vandelvira, porque el Hospital de Santiago de Ubeda ha perdido mucha de su antigua riqueza y ha perdido, sobre todo, el exorno pictórico.

No vamos a detenernos aquí en consideraciones sobre el interés y la originalidad de este interesantísimo monumento, posiblemente la obra más singular de todas aquellas que nos dejó Vandelvira. La composición de su fachada, enormemente dilatada y terminada en sus dos extremos por hermosas torres, la disposición del patio, escalera de honor y la estructura misma del templo así lo declaran. Este templo es una de las creaciones más originales de nuestra arquitectura renacentista y tiene una planta distribuida en tres espacios: dos de ellos de más desarrollo transversal y uno intermedio más estrecho, que está contenido entre las dos torres. Es decir, que las torres de la Iglesia del Hospital no están ni en la fachada ni en el ábside, sino en el comedio del templo, sirviendo de contrarresto a las bóvedas del mismo, a las que sirven de estribo.

Pero lo que nos interesa de este templo, sobre todo ahora, es que

Vandelvira, que ya ha abandonado la decoración escultórica de estilo plateresco, abandona también el lenguaje de las líneas arquitectónicas relevadas y deja las superficies lisas para ser decoradas por pinturas. Es decir, esta Iglesia si la viéramos tal y como la terminó y tal y como la concibió Vandelvira, sería un espacio extraordinariamente sugestivo, valorado por unas pinturas al fresco que llenarían no solamente las bóvedas, sino todos los paramentos, procurando una sinfonía que sólo encontramos en algunos monumentos italianos y que nos hace pensar en una especie de Capilla Sixtina del arte ubetense. Perdonémos esta osada comparación que no tiene que ver con la calidad de las pinturas, sino con la idea y el concepto.

También en la curiosa sacristía de la iglesia del Hospital de Santiago, mucho más modesta, por supuesto, que la sacristía del Salvador y, sobre todo, que la de la Catedral de Jaén, podemos contemplar que Vandelvira dejó todas las superficies muy lisas sin ningún elemento arquitectónico en relieve con el ánimo de dar toda la importancia expresiva a la pintura mural. Estas pinturas están hoy un tanto deterioradas, pero si se hiciera una restauración se podría advertir cuál era la idea y la visión última que tenía la arquitectura del maestro.

Es decir, pasa por tres etapas. La última, menos desarrollada, porque, sin duda, no tiene ocasión de desplegar sus ideas y porque pronto le alcanza la muerte; pero a través de la Iglesia del Hospital, de su Sacristía, del gran techo de la inmensa escalera, podemos advertir algo de lo que decimos: cómo Vandelvira pasa por tres fases muy claras en la evolución de su arte. Primero, la fase plateresca y florida, donde la escultura ornamental es el principal exorno arquitectónico, y otra en la que la arquitectura triunfa por sí misma y donde prevalecen sus líneas estrictas y severas, para llegar, por último, a una solución que está dentro de las grandes creaciones del Renacimiento italiano, en las que la pintura mural alcanza una significación de primer orden.

No sé si los historiadores del arte estarán conformes con este análisis y con esta teoría de los tres estilos de Vandelvira, pero a mi modesto parecer esto es evidente y esto es lo que quería manifestar en este artículo, ya que volver a repetir tantas y tantas cosas sobre Vandelvira como las que se han dicho y las que yo mismo he vertido por escrito me parecería en este caso menos interesante.

Inauguró la exposición de Zóbel

El vicepresidente del gobierno, en «Cultural Albacete»

El vicepresidente del gobierno español, Alfonso Guerra, inauguró el pasado 25 de enero la exposición de óleos de Fernando Zóbel organizada por «Cultural Albacete», con fondos de la Fundación Juan March y de otras procedencias. El acto se celebró en el Museo de Albacete con asistencia de los máximos representantes de las instituciones que llevan a cabo el citado programa: Ministerio de Cultura, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Diputación Provincial, Ayuntamiento y Caja de Ahorros de Albacete, y la Fundación Juan March. Tras unas palabras iniciales de la directora del Museo, Rubí Sanz Gamo, pronunció una conferencia el profesor y crítico de «El País» Francisco Calvo Serrallier, quien habló sobre la personalidad humana y artística de Fernando Zóbel. Tal y como se resume en esta misma sección. Por último, cerró el acto el vicepresidente del gobierno con las palabras que publicamos a continuación. Posteriormente los asistentes recorrieron detenidamente las salas donde se exhibieron los 45 óleos del pintor español fallecido en Roma en junio de 1984.

«Ambicioso y ejemplar programa»

Siento una cierta emoción contenida al encontrarme hoy aquí para inaugurar esta exposición que es un homenaje a la memoria de un gran pintor, de una gran persona, Fernando Zóbel. Esta muestra del pintor recientemente desaparecido se enmarca en un ambicioso y ejemplar programa llamado Cultural Albacete, que es una iniciativa que se extiende a la ciudad de Albacete y también a su provincia, resultado del esfuerzo continuo de instituciones públicas y privadas: del Ministerio de Cultura, la Junta de Comunidades de Castilla-La

Mancha, la Diputación Provincial, el Ayuntamiento de la capital, la Caja de Ahorros de Albacete y la Fundación Juan March. A todos estos organismos quiero manifestar mi reconocimiento y gratitud como gobernante, pero, sobre todo, como ciudadano por su labor y dedicación en favor de la cultura. Pero permítaseme que destaque el papel de la Fundación Juan March —por tratarse de una institución privada—; que, desde que en 1983 comenzó a gestarse la idea de un programa cultural para Albacete y su provincia, participé

activamente con el Ministerio de Cultura en su puesta en marcha y, sobre todo, en su desarrollo.

Resultados espléndidos

El Programa Cultural Albacete, que tiene precisamente como logotipo las siluetas de las torres del Tardón y de la Trinidad de Alcaraz, diseñado por Jordi Teixidor, es un programa, a mi juicio, con objetivos muy ambiciosos. En el desarrollo de esos objetivos se han alcanzado resultados que yo considero espléndidos. Yo animaría desde aquí a otras provincias para que repitieran esta experiencia, aspirando a que la cultura de nuestro tiempo no quede recluida en las grandes aglomeraciones urbanas, sino que el sistema de valores estéticos e intelectuales del pre-



sente se extienda y circule por toda la geografía española. Se trata, a mi juicio, de entroncar esos valores del presente con las tradiciones, con los fundamentos, con las raíces de las personas que son de un determinado lugar y, a la vez, herederos de otras personas que nacieron y murieron en ese mismo sitio; entroncar con el legado cultural que los acontecimientos históricos ha ido acumulando en cada comunidad concreta, pero cuidando de no caer en un localismo reduccionista o de campanario, sino abriéndonos permanentemente a los vientos de la modernidad desde el reconocimiento y la asunción de nuestra propia identidad. Este programa, sin duda, reúne las condiciones para ello.

Ni circunstancial ni superficial

Desde que, en octubre de 1983, se inició el Programa Cultural Albacete, esta ciudad y otras de su provincia, tales como Almansa, Alcaraz, Hellín, Chinchilla, Casas Ibáñez, La Roda, Villarrobledo, Yeste, etc., han sido testigos y también protagonistas de una actividad cultural que ha pretendido no ser circunstancial ni de superficie, sino que ha tratado de ir creando condiciones para la permanencia, la continuidad y la transformación cultural de esta zona. Para ello se ha ofrecido a los hombres y a las mujeres de Albacete y de toda su provincia un catálogo de iniciativas culturales de altura intelectual y artística: exposiciones, representaciones teatrales, conciertos, conferencias, coloquios, seminarios... Y estas

actividades han empezado a ser hechos habituales en Albacete, algo que forma ya parte de las costumbres de un importante número de ciudadanos de Albacete.

Esta actividad cultural, en el futuro, creo que será una exigencia de los jóvenes, de los adolescentes que, ahora acompañados muchas veces por sus profesores, acuden a conciertos y recitales, a conferencias, familiarizándose con los grandes maestros de la música clásica, de la cultura y, en ocasiones, dialogando con los escritores acerca de su propia obra.

La propuesta cultural programada favorece la creación de centros de cultura viva al servicio y con la participación de la población, haciendo llegar a los ciudadanos lo que hasta épocas recientes era considerado como una cultura de adorno para minorías. Hoy somos conscientes de que una sociedad que es capaz de compartir gustos estéticos y sensibilidades artísticas es una sociedad más dispuesta a la convivencia, al diálogo y a la tolerancia. Y también sabemos que los avances culturales permiten a los ciudadanos un mayor conocimiento y profundización en la realidad que los rodea, una comprensión más acabada de su propia individualidad y, en consecuencia, una mayor plenitud como seres humanos.

Meta: los ciudadanos

La cultura, por tanto, es desde nuestra expectativa la capacidad para entender el contexto social, para comunicarse abiertamente y someter las si-

tuciones conflictivas de nuestros días a nuestra propia observación, logrando una satisfacción creadora personal.

Esta política cultural, a mi parecer, ha de tener como meta lo que llamamos el hombre de la calle, el pueblo, el conjunto de los ciudadanos, y no sólo a las personas de un nivel cultural más alto, capaces de recibir con sensibilidad esos gustos y esas formas estéticas. Se ha de conseguir que los ciudadanos llamados de a pie, los trabajadores de todas las clases y condiciones, recuperen el protagonismo que les corresponde en la cultura de nuestra época. Así, Cultural Albacete es una iniciativa que ha sido posible gracias a la acción conjunta de administraciones públicas e instituciones privadas. Pero con ser fundamental la presencia de las instituciones que he citado —por su capacidad organizadora y de decisión— no son menos importantes los esfuerzos de otros centros culturales con arraigo en la comunidad y en contacto inmediato con los ciudadanos. Así, los institutos, los centros de EGB, las bibliotecas, los museos, los conservatorios pueden y deben procurar convertirse —sin perder sus fines específicos ni su independencia— en núcleos de cultura viva que queremos ver acrecentarse en España y que han de llegar a todos los pueblos y ciudades para que la cultura española sea más consistente, estable, actual y moderna. Por ello, la experiencia que se está llevando a cabo en Albacete ha de extenderse, ha de generalizarse hacia otros lugares de España, haciéndoles llegar las técnicas de gestión cultural que aquí están dando tan óptimos resultados. La coordinación de

distintas actividades dispersas, la organización eficaz, la difusión pública, la buena utilización de los fondos económicos disponibles, son informaciones que, tras la experiencia de Albacete, serán de gran utilidad en otras provincias y ciudades españolas.

Perdurabilidad de la oferta cultural

Aunque tenga prevista una duración de dos cursos, el proyecto de Cultural Albacete lleva implícita la perdurabilidad de la oferta cultural en esta provincia, dejando en estos dos cursos una estructura autónoma funcionando que ha de permitir mantener de forma continuada la actividad que en estos dos cursos ha enriquecido la convivencia ciudadana de los albaceteños. Permittedme, por ello, que os anime y os felicite a todos cuantos con dedicación y esfuerzo, casi siempre anónimo y silencioso, estáis haciendo posible que se mantenga y consolide una presencia cultural amplia y de calidad en Alba-

cete. Considero que vuestro trabajo de estos años reportará frutos inestimables a esta colectividad no sólo porque estáis creando un ambiente rico de estímulos y motivación para que surja y se desarrolle la actividad artística y la creatividad, sino porque de la indudable elevación cultural de Albacete también surgirá una comunidad más libre y más democrática, más participativa y más tolerante.

Y en este marco de multiplicidad de actividades culturales, procedemos hoy a la inauguración de la exposición de Fernando Zóbel, una exposición que ha recorrido ya algunas ciudades de nuestro país.

Influencia trascendental de Zóbel

Fernando Zóbel, pintor español nacido en Filipinas, como es sabido, se afincó definitivamente entre nosotros a partir de 1961 y, desde entonces, fue uno de los impulsores de nuestra vanguardia artística, siendo también uno de los más

notorios representantes de la cultura abstracta de la generación de los sesenta. Abarca esta exposición un número muy importante de años de la producción artística del pintor —casi treinta años— y en ella queda recogida una muestra de su evolución, desde los cuadros caligráficos hasta la exploración de los efectos de la luz y del espacio. Pero, con ser importante la obra pictórica de Fernando Zóbel que ahora vamos a tener la posibilidad de contemplar —como lo demostrarían las múltiples exposiciones celebradas a lo largo de su vida en las más importantes galerías del mundo o el que sus obras estén colgadas en los mejores museos de arte contemporáneo—, Zóbel será recordado entre nosotros, y sobre todo por las generaciones futuras, como el creador del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, para lo cual contó con la colaboración de pintores y amigos y, entre ellos, de una manera muy especial, con la ayuda de su amigo el pintor Gustavo Torner. Allí se fue recogiendo pintura, escultura, dibujos, obra gráfica y otros trabajos de más de ciento cincuenta artistas españoles, consiguiéndose una colección que representa el tenaz esfuerzo de la vida de Fernando Zóbel. Por ello, tal y como nos indicó el propio Fernando, no podía quedar el Museo limitado a la vida del artista, sino que había de prolongarse y seguir ampliando sus actividades más allá de la desaparición anunciada de su creador. Ese criterio llevó a Fernando Zóbel a donar el Museo a la Fundación Juan March en 1981, manifestando su propio creador: «Nunca pensé en la colección como en una inversión personal, sino como



un esfuerzo que podría beneficiar a todos los españoles».

Creo que no será posible valorar la importancia de Fernando Zóbel en el arte español hasta que transcurra largo tiempo. Su influencia directa, con su obra y por el impulso a nuevas técnicas y valores estéticos de forma indirecta, dejan grabada en España una intensa influencia artística que trasciende con mucho la propia creatividad de Zóbel.

Nueva forma de vivir

Pienso que si los artistas del Impresionismo abrieron los ojos a Europa a una estética natural, a una visión nueva de la naturaleza y de nuestro entorno, si lograron un redescubrimiento del paisaje para todos nosotros a través de su pintura, Zóbel mostró a los españoles una nueva forma de mirar, una pasión tranquila, serena, por la estética. Su entusiasmo ha logrado en un par de décadas solamente establecer como normal el gusto por las formas en ruptura con la norma, pero conservando siempre una ley combinatoria de los elementos.

A mi parecer, hoy en España se hace una de las mejores pinturas de Europa entre los jóvenes. Y estoy convencido de que en gran parte se debe a la aventura que vivieron Fernando y sus amigos.

Fernando, que afincado en España, tuvo la atracción de la ciudad romántica de Sevilla. Fue allí, con la gran pintora Carmen Laffón y el grupo de pintores sevillanos, donde desarrolló también una actividad creativa e impulsora del arte durante algo más de 20 años; data de entonces su llegada con la influencia de la experiencia de Cuenca.

Conjunción entre ciudad y artista

Algunas de las obras que vamos a ver hoy fueron expuestas en la última exposición que Fernando tuvo la posibilidad de inaugurar, la de Sevilla precisamente. Y recuerdo de aquel momento, con emoción, lo que él pensaba sobre su última obra, la obra de la luz sevillana, de los colores descubiertos por él y conocidos por los ciudadanos popu-

lares de Sevilla, pero plasmados en el lienzo por primera vez por un pintor; los colores que él llamó —casi humorísticamente, pero acertando— colores verdes del Betis. Y recuerdo aún más emocionadamente el conmovedor entierro de Fernando en Cuenca, en el pequeño cementerio de San Isidro, preparado previamente hasta con los menores detalles de la naturaleza por sus amigos al gusto de Fernando; el acompañamiento en el funeral del violoncello y la flauta, sus instrumentos predilectos; los jóvenes conqueses que lloraban en las esquinas de la catedral o en los zaguanes de las calles de Cuenca, recordando un ejemplo histórico de artistas —irrepetido hasta entonces, al menos para mí— de conjunción perfecta entre una ciudad y un artista... Fueron momentos en los que todos los que amaban a Zóbel como persona y lo seguían como artista supieron que se perdía algo muy importante para todos los españoles con sensibilidad, con gusto por la estética. Hoy, aquí, con esta exposición, rendimos homenaje póstumo al artista, al creador, al amigo, al pintor Fernando Zóbel.



Calvo Serraller:

«Zóbel, el hombre universal»



Al repasar las múltiples facetas y vicisitudes curiosas que siempre rodearon a Fernando Zóbel, se comprende la dimensión legendaria con que ha sido tratada su fecunda biografía. Nacido en Manila y fallecido en Roma, con residencia habitual en España, pero habiendo repartido su existencia en largas estancias por tres continentes tan distintos como Asia, Europa y América, este artista español es quizá el más raro y excepcional caso de espíritu cosmopolita que se ha dado en nuestro país durante los últimos cuarenta años.

Por condición, formación, destino y vocación, Zóbel debe ser considerado un hombre universal, un ciudadano del mundo, un espíritu abierto, incansablemente despierto e inquisitivo. Todo cuanto hizo y vivió está marcado por su decisión de ser pintor. Fue la suya una vocación madurada tardíamente, pues, según confesión propia, adquirió su primera caja de pinturas al llegar a Nueva York en 1945, camino de Harvard, y debió de compatibilizar esta inclinación con sus estudios universitarios, lo que explica que su participación en una exposición colectiva no tenga lugar hasta 1951, cuando cuenta veintisiete años. Más aún: durante toda la década de los cincuenta se mantiene todavía en una senda exploratoria, de búsquedas y de dudas,

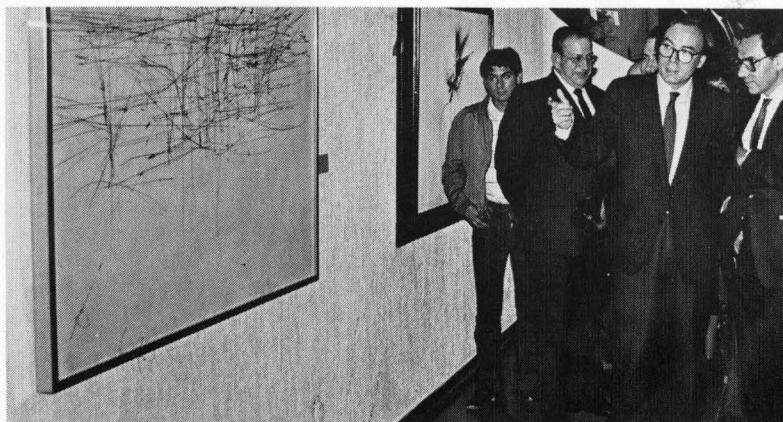
lejos de lo que será su lenguaje pictórico más característico, que cuajará en la década posterior.

Crisis personal

Zóbel experimenta en 1955 una crisis personal como pintor, que a la larga resultará decisiva. Esta crisis, provocada por la contemplación de una exposición del entonces casi desconocido Rothko, y por su descubrimiento de la fotografía, acontecimientos, ambos, que cuestionan su estilo figurativo, más una prolongada estancia en Madrid en un momento en el que empezaba a despuntar una generación decisiva de jóvenes artistas informelistas, resolvieron positivamente el uni-

verso de Zóbel, que se encaminará en lo sucesivo por una nueva y más vigorosa senda.

Ambas partes se prestarán una ayuda preciosa, sin cuyo concurso —hoy lo vemos con claridad— la historia del arte abstracto español habría sido muy distinta. En este sentido, se suele hablar del Zóbel recién llegado a nuestro país y, en seguida, entusiasta coleccionista de los mejores informelistas, así como de la posterior creación del celeberrimo Museo de Arte Abstracto de Cuenca, mas, a mi modo de ver, no se destaca lo suficiente lo que significó esta benéfica iniciativa promocional como esquema normativo de contemplación, como el instrumento crítico de visión que enseñó a mirar un nuevo tipo de arte. Lo que Zóbel aportó al arte español fue,



sobre todo, esa despierta y selectiva retina, capaz de ordenar la realidad en su disposición más afortunada.

Zóbel estableció una oportuna distinción entre «estilos de hacer» y «estilos de pensar» y ha insistido sobre su actitud artística reflexiva, en su concepción meditada, de elaboración lenta y compleja de la pintura. En el contexto de la pintura de vanguardia de después de la segunda guerra mundial, o más exactamente, en el contexto del gran debate que se desencadena en el mundo artístico internacional entre los años cincuenta y comienzos de los sesenta, al producirse la crisis del informalismo, Zóbel ha apostado por la introspección reflexiva, el análisis crítico y el método. Con su sistema de apunte-dibujo-boceto-cuadro, Zóbel hace, por de pronto, suya esta tradición académica fundamental.

Evolución lenta y meditada

La evolución artística de Zóbel fue lenta y muy meditada. En este sentido, la ya mencionada crisis de 1955 resulta muy aleccionadora. En Rothko aprecia, por un lado, la posibilidad de dar cauce a las ideas y sentimientos más sublimes a través de la sola vibración lumínica del color, pero, por otro, se percata también de la eficacia discriminatoria de una retina mecánica que no sólo capta instantáneas infinitesimales, sino que además las enlata. Con ello Zóbel comprende, en definitiva, la pintura pura, esa «especie de vacío» al que nos resulta difícil llegar a veces

ciertamente por culpa de una efusión incontrolada de eso que se llama la inspiración.

Que Zóbel intuyera esto en medio del triunfo apoteósico del expresionismo abstracto, me parece uno de sus hallazgos a la larga más rentables. De hecho, todas las alternativas que posteriormente van a producirse ante la crisis del expresionismo abstracto y del informalismo en general, ya fuera por vía de la abstracción pictórica o del *Pop*, van a ir por esta dirección del rígido control de la mediación subjetiva.

Mirada perpendicular

Puede hacer también el proceso contrario, sin que el orden de los factores altere el producto. Tal es el uso que hace

de las fotos, que intelectualizan —enfrian— al instante las impresiones, y, entonces, lo correspondiente es iniciar un proceso de animación sensitiva de este material inerte.

La mirada de Zóbel es perpendicular: este occidental percibe Oriente en un escorzo. Si no queremos que se nos escape hay que seguirle a través de sus puntos de fuga, esas perspectivas contorsionadas, oblicuas. Su pintura no se agota en brillos y celajes rumorosos; está también armada con la carpintería de una geometría precisa, de líneas rectas, curvas y diagonales, en la tradición más pura de la pintura occidental moderna. Ha llegado a clasificar sus diálogos con sus maestros predilectos del pasado: en el colorido se interesa por Degas y Manet; en la escala de valores cromáticos lo hace por Turner y Monet; en espacio y composición geométrica, por Coort, Vermeer y Saenredam; en composiciones de gesto y movimiento, por Barocci, Tintoretto y Caravaggio... Estos homenajes activos se diluyen como en sordina.

Vemos, pues, cómo Zóbel reaccionaba ante la belleza con un recelo defensivo. Pienso que su susceptibilidad a este respecto era consecuencia lógica de quien, estando dotado de una sensibilidad exquisita y un talante lírico, teme con espanto la trivialización de su obra, ya sea por vía de la afectación cursi o por cualquier empalago sentimentaloides.

Trayectoria no lineal

La evolución de Fernando Zóbel es lo más opuesto que puede imaginarse a una trayectoria lineal. No avanza, no



conquista, no progresa. No deja tras de sí una estela de respuestas, sino de preguntas. No resuelve, sino que complica. No suma, sino que resta. Se despoja, se vacía, se sale del tiempo. Zóbel no evoluciona por el sistema de quemar etapas, aunque podamos ir identificándolas paso a paso. Ocurre, sin embargo, que en ningún caso se hacen elocuentes mediante un orden de sucesión, sino jugando a fondo la simultaneidad.

De la famosa crisis de 1955 va a surgir un nuevo pintor, yo diría, sin más, el pintor, porque toda la obra realizada antes de aquella fecha, de carácter figurativo, apenas tiene otro interés que el sentimental o el arqueológico. Este nuevo pintor de fines de los cincuenta es un converso apasionado de la abstracción, cuya preocupación obsesiva es la representación del movimiento, tema que originará la serie denominada *Saetas*.

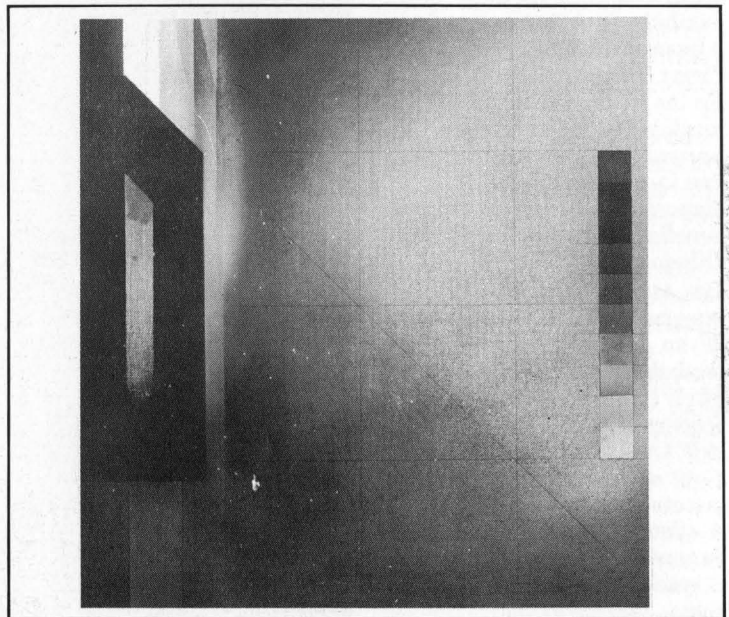
De ahí inmediatamente pasa, en 1959, a lo que se conoce como *Serie Negra*. Este primer lenguaje abstracto de las *Saetas* y de la *Serie Negra*, que ocupa el período cronológico entre 1955 y 1963, merece un análisis contextual. Las *Saetas* tienen que ver con la caligrafía nerviosa y sutil que va de Klee a Hartung, Michaux o Mathieu, puro informalismo europeo. Pues es en Europa donde el Zóbel pintor encuentra sus raíces. Y lo mismo le ocurrirá a lo largo de todas y cada una de sus posteriores etapas. En la inmediatamente posterior a la *Serie Negra*, la etapa colorista, que se extiende, aproximadamente, desde 1963 hasta 1975, como en su retorno a la monocromía de la *Serie Blanca*

(1975-1978) o, en fin, en el cromatismo valiente de los cuadros que fue pintando al final, en todos esos veinte años de plena madurez, Fernando Zóbel dispuso cualquier atisbo de elaboración espontánea, de desahogo emocional incontrolado.

En una obra tan decantada como la suya, en la que la eliminación de lo superfluo constituyó una obsesión constante, pero en la que esta depuración minimalista no implicaba el aplastamiento de las emociones más delicadas, esta prevención de Zóbel ante posibles malinterpretaciones me parece justificada.

Zóbel fue la antítesis del pintor «inspirado», espontáneo, apresurado, incontinente, romántico, expresionista. Por el contrario, fue un artista «mental», analítico, de laboratorio, de ejecución lenta y fría, reflexivo y cultivado. Voluntariamente fuera, desde un principio, de los guiños cómplices de las sucesi-

vas vanguardias, se situó en el descampado de un gusto intemporal, en el que quizá son menos inmediatamente visibles los yerros oportunistas, pero también en el que uno se queda más fatalmente desnudo, rodeado por la aprobación gélida de quienes nada tienen que decir sin la ayuda de las modas. Antidemagogo, en una época agitada por inquietudes y compromisos, con todos los excesos retóricos que tal circunstancia conlleva, no se aprovechó nunca para simular, a costa del arte, lo que no era o sentía, sin que por eso dejara de comprender, aprobar y estimular lo que decían ser o sentir los demás. No hizo trampas. En este sentido, creo que hay pocos artistas que hayan puesto más claramente por delante, bueno, regular o malo, lo que son. Pulcritud. No creo ciertamente otra palabra mejor para definir su ideal de belleza.



«Miró: aguafuertes», fin del itinerario



Amelia Iñigo:

«Miró, el personaje,
la obra, el surrealismo...»

Casas Ibáñez fue el último punto del itinerario de la exposición «Miró: aguafuertes», que fue ofrecida en dicha localidad entre el 15 y el 28 de febrero últimos. Un total de 41 aguafuertes y una litografía originales de Joan Miró, más cinco fotografías en color de Catalá-Roca sobre momentos creativos del pintor compusieron esta muestra —cuya realización fue posible gracias a la colaboración de la Galería Maeght de Barcelona, propietaria de las obras mostradas— que ha sido exhibida en Albacete, Almansa, La Roda, Hellín y Casas Ibáñez.

En las últimas cuatro localidades, la conferencia de presentación, complementada con la proyección de diapositivas, corrió a cargo de Amelia Iñigo, catedrática de Dibujo.

Los 41 aguafuertes se integran en siete series que llevan por títulos *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 reproducimos, de una forma extractada, la conferencia de la profesora Iñigo.

Joan Miró falleció el día de Navidad de 1983, a los 90 años de edad, en su casa mallorquina de San Abrines. Su muerte supuso la pérdida de un gran pintor del siglo XX que tuvo, ante todo, vocación de ciudadano universal; que nos ha estado hablando, desde el amor a su libertad, del

amor universal, del sentimiento puro del amor universal.

En el telegrama de condolencia que SS.MM. los Reyes de España dirigieron a la familia del artista, se señalaba que «con su desaparición perdemos un artista excepcional». Javier Solana, Ministro de Cultura, manifestó durante el sepelio: «El



genial pintor ha aportado al arte de nuestro tiempo su optimismo, su humor, su permanente juventud y su universal vitalismo creador. Muere siempre fiel a su tierra natal, a su querida Cataluña y a su querida España». También el presidente de la República Francesa, François Mitterrand, envió un telegrama de condolencia a la familia que decía así: «Con Joan Miró desaparece uno de los creadores más originales de este siglo. En nombre de Francia y en el mío propio, rindo homenaje a este hombre que acaba de apagarse y a quien debemos luces nuevas».

Su gran aportación a la cultura contemporánea ha sido su sinceridad y desinhibición, al atreverse a crear por el mundo, «su mundo», su mundo más íntimo y más personal. Su contribución al arte contemporáneo ha sido la creación de un lenguaje simbólico y plástico, lleno de originalidad y estandarte de libertad creadora.

Pero para hablar de la obra habría que ubicar al personaje, y para ello hemos de remontarnos a la actividad de los dadaístas y surrealistas en la primera postguerra mundial, sobre 1920. Europa había sufrido mucho. Acaba la guerra y comienza la revolución bolchevique. Son acontecimientos políticos y sociales que obligan a numerosos grupos humanos a cambios y migraciones.

Escritores, poetas, artistas, hombres que toman posturas políticas y éticas, se refugian y reúnen en las grandes capitales. París será el lugar elegido, se convierte en centro cultural de Europa y del mundo. Estos hombres, con sus obras, con sus actitudes, son reflejo de la

angustia, la rebelión íntima y colectiva, que las secuelas de la guerra han dejado.

Si este orden cultural ha llevado a los hombres a una lucha por el poder que ha causado su destrucción, el orden de valores no sirve, hay que destruirlo. En este principio basan su acción los dadaístas.

«Dadá» fue un grupo de intelectuales que reivindicaron el azar, la duda de lo absurdo, rechazaron violentamente las formas míticas y las funciones tradicionales del arte. Ello implicaba un compromiso de comportamiento social, hasta el punto que muchos intelectuales cambiaron sus actividades literarias y plásticas, en acciones plásticas.

Eran tiempos tumultuosos, confusos, había que rehacer Europa, había, sobre todo, que revisar, cambiar, sustituir los valores esenciales. Los dadaístas, que fueron gente bastante exaltada, comenzaron descontextualizando los objetos del lugar hasta entonces lógico de las cosas.

Pero los Dadás no ofrecen alternativas, y de su seno y alrededores comienza a surgir otro grupo de hombres con espíritu de construcción, menos violentos, aunque no por ello menos angustiados. Hombres interesados por la vida y la ciencia: se inspiran en el psicoanálisis, descubren el orden de lo irracional, se interesan por el inconsciente, los sueños, la coherencia de lo absurdo, el libre fluir de la conciencia y propugnan hacer del arte un método para alcanzar ese punto de encuentro entre lo real y lo imaginario, lugar donde se resuelven todas las contradicciones.

La intención del surrealismo es dotar de autoconciencia al dadaísmo y explorar de modo sistemático la casualidad y la coincidencia.

Este movimiento, que en principio fue literario, tomó gran fuerza y difusión a través de la plástica. Las direcciones que resultan de este planteamiento son muy variadas, pero tienen en común el gusto por la fantasía, por sobrepasar los estrechos límites de lo «cotidiano».

Joan Miró tomó contacto con el grupo surrealista muy pronto. En 1916, el marchand Ambrois Vollard, hombre de gran prestigio, que había lanzado a la fama a Picasso y a Matisse en París, trae a Barcelona una exposición de arte de vanguardia. Miró, que por entonces se sentía profundamente impresionado por la poesía y cultura francesas, vio cómo se abría ante sus ojos un mundo inagotable de sugerencias.

En 1917, Francis Picabia, uno de los artífices de la pintura del absurdo, se instala en Barcelona y divulga la revista «391». Miró acusó fuertemente esta influencia, pues conoce a Picabia a través de su galerista Dalmau; entrará en contacto con Arp y Tzara a través del correo, es decir, con todo el grupo francés. Picasso por entonces está cosechando grandes éxitos en Francia y los jóvenes vanguardistas españoles sienten la llamada de París.

Así en 1919 llega Miró a París, como un modesto emigrante más de la cultura; allí se encuentra con numerosos amigos catalanes.

Los cuadros pintados en Barcelona y los primeros que pintara en París son de talante fauvista y figurativo, con plan-

teamientos próximos al cubismo y un poco ingenuistas, cualidad personal en la que muchos autores insisten. La personalidad de Miró se va definiendo, aplica una mirada amorosa sobre los objetos y los dota en su transcripción a la obra de un gran sentido poético que oscila entre el surrealismo simbolista y la abstracción.

Miró trabaja alternativamente en París y Montroig, la casa de sus padres, donde la familia pasaba los veranos. En las obras de este período funde el amor a lo natal, a la tierra, a lo familiar, lo doméstico, con su sentido universalista, cualidad que permanecerá ya a lo largo de toda su obra.

Las obras de esta época manifiestan ya las características de su arte, tal y como lo admiramos en nuestros días. En ellas encontramos ya por entero las formas esquemáticas, las «manchas» de color, los fondos pacientemente preparados, la fantasía. Son obras excesivamente complejas, pero que abarcan ya el repertorio de signos de Miró.

En 1928, con 35 años de edad, viaja por Holanda y expone en EE.UU., después en París, ya ha comenzado el torbellino de exposiciones del que no se librará hasta el final.

El período del 36 al 39 lo pasa en París. La guerra española, la tristeza, el drama, la conmoción que inunda a todos... La obra de Miró se vuelve violenta, incluso agresiva, se desorienta y vuelve a las fuentes figurativas y de fuerte color en busca de orden y equilibrio; a partir de entonces comienza a buscar con absoluta conciencia un «mundo habitable».

La crisis humana intenta resolverla dentro del arte, pero

afectado por la guerra española cae en un profundo encerramiento de angustia y soledad. De este momento es su obra *Naturaleza muerta del zapato viejo*, cuadro con elementos figurativos reconocibles de color exasperado, en el que trata de dar una visión apocalíptica donde el paisaje se resquebraja por la tensión tanto de la forma como la violencia del color. Los vermellones atruenan.

En 1940 debe alejarse de Francia, regresa a Cataluña y más tarde se instala definitivamente en Palma de Mallorca. Al margen del tumulto bélico sigue pintando, se dedica a la litografía y, en colaboración con Llorens Artigas, a la cerámica. Trata de llevar con la mayor dignidad un exilio interior y hasta el 56 sólo realizará exposiciones en el extranjero.

El historiador español J. A. Gaya Nuño opina que Miró era un surrealista «nato», incluso antes del movimiento como tal, y que en realidad no perjudicaron a su personalidad las relaciones con los surrealistas, pero que tampoco lo crearon; en todo caso, podemos admitir que el surrealismo fue un medio donde nuestro artista se encontró cómodo y que favoreció la divulgación y comprensión de su obra.

La obra de Miró es una especialidad pictórica bidimensional, plana. A la hora de elegir detalles o darles importancia dentro de la obra, sus motivaciones son de preferencia afectiva. Sus paisajes son metafóricos; no describe la imagen según las leyes de la visión común, sino que se deja invadir por el estado de ánimo, por la carga afectiva oculta de cada objeto. Esta falta de jerarquía en la concepción del mundo explica la coexistencia de un

realismo riguroso y la fantasmagoría de sus objetos, únicamente regulados por la lógica del juego.

Es un pintor que no plantea problemas, pues parece desconocerlos. No recurre a la tradición ni la niega, simplemente vive al margen.

El arte nace de la búsqueda de un signo que ayuda a penetrar en las realidades más profundas de nuestra vida. Y Miró se expresa a través de signos, signos herméticos, como los antiguos hicieron con sus grandes secretos.

Es tan importante en el lenguaje la forma de expresarse que hay mensajes cuyos contenidos son insolubles de la técnica y la clave en que están cifrados.

Y este factor, que es la obra de cualquier artista tiene suma importancia, en la obra de Joan Miró es una de las claves para su goce estético.

¿Cómo podríamos traducir a ningún lenguaje un acto de amor al trabajo, de pura contemplación y mística poética? ¿Cómo simplificar el lenguaje si no es desvirtuándolo? El lenguaje del alma no se puede reducir. Así que no tenemos otro camino que iniciarnos nosotros en él. En el lenguaje del arte, para poder llegar a sus recovecos.

Esto son los grabados de Miró que vamos a contemplar, resultados de un éxtasis poético. Si queremos saber de esa experiencia, de ese estar del espíritu, tendremos que abrir los ojos y el corazón, contemplar la obra, con la mente en blanco y la sonrisa en el alma, muy relajados, con la esperanza de que ese espíritu que ha quedado impreso en el papel quiera hacernos el regalo de dejarse sentir. ■

En la cueva de la Rupia, de Chinchilla

Luis Leguía dio un concierto de violoncello

El violoncellista Luis Leguía ofreció un concierto, el pasado 18 de enero, en la cueva de la Rupia, de Chinchilla, dentro de las actividades musicales de «Cultural Albacete». El programa del mismo estuvo compuesto por obras de Bach y Kodály.

A continuación se ofrece un sucinto comentario sobre el violoncello y su evolución, a cargo del musicólogo Jacinto Torres y un curriculum de Luis Leguía, intérprete del concierto ofrecido en el marco insólito de la cueva de la Rupia, ubicada en la población de Chinchilla (a 13 km. de Albacete).

A finales del siglo XVI aparece el violoncello como instrumento ya bien diferenciado en su forma y función de otros, tales como la viola de gamba, a la que inicialmente disputa la línea del bajo en las obras concertantes. Su evolución es lenta, y sólo después de transcurrida una centuria hallamos las primeras piezas para violoncello solo, firmadas por Doménico Gabrielli de Bologna en 1689. En 1720 escribe Bach las célebres Suites, merced a las cuales el instrumento alcanza

verdadera categoría como solista.

En su forma moderna consta de cuatro cuerdas afinadas a intervalos de quinta, exactamente una octava por debajo de las violas. Su timbre es especialmente cálido y noble, profundo de la zona grave y de extraordinaria riqueza expresiva en el registro medio-agudo. Carece, lógicamente, de la brillantez y ligereza del violín, llegando a plantear al instrumento notables dificultades tanto en el manejo del arco como en las posicio-

nes de la mano izquierda, sobre todo en los pasajes en que han de sonar dos o más cuerdas al mismo tiempo.

Una vez el violoncello afianza su presencia en la orquesta clásica y en los grupos de cámara, no faltan los compositores que le confían el papel protagonista de sus conciertos de orquesta, algunos de tanto relieve como Haydn y Boccherini. Pero acaso el paso decisivo en su evolución se produce cuando Beethoven, en sus dos sonatas Op. 5, por primera vez le hace dialogar con el piano, el instrumento romántico por excelencia. Con ello sienta las bases de un fecundísimo repertorio que atesora algunas de las más profundas y emotivas páginas musicales de los últimos doscientos años.

Luis Leguía

Nace en Hollywood. Comienza sus estudios de cello con Arthur van den Bogaerde y posteriormente con Kurt Reher.

Trabajó con Pablo Casals en Prades; en París, con André Navarra, y con Gaspar Cassadó, en Siena. Ha dado clases en Brown University y en el Conservatorio de Boston. También ha sido miembro de la Orquesta Sinfónica de Houston, posteriormente profesor de la National Symphony of Washington y de la Metropolitan Opera Orchestra de Nueva York y desde 1963 forma parte de la Boston Symphony Orchestra.



Finalizó en febrero

Ciclo «Guitarra española del siglo XIX»

■ Intervinieron cuatro profesores y una mezzosoprano

En el salón de actos de la Delegación de Cultura se desarrolló el ciclo «Guitarra española del siglo XIX». Esta serie musical constaba de cuatro conciertos y desde el 4 del mes de febrero se ofreció en lunes sucesivos y con entrada libre. El guitarrista José Luis Rodrigo interpretó obras de Fernando Sor y Dionisio Aguado en su actuación del 4 de febrero. Bernardo García-Huidobro ofreció una variada muestra de músicos españoles en su actuación del día 11; Antonio Cano, José Broca y Codina, Federico Cano, Julián Arcas y Francisco Tárrega fueron los músicos seleccionados por el intérprete chileno. Obras de Federico Moretti, Fernando Sor, Anónimo y Narciso Paz integraban el programa del concierto que se ofreció el día 18 por Gerardo Arriaga y María Aragón, guitarrista y mezzosoprano respectivamente. El ciclo se cerró con un concierto ofrecido por José Luis Rodrigo y Antonio Ruiz Berjano, que interpretaron obras de Fernando Fernandiere, Isidro Laporta y Fernando Sor.

Este ciclo musical se propuso trazar un programa cronológico de la guitarra española del siglo XIX en sus dos primeros conciertos, mientras que en los dos últimos se presentaron dos aspectos monográficos: la canción acompañada por la guitarra y el dúo de guitarras.

A continuación se ofrece un trabajo titulado «De la guitarra clásica a la romántica», a cargo del musicólogo Juan José Rey Marcos; trabajo que, por otra parte, sirvió de introducción a las notas a los conciertos publicadas en el catálogo-folleto editado con motivo del ciclo, también realizadas por el mencionado crítico musical.

En el anterior Boletín Informativo se ofreció el curriculum de los intérpretes participantes en el ciclo.

De la guitarra clásica a la romántica

Hoy por hoy resulta imposible trazar una síntesis sobre la guitarra en nuestro país durante el pasado siglo. Y no por falta de datos, sino por sobra... y por desorden. Mientras las bibliotecas y archivos donde se

conservan —cuando no se han perdido por desidia— los fondos decimonónicos no reciben una atención adecuada, nuestros musicógrafos seguirán repitiendo las afirmaciones de Saldoni y Soriano Fuertes, tramitadas por Mitjana, Salazar y Subirá hasta la reciente obra de Carlos Gómez Amat (Madrid, 1984).

Junto a los inevitables —y con razón— Sor y Tárrega se

alinean obras y autores no sólo desconocidos por el gran público, sino incluso por los mismos profesionales.

Pero dejemos este ingrato y poco prometedor presente —aunque debiera ser lo que más nos preocupase— y situémonos en los comienzos del siglo XIX. O, mejor, en el último año de la centuria anterior, 1799. Como si hubieran estado de acuerdo, cuatro autores escriben sendos métodos para guitarra:

— Juan Manuel García Rubio: «Arte, reglas y escalas armónicas para aprender a templar y puntear la guitarra...» (ms. en la Bibl. Nac.).

— Antonio Abreu y Víctor Prieto: «Escuela para tocar con perfección la guitarra de cinco y seis órdenes...» (Salamanca).

— Fernando Fernandiere: «Arte de tocar la guitarra española por música...» (Madrid).

— Federico Moretti: «Principios para tocar la guitarra de seis órdenes» (Madrid).

Los cuatro hablan de guitarras de cinco y seis órdenes dobles, una herencia medieval perpetuada a través de la guitarra barroca. Pero la estética de los tiempos camina ya en otra dirección. Moretti es el que se sitúa en posición más avanzada: «Aunque yo uso la guitarra de siete órdenes sencillos, me ha parecido más oportuno acomodar estos principios para la de seis órdenes, por ser la que se toca generalmente en España... Los franceses y los

italianos usan cuerdas sencillas en sus guitarras... Yo sigo este sistema y no puedo menos de aconsejarlo a los que se aplican a este instrumento, habiendo conocido su grande utilidad». En este punto comienza la historia de una nueva guitarra que podemos llamar «clásica» por la época y por diferenciarla de la «barroca», de órdenes dobles, octavados algunos de ellos. Además, se abandona la «cifra» como sistema de escritura. Sólo la emplearán a partir de ahora los que no saben música.

Pero, como en los orígenes de otras cosas, también hay un personaje mitológico para la escritura «clásica». Desde Soriano Fuertes se ha venido atribuyendo al cisterciense Miguel García, el «Padre Basilio», la autoría de todo el proceso innovador, además de ser el maestro de Dionisio Aguado y de otras figuras relevantes. Hoy se pueden poner en entredicho sin temor las afirmaciones de Soriano Fuertes, repetidas en cincuenta libros posteriores. Con las obras que —ahora sí— conocemos del P. Basilio, resultan ridículos los calificativos de «genio músico, gran contrapuntista y sobresaliente organista»: cualquier seise toledano sabía más contrapunto. El hecho de que agradase a SS.MM. Carlos IV y María Luisa es un dato más bien negativo. Desde luego, el buen gusto y la realza son cualidades que no tienen por qué darse a la vez, como muestran algunas anécdotas muy conocidas de este rey. Su guitarra («Soy el Rey Don Carlos III, q. D. g. m. a.» se lee en la tapa), construida por el granadino Rafael Vallejo es bastante rara, con cuerdas dobles y un añadido a modo de arpa. Actualmente, como tantos otros instrumentos españoles, se

conserva en el extranjero, en el Victoria & Albert Museum. Otro buen ejemplo del interés que estas cosas despiertan en nuestro país.

Precisamente son los guitarreros y su obra los que frecuentemente quedan relegados al historiar la guitarra. Por drástica que parezca la afirmación, la música de Sor no hubiera sido posible sin las revolucionarias reformas introducidas por ciertos artesanos, sobre todo en la distribución de las barras interiores de refuerzo de la tapa. Los talleres de Pagés y Benedit en Cádiz son considerados los más importantes de esta primera época, aunque Sor recomendaba también a Alonso, de Madrid, José y Manuel Martínez, de Málaga, y Ruda, sucesor y discípulo de estos últimos. Muchas de estas guitarras están actualmente en manos extranjeras. Algunas se venden de vez en cuando aquí y se sacan sin problemas por la frontera. En 1920 el Museo Arqueológico Nacional recibió en un legado dos guitarras que habían pertenecido a Aguado: ni rastro queda de ellas.

Pero dejemos otra vez nuestro problemático presente y volvamos a la historia de aquellos años. La guitarra se hace la dueña del ambiente musical, de todos los ambientes musicales. Las canciones patrióticas contra los franceses se publican con acompañamiento de guitarra. Con guitarra se editan también las canciones liberales —del «Himno de Riego» conozco varias ediciones en España y el extranjero— y las absolutistas. También los éxitos teatrales de óperas y zarzuelas. Un viajero francés escribe que la guitarra es tan nacional aquí como los toros y el chocolate y

que se encuentra en todas las casas, desde el cura al barbero: «Los aficionados tienen las uñas de la mano derecha de considerable longitud para conseguir un sonido claro y definido. Como el 'cigarito' está sostenido constantemente por estas uñas, llegan a adquirir un tinte amarillento que es considerado como un adorno... La manera favorita de tocar es el 'rasgado', que no es de mal efecto cuando el 'aficionado', frecuentemente una 'Segnorita' de ojos oscuros, lo emplea con juicio y sabe darle variedad de expresión». La conveniencia de la guitarra a las señoritas es gloriada por el poeta guasón Miguel Agustín Príncipe:

*«Nosotros al piano,
la vihuela vosotras,
que a la fea da gracias
y a la bella las dobla.
Guitarrista te quiero,
pianista me enojas...
Deja, pues, el piano
y la guitarra adopta.
Y además la guitarra
es muy chusca, muy mona,
muy no sé qué, Betina...
En fin, muy española».*

Entre bromas y veras el poeta expresa algunas verdades que merecen comentario. Cierito que en toda la primera mitad del siglo se percibe una lucha entre el piano y la guitarra por la supremacía. Es normal que una canción se publique en doble versión: para guitarra o piano. El anónimo viajero francés al que me he referido y que debió publicar su obra en 1828 escribe: «El piano-forte comienza a quitar su lugar a la guitarra y el italiano se canta con preferencia a la lengua nativa». También es cierto que, a la chita callando, en los contactos entre estos dos instrumentos es el piano el que

va robando poco a poco el lenguaje característico de la guitarra, adquiriendo giros que cualquiera identifica inmediatamente como «typical spanish». Cuando suene la hora de los nacionalismos, a nadie le será difícil expresarse en su idioma pianístico nacional, del que ya había una tradición secular. Se insiste demasiado en el «italianismo» como un lastre de los gustos musicales decimonónicos de nuestro país. Conviene poner en el otro plato de la balanza el españolismo, también excesivo a veces, de la guitarra.

Y de la pléyade de guitarristas que se citan en las historias de esta primera mitad de siglo ¿qué se hizo? ¿Y de su música? De los Tostado, Huerta, Tapia, Urcullu, Alonso, Costa, etc., parece que sólo interesa alguna anécdota más bien chocarrera y denigrante. Sobre su música todo el mundo parece estar de acuerdo sin haberla oído, tocado o visto: es mala, definitivamente mala. Así, en bloque. Sin embargo, a la vista de lo publicado, es evidente que nadie se ha molestado en estudiar el tema ni poco ni mucho. Quizá haya llegado el momento de revisar juicios sospechosamente generalizados. Habría que hacerlo partiendo de dos premisas ya sobradamente experimentadas en la música histórica: la utilización de instrumentos originales (o copias) y la recuperación del estilo de interpretación propio de la época. El invento de la «música-histórica-con-instrumentos-originales» no es tan moderno como se cree. Hay una anécdota poco conocida de la vida de Sor: en 1837 el músico catalán y el italiano Matteo Carcassi participaron en París en un concierto interpretando una obra

de Johann Strohbach, compositor activo en la corte del emperador Leopoldo I un siglo antes. Carcassi tocó la mandolina y Sor le acompañó en el laúd. Por lo visto, también para Sor cada música y cada época tenían su instrumento adecuado.

Cambios

La guitarra diseñada por los constructores gaditanos no se mantuvo inmutada durante todo el siglo XIX. El autor de los más importantes cambios en el instrumento fue don Antonio de Torres Jurado (1817-1892), almeriense de nacimiento, aunque trabajó durante un tiempo en Sevilla. Torres fijó la longitud sonora de las cuerdas en 65 cm., agrandó el diseño del cuerpo y extendió en abanico el sistema de barras de la tapa. Julián Arcas y Francisco Tárrega tocaron con guitarras de Torres, que aún hoy día son muy codiciadas. Por más que para el profano las guitarras construidas hoy son prácticamente iguales al modelo de Torres, la realidad es que en los últimos tiempos han cambiado bastante las necesidades y los conceptos. Y, por tanto, los modelos. Repito una vez más que la cuestión del instrumento no es un asunto trivial, ni siquiera un capricho de «gourmet», aunque esté muy bien en relación con eso que se llama «buen gusto». La música es en gran medida un arte abstracto, pero necesariamente se concreta en un sonido con una existencia histórica a través de unos instrumentos. Estos no son ni mejores ni peores por ser más antiguos o más modernos: son, simplemente, más o menos ade-

cuados a determinados estilos. Hoy día sólo por una malvada combinación de ignorancia y mal gusto pueden interpretarse las obras de Gaspar Sanz (1674) en la guitarra moderna: a pesar de tener el mismo nombre, la guitarra barroca y la actual son instrumentos distintos en casi todo lo demás, sobre todo en lo más importante, su sonido. Las guitarras del siglo XIX tienen más semejanza con las nuestras, pero aun así es mucho lo que las separa.

En el fondo de todo ello se puede detectar un problema de incultura general que rodea al mundo particular de la guitarra, los guitarreros y los guitarristas, cuyas razones están precisamente en la historia de la guitarra durante el pasado siglo. Los guitarristas son un mundo particular dentro de los músicos y los músicos un círculo aparte dentro —o quizá fuera— de la sociedad. Para ser músico hace falta saber, a lo sumo, música. Para ser guitarrista basta con saber tocar la guitarra. La historia se considera por principio un saber inútil para estos menesteres. Se diría que hoy las cosas ya no son así, pero desgraciadamente una tradición secular no se suprime con decretos del Ministerio de Educación o de Fomento, como se decía antes.

Precisamente una de las razones de este estado de cosas es el que la guitarra no entrase en el plan de estudios del Conservatorio hasta 1935, un siglo después de ser fundado éste en 1831. Y no deja de ser, hasta cierto punto, sorprendente. La reina fundadora, María Cristina de Borbón, tenía su profesor de guitarra. Claro que éste no era Aguado, que entonces vivía en Madrid, sino Mariano Ochoa. Soriano Fuertes describe así las

cualidades del personaje: «Sus costumbres excéntricas lo llevaron al extremo de tocar bailando y arrastrarse por el suelo con la guitarra sin perder el compás. Los que lo han tratado dicen que les daba lástima verlo ajar tan delicado instrumento. Como jaleador ha sido notable; como ejecutante, mediano, y como compositor, nulo».

La guitarra anduvo rondando al Conservatorio desde sus comienzos. Ramón Carnicer, primer catedrático de Composición, tenía un hermano, Miguel, guitarrista notable, que arregló y publicó algunas piezas para canto y guitarra. A lo largo del siglo fueron varios los conciertos de guitarra que se escucharon en el «regio establecimiento filarmónico», siempre con el aplauso general de profesores y críticos, aunque a veces hubo alguna voz que censuraba «la manía de querer hacer de la guitarra un instrumento de concierto». En el Conservatorio tocaron, entre otros, Julián Arcas y Trinidad Huerta. El joven Tárrega, según cuenta su biógrafo Emilio Pujol, cuando no era más que un alumno de solfeo y piano (1875 aproximadamente) fue invitado por el Director, Emilio Arrieta, a dar una audición para el claustro de profesores. Admirados de sus dotes como músico y como guitarrista, le animaron a que abandonase los estudios oficiales y se dedicase por entero a la guitarra. ¿No hubiera sido más lógico haber incluido la guitarra en el plan oficial de estudios? Pero no. Semejante idea ni siquiera era posible en aquel momento. Habría que esperar todavía cincuenta años. Y fue una pena, porque tal segregación no benefició ni a los guitarristas ni a los que no



lo eran y sólo contribuyó a abrir una zanja que, desgraciadamente, todavía hoy no está cerrada del todo.

Para completar esta visión necesariamente breve y abocetada de las guitarras —la «clásica» y la «romántica»— del siglo XIX, habría que valorar la actividad editorial, en Madrid y Barcelona, sobre todo: Wirms, Lodre, Caraffa, Eslava, Zozaya, Romero, Vidal, Alier..., que publicaron centenares, por no decir miles, de obras para guitarra, además de numerosos métodos: Aguado, A. Cano, F. Cano, Damas, Jocaste Posayoc (anagrama del editor José Campo y Castro), etc. Precisamente la existencia de estos métodos suplió la desatención pedagógica del Conservatorio. Ellos y la labor artesanal de los guitarreros fueron la base que posi-

bilitó la creación de un repertorio numeroso e interesante.

Y habría que hablar, finalmente, de la proyección de esta música en el resto de Europa y en América, con la que entonces había lazos muy fuertes. En Londres y en París siempre hubo algún guitarrista español residente o de viaje. Alguno como Sor publicó prácticamente toda su obra en el extranjero, y viajó hasta Rusia. Trinidad Huerta visitó lugares tan exóticos como Turquía. Por América viajaron numerosos guitarristas y allí se quedaron muchos de ellos. Como lo hicieron algunas canciones («La Paloma», de Sebastián Iradier o la anónima «La flor de la canela») que tan fuertemente arraigaron en aquel continente, que tienen ya un genuino sabor hispanoamericano. ■

Los días 15 y 16 de enero

Montserrat Roig en «Literatura Española Actual»

■ «Escribir es un placer y un privilegio»

La novelista catalana Montserrat Roig pronunció el pasado 15 de enero una conferencia en la que, bajo el título de «El placer de escribir», manifestó sus opiniones respecto al oficio de escritor y expuso impresiones personales sobre los elementos que configuran la creación literaria.

Presentada por Juan Bravo Castillo, director de la revista literaria «Barcarola», Montserrat Roig dijo, entre otras cosas, en su conferencia: «Quizá lo que menos se perdona en España, donde abundan tanto las catedrales góticas oscurísimas y el sentimiento trágico de la vida mal repartido, es que alguien afirme que esto de escribir sea un placer y un privilegio».

En la mañana del día 16, Montserrat Roig se reunió con profesores y alumnos de BUP y COU para entablar un coloquio sobre diversos aspectos de su obra literaria y, ya por la tarde, la novelista mantuvo un diálogo público con el crítico Andrés Amorós.

Estos tres actos, que configuran la intervención de Montserrat Roig en el ciclo «Literatura Española Actual», se celebraron en el salón de actos de la Delegación Provincial de Cultura. A continuación y en páginas siguientes se ofrece, de forma extractada y acompañados de la presentación de que fue objeto la escritora, por parte de Juan Bravo Castillo, la conferencia y el coloquio público de Montserrat Roig.



«El placer de escribir»

Creo que la palabra «creación» no tendría que ir vinculada necesariamente al artista o a la obra artística. Encontramos, en la naturaleza o en la vida, a grandes creadores cuyas obras desaparecen, quizá por que son efímeras o susceptibles de ser devoradas por el espacio y el tiempo. Y nunca van a ser catalogadas en los ficheros memorísticos de las universidades. A los escritores se nos llama «creadores» porque nuestra obra parece estar basada muchas veces en la fabulación o en la mentira. Pocas veces nos atrevemos a contar de dónde surgen nuestras historias.

De todos modos, quisiera hablar de lo que significa para mí el placer de escribir. Un placer salpicado de pequeños castigos, que se diluyen en un solo privilegio: la elección del propio oficio. Una vez el novelista español Juan Benet me afirmó muy convencido que, si era necesario, uno debía violar a su propia hermana para poder llegar a escribir bien. Me pasó una temporada preguntando a los escritores más o menos cotizados de España por qué escribían, y casi todos me miraban azorados ante tal tontería. Y es cierto: la pregunta es de lo más tonta y no lo he comprendido hasta que me la han empezado a hacer a mí. Sin embargo, algunos escritores menos precavidos me elaboraban la sublime teoría del sufrimiento del escritor. Es decir, ellos eran «artistas» y «creaban» porque sufrían como locos en este maldito mundo de desdicha. Se habían apropiado del monopolio de la sensibilidad, algo que los demás mortales miserables ni siquiera llegaban a oler.

Mario Vargas Llosa, impregnado de un sentido flaubertiano de la vida, cree que los escritores son como cuervos que se alimentan de la carroña de la infelicidad humana. En este sentido, todos los chismosos son cuervos y prefieren mil veces que le pasen desgracias al vecino antes

que verlos felices. No estoy segura de si todos los chismosos sienten el ansia de escribir, aunque en parte quizá sea ésta la definición que más se aproxime a la realidad. Los escritores, en el fondo, somos un poco cuervos: no soportamos demasiado tiempo la propia felicidad —y menos aún la ajena— porque ésta es más difícil de ser transformada en literatura. En realidad, la felicidad es como un «trance»; es difícil precisar qué provoca este estado —una vez que ya ha ocurrido—. Recordamos cómo nos sentimos en su estado de ausencia de dolor (casi diría de «beatitud»), pero no lo que sentimos. El sentimiento de infelicidad, el conocimiento de la muerte, la imposible relación entre los seres humanos, la aceptación del imperturbable paso del tiempo, etc., nos da aliento para escribir. Porque el sufrimiento clava sus garras en la memoria.

Y quizá ahí radique lo que significa para mí el placer de escribir. Y, al adueñarnos de este placer, los escritores nos convertimos en seres privilegiados. Poseemos las palabras y somos dueños del mundo mediante la expresión. Luego, como un sueño lejano y utópico, está la comunicación. Pero lo que importa es la expresión, y a través de ella gozas con la vananza, con narcisismo, la sublimación o, simplemente, con el más grande de los privilegios: vuelves a vivir de nuevo gracias a la fabulación.

Quizá lo que menos se perdona en España, donde abundan tanto las catedrales góticas oscurísimas y el sentimiento trágico de la vida mal repartido, es que alguien afirme que esto de escribir sea un placer y un privilegio. Con el pequeño

castigo, siempre a partir de una elección, que se infiltra durante el proceso de la obra escrita. La lucha contra uno mismo, contra las palabras, la imposibilidad de resolver el rompecabezas privado que uno se ha planteado, la poca fe en el propio talento, la dejadez y la falta de aliento poético. Pero quizá estas cuestiones se van resolviendo gracias a la tenacidad de «vivir» a través de la literatura. Los buenos escritores, en el fondo, construyen grandes monumentos cotidianos a la diosa de la constancia.

Sin embargo, creo que no hay por qué contar las horas que te pasas ante la máquina de escribir —muchas veces patéticamente muda—, porque puede ser tan angustioso como las horas en que un médico pierde intentando descifrar un diagnóstico incomprensible, como las horas que un médico pierde ante un texto enigmático. No todo es sublime a la vista, ni el sufrimiento de los escritores es más estético porque se le eche más dolor. Aprendí algo de ello cuando en la Mezquita de Córdoba vi cómo los árabes habían pensado en aprovechar más la luz del día a través de espacios abiertos al aire y al sol.

En fin, con el tiempo he aprendido que ni el alcoholismo, ni las drogas, ni la homosexualidad no sentida son acicates imprescindibles para llegar a escribir bien. Y quizá a veces no son más que sucedáneos para los que no logran hacerlo. En realidad, la literatura es un gozo de ella misma, porque tiene la virtud de ser compensatoria ante las limitaciones que te ofrece la existencia. La única droga que no mata, el único amor que no te traiciona, el único alcohol que

no te estropea el hígado es la literatura. Gracias a ella se van descubriendo a lo largo del proceso de creación densos y pequeños placeres, muchas veces íntimos, otros más comparables (y aquí entra ya la comunicación): la posesión y manipulación de las palabras, el desafío contra la idea y la realidad de la muerte, la posibilidad de dar expresión a los sentimientos más oscuros, más sórdidos y más bellos al mismo tiempo (pues cuando lo haces te das cuenta de que no tienen tanta importancia) y también el privilegio de recuperar lo que ya se ha perdido a través del ejercicio de la memoria viva.

Recuerdos lejanos

Con el tiempo, el escritor intenta poner orden en el rompecabezas de su vida. Utiliza la mente para entender lo que quedó dormido en el subconsciente. Pues, durante los primeros años, se va formando a través de los recuerdos olvidados —y recuperados con la memoria— la propia concepción del mundo. Pero la memoria es olvido también, y esto es algo tal vez necesario. Alguien, no recuerdo quién, dijo que todos tenemos dos memorias: la pequeña memoria, que sirve para recordar lo que es pequeño, y la grande, que sirve para olvidar lo que es grande.

Un escritor tiene que enfrentarse a sus partes más turbias, desatar los demonios del subconsciente, trabajar con ellos hasta darles una expresión. Pues aunque no se diga, todos hemos sentido en algún momento de nuestra existencia deseos de matar, de hacer desaparecer a aquellos seres que nos hacen

sufrir. Reconocer en nosotros mismos a un asesino es una tarea ardua y dolorosa. Pero es necesaria. Si no, ¿cómo Dostoyevsky habría podido meterse en los deseos más subterráneos del protagonista de *Crimen y castigo*? Lo fácil, en literatura, es presentar personajes limpios, «positivos», sin maldad en su interior. Pero esos seres no existen.

La infancia reinventada

Todos los recuerdos que afloran en la conciencia, buenos y malos, son material bruto para el escritor. Lo importante, como decía Stendhal, es saber elegir los detalles que son significativos y tener suficiente serenidad como para apartar los que no lo son para la literatura. El escritor debe saber que, a través de esta minuciosa selección de detalles, está creando una vida nueva, que es la literatura. Y la literatura no es un calco de la vida, es otra cosa. Ni los naturalistas más acérrimos, los veristas, lo consiguieron. La literatura es una nueva realidad, distinta y afín a la vida. Hay un momento algo doloroso para el escritor, y es cuando tiene que dar libertad a su propio hijo, a su obra, concederle autonomía para que ande solo, separado ya de él. El escritor se resiste muchas veces a esta concesión de independencia. Y se siente castigado por ello.

Los que no recuerdan son gente peligrosa: son incapaces de admitir —porque los han borrado de su memoria— los días claros y turbios del pasado. Y al mismo tiempo ignoran por qué odian o por qué

aman. No se enfrentan a sus propios recuerdos porque tienen miedo de conocerse a sí mismos. Los que niegan su infancia, o la evocación de su niñez, pueden llegar a ser fascistas. Y todo fascista es, en la práctica, un resentido. Los escritores tienen que enfrentarse valerosamente a su propio resentimiento, pues éste es uno de los principales motores que te impulsa a escribir. Pero tienen que distanciarse de él, jugando con las palabras, manipulándolo para llegar a la armonía perdida. Colocándose ante su propio espejo y descubrir, en un duro y lento ejercicio, quién es el pequeño monstruo que tiene en su interior. Como decía Wilhelm Reich, sólo los grandes hombres concen al hombrecito que llevan dentro. Kafka, por ejemplo, era un judío que vivía en Praga y escribía en alemán. Tenía suficientes razones para ser un resentido. Lo sabía y nunca nos lo ha negado a través de sus escritos. Pero sabía, también, que sobrevivía a través de las palabras.

Por haber nacido mujer y en la España franquista, tengo que confesar que soy una mujer resentida. Haber nacido mujer en estas condiciones lleva ya implícito un cierto sentimiento de «estafa».

El escritor es alguien, la mayoría de las veces, que intenta prolongar la etapa adolescente durante toda su vida. Yo pertenezco a una generación universitaria que tuvo la suerte de presenciar los últimos —y a veces más duros— estertores del franquismo. Y caímos en el error de creernos destinados a hacerlo sucumbir, nos creíamos los «hijos del sol». Luego, el fracaso reveló nuestra debilidad, no supimos adecuarnos a

la realidad, pequeña, mediocre, cotidiana. La literatura me sirvió para aceptarla y aceptarme, fue mi sistema particular para defenderme contra la formación religiosa, contra el sentimiento de culpa interiorizado, contra, también, la victimización a que me habían inducido las monjas y un sistema político autoritario. Tuve que admitir, a través de la literatura, que yo no era mejor que mis verdugos. Pero que, por lo menos, lo sabía.

Sin ánimo de generalizar, me parece que en la mayoría de los escritores sobreviven algunos estados definidos como propios de la adolescencia. Y la sociedad les permite a ellos lo que a los demás seres humanos les está prohibido: el narcisismo, por ejemplo, y el placer —a veces vago, a veces ambiguo, pero siempre gratificante— de la soledad. Sobrevive, pues, la languidez de la adolescencia, el poderte dedicar a algo que, en un principio, todavía no está cotizado, el poder perder tu tiempo por algo que no sabes si va a ser valorado económicamente. Y, también, te permiten desarrollar una íntima, y a veces oscura, necesidad de ser «reconocido» por los demás, de ser amado. García Márquez, en una de sus últimas entrevistas, afirma que si fuera mujer estaría siempre diciendo que sí, pues necesita que le quieran muchísimo y que por esta razón escribe. Les parecerá egoísta, pero por lo menos él lo dice. Otros lo esconden.

Y es así como, impunemente, el escritor transgredió la prohibición de la edad adulta. Rompe la convención a través de las palabras y se venga del orden y de la ley. Y este es uno de los placeres más bellos, más grandes, que te ofrece el privilegio de escribir.

Juan Bravo:

«Montserrat Roig, la manía de tomarse el mundo en serio»

Si hubiera que definir la clave de la gran labor llevada a cabo por Montserrat Roig desde aquellos días —aún no lejanos, por suerte— en que, trabajando todavía en la *Gran Enciclopedia Catalana*, decidió súbitamente jugarse todo por el todo y lanzarse a la palestra literaria para vivir como profesional de las letras, quizá pudieran servirnos las palabras de Joan Fuster cuando escribe acerca de la actitud estética de nuestra escritora: «lo esencial en ella es una insaciable curiosidad por los comportamientos y las ideas, y, al mismo tiempo, la voluntad de comprender dichos comportamientos a través de un juicio 'razonable'».

En efecto, los primitivos temores de Montserrat a la hora de optar por algo tan sumamente arriesgado como lo que suponía conjugar trabajo y placer, pasión y esfuerzo, quehacer y divertimento, poco a poco se fueron difuminando, y aun cuando para conseguir vivir de la profesión no siempre pudo mantener una línea rígida, sino que más bien y a menudo tuvo que aceptar lo que ella misma denomina «literatura paralela», entrevistas, reportajes, etc., yo, por mi parte, me atrevería a concluir que el balance no sólo puede calificarse de positivo, sino de ejemplar.

Su infancia y adolescencia nos la cuenta ella misma en lo que denomina *Confesión pseudoverídica de una aprendiz de escritora* y que sirve de justificación a su primer libro: *Molta roba i poc sabó...*, traducido al castellano con el título *Aprendizaje sentimental*.

De este libro se deducen ya las grandes líneas maestras de

lo que habría de ser su obra en ciernes. Ironía un poco acre, un poco despiadada como arma contra lo convencional, burgués, conformista; rebeldía contra un entorno desolador, contra ese cauce borreguil carente de toda autenticidad por el que los padres lanzaban a sus hijos —y especialmente a sus hijas— por aquella época; y, finalmente, un instinto poético, una ensoñación omnipresente, un buscar refugio en las quimeras —que gradualmente se convertirían en ficciones— como único modo de hallar una salida perentoria.

El segundo libro —y con él la consagración oficial— de Montserrat Roig vio la luz en versión castellana en 1978, *Tiempo de cerezas*, evocación puramente proustiana claramente denotativa y simbólica de esa primavera, de ese paraíso perdido que anhelan las personas que se hallan inmersas en la mediocre realidad. Con este libro, su autora ganó el Premio Sant Jordi de novela. Y aunque la obra —como escribe Encarnación García de León en «Barcarola»— presentaba abundantes tópicos en cuanto al estudio documental de la burguesía catalana, poseía, no obstante, una virtud prácticamente perdida por el género: la hu-

manidad dimanante de sus páginas.

En 1980, Montserrat Roig publicó su tercera novela, titulada en castellano *Ramona, adiós*, obra muy rica en la que, una vez más, la autora contrasta los sueños íntimos —esta vez de tres mujeres (abuela, madre e hija) de una misma familia burguesa— con la realidad compleja y cambiante de un mundo en evolución. Y en ese mismo año vería la luz la que quizá sea su obra más atractiva hasta este momento: *La hora violeta*, en la que, empleando sus procedimientos habituales, Montserrat Roig sitúa a varios personajes femeninos —en este caso también tres mujeres— enfrentadas al fracaso frente al sexo opuesto, representado por tres tipos diferentes de hombre: el hombre-padre, el hombre-cerebro y el hombre como producto del ideal romántico.

En resumen, una escritora prolífica, profundamente integrada en el mundo que le ha tocado vivir y, sin duda, con un gran porvenir por delante. Una mujer que, como ella misma cuenta, no sabe si escribe por sobrevivir o porque tiene la manía de tomarse el mundo más seriamente de lo que éste se merece.



Coloquio con Andrés Amorós

—Siendo joven, como eres, y escritora, resulta sorprendente encontrar en tus novelas ciertas críticas en relación a la ortodoxia feminista...

—Es que yo creo que todo hay que tomarlo con sentido del humor. Yo el feminismo me lo tomo en serio en la vida, pero cuando escribo me niego a hacer panfletos. La literatura es otra cosa. No sé bien lo que es, pero es otra cosa. No se pueden hacer novelas feministas, porque la novela ha de despertar un placer. Algunas feministas dicen que yo no lo soy porque no hablo en mis novelas de la violación de la esposa por parte del marido, por ejemplo, o de cosas similares. No sé, eso es como negarle su condición de comunista a alguien porque escribe poemas de amor.

—Se habla de que en la novela escrita por mujeres en los últimos años predomina el tema psicológico, el lenguaje intimista... ¿es ése tu caso?

—Esto casi siempre sucede así necesariamente. Hay experiencias biográficas por las que las mujeres no pasamos... la mili, por ejemplo. En fin, hay una serie de situaciones de las que las mujeres no podemos escribir. De todas formas, lo que no se puede hacer es considerar que la sensualidad o el intimismo son un monopolio de la mujer. Quizá de aquí a cien años los escritores tendrán una capacidad mayor de elegir: las mujeres seguro que habrán participado tanto en la agresividad del mundo de los negocios que serán capaces de elegir los temas.

—¿Y en cuanto al lenguaje?

—Cuando empecé a escribir estaba mucho más tranquila que ahora, porque no habían

salido todas estas teorizaciones sobre el lenguaje femenino, etc. Yo creo que el lenguaje no tiene sexo. Yo no me veo seleccionando unos términos exclusivamente femeninos de todo el conjunto de lenguaje, sino que me veo eligiendo, inconscientemente, un mundo de detalles, de adjetivaciones...

—Y también se eligen maestros.

—Claro. Y entre ellos vas seleccionando aquéllos con los que te sientes más cómodo, pero no siempre son mujeres. Por supuesto, que me encuentro cómoda con Virginia Woolf, pero no me ocurre lo mismo con la Pardo Bazán. Sí me siendo cómoda con Mercé Rodoreda, pero también con Thomas Mann.

—Además, tus novelas traen de amor...

—Como casi todas las novelas.

—Dicho de otra manera: novela psicológica.

—Sí, claro; se dice siempre eso de que el psicologismo burgués es un vicio que está periclitado y tal, pero es que, desde que yo empecé a escribir, han pasado lo menos cinco modas literarias diferentes en Cataluña y, claro, una no puede atenerse a estas cosas.

—Hay un personaje tuyo que dice: «las personas están hechas para quererse y nadie tiene derecho a fijarles normas». ¿Te solidarizas con la visión del mundo de este personaje?

—Sí. Y además eso lo dice un hombre. Lo bueno es que, a pesar de los avances de la ciencia y de que se haya escrito tanto sobre el amor, siempre se tiene la sensación de estar empezando otra vez; la sensación de que estamos he-

chos de la misma pasta y con los mismos miedos y debilidades que podría tener, por ejemplo, Virgilio, salvando las distancias. En fin, hay unos temas que no acabarán de estar explicados nunca: el amor, la muerte... no sé. Los seres humanos somos los que menos aprendemos, por mucho que se haya escrito sobre esto.

—Hablando de tus personajes, hay otro que, en un momento determinado, recuerda eso de «il n'y a pas d'amour hereux». ¿Es que en tus novelas no hay amor feliz?

—¿Tú conoces alguno que lo sea? Lo que ocurre es que el hecho de que un amor no sea feliz no impide que pueda ser maravilloso. Un amor triste puede ser muy hermoso.

—En el mundo de la mujer ¿todas estas cosas no se concentran en el arte?

—Desgraciadamente, creo que la mujer sólo se encuentra cómoda en la literatura. Claro que hay mujeres pintoras, escultoras, etc. Pero, si exceptuamos la literatura, en todas las demás artes hay que hacer un aprendizaje que, en general, resulta caro y conlleva muchas dificultades. En cambio, el oficio de escribir es barato, sólo se necesita papel y lápiz y un poco de silencio. Por eso hay más mujeres escritoras. También se necesita un aprendizaje para utilizar la palabra, pero es un aprendizaje individual, propio, en el que es mucho más fácil elegir a los maestros, porque están en los libros, a tu alcance. Sólo hay dos condiciones para que una mujer se dedique al arte: que le deje su marido y que pierda el miedo al ridículo. ■

«La venganza de la Petra» se representó en el Teatro Carlos III

Asistieron más de 3.000 espectadores

■ La Compañía Teatro Popular ofreció la obra de Arniches

Más de 3.000 espectadores asistieron, los días 11, 12 y 13 de enero, a las representaciones de «La venganza de la Petra», de Arniches, en el Teatro Carlos III de la capital. La obra de Arniches fue ofrecida por la Compañía Teatro Popular y estuvo dirigida por Antonio Díaz Merat. Con ella prosiguieron las actividades teatrales del Programa Cultural Albacete.

Por orden de intervención, la citada compañía ofreció el siguiente reparto: Pedro Peña (Nicomedes), Maruja Carrasco (Nicanora), Carmen Lagar (Petra), María Garralón (Eudoxia), Alberto Fernández (Bibiano), Marisa Porcel (Raimunda), Pepe Lara (Manolo), Luis Rojo (Tufitos), Teófilo Calle (Conesa) y Mariano Nello (Jesús). Cinco fueron, pues, las representaciones que se ofrecieron al público de Albacete, ya que el domingo 13, además de la correspondiente función de noche, se dio otra de tarde. Por otra parte, como ya es habitual en el Programa y se ha venido haciendo con anterioridad, se ofreció una función gratuita de tarde —el sábado 12— para grupos de teatro y escolares de centros docentes de Albacete.

A continuación se publica una reseña bibliográfica de Carlos Arniches y un extracto de la mencionada obra del autor allicantino.

Arniches

Carlos Arniches (Alicante, 1866-Madrid, 1943) cultivó un tipo de teatro cómico y directo, el sainete y el «género chico», que obtuvo siempre un gran éxito popular. En toda su obra campea una chispa y una gracia fresca y espontánea, de seguro efecto al público que va destinada. Su especialidad fue el ambiente castizo madrileño, presentando una serie de tipos populares muy bien vistos y logrados; en todos estas producciones, como es natural, Arniches utilizó un lenguaje vulgar y desgarrado, una especie de jerga barriobajera que expresaba fielmente el sentir de los personajes humildes y sencillos de su mundo escénico.

«La venganza de la Petra»

El sainete —género teatral en el que se encuadra *La venganza de la Petra*— es una breve composición dramática española, en un solo acto, de tema generalmente cómico. El término se empleaba ya en el siglo XVII para designar las piezas breves que solían acompañar la representación de comedias, pero fue en el siglo XVIII cuando el sainete adquirió sus caracteres propios, debido a las numerosas obras de don Ramón de la Cruz y a su habilidad para la creación de tipos. En el siglo XIX, junto con el sainete propiamente di-

cho, cuyo autor más representativo fue Vital Aza, se desarrolló el género chico, esto es, un sainete en el cual se habían introducido partes musicales y cantadas sin perder su carácter costumbrista.

En algunas de sus piezas se aparta de lo estrictamente cómico y busca el lado sentimental de la acción. Entre sus numerosísimas creaciones, en las que figuran muchos libretos de zarzuelas, se pueden contar: *El cabo primero*, *El santo de la Isidra*, *El amigo Melquiades*, *La fiesta de San Antón*, *El puñado de rosas*, *El terrible Pérez*, *El pobre Valbuena*, *Los granujas*, *Los guapos*, *Alma de Dios*, *El pollo Tejada*, *La casa de Quirós*, *Serafín el pinturero*, *La chica del gato*, *Don Quintín el amargado*, *Es mi hombre* y otras muchas. En 1930-32 se publicó en Madrid una edición de su *Teatro escogido*.

La venganza de la Petra es una pieza teatral que tan sólo pretende divertir y entretener al público a través del juego escénico de las situaciones equívocas, del chispeante y castizo lenguaje y de los tipos: personajes populares que reflejan un cuadro costumbrista del Madrid de la época.

La venganza de la Petra es una pieza teatral que tan sólo pretende divertir y entretener al público a través del juego escénico de las situaciones equívocas, del chispeante y castizo lenguaje y de los tipos: personajes populares que reflejan un cuadro costumbrista del Madrid de la época. ■

Cuarta intervención en el presente curso

José Luis Pinillos pronunció dos conferencias en Albacete

■ «La conciencia nos hace libres»

La conciencia desde una perspectiva psicológica fue el tema al que José Luis Pinillos dedicó las dos conferencias que, dentro del ciclo «El estado de la cuestión», pronunció los días 29 y 30 de enero en Albacete. «Los orígenes biohistóricos de la conciencia humana» y «La conciencia y la realización del hombre» fueron los títulos de estas conferencias. Además, el profesor Pinillos mantuvo, en la mañana del día 30, un seminario con profesores y especialistas en la materia en la sede de Cultural Albacete.

Presentado por **Rodrigo Gutiérrez Córcoles**, psiquiatra y concejal de Cultura del Ayuntamiento de Albacete, José Luis Pinillos expuso en sus interven-

ciones la idea de que la conciencia ha estado exiliada del campo de las ciencias durante buena parte de este siglo, y que «es sólo a partir de la segunda mitad de éste cuando se recupera como uno de los ingredientes ligados a la idea de la realización humana en sus aspectos individual y social».

Diez destacadas personalidades del mundo de las ciencias y las humanidades han desfilado por la tribuna del ciclo «El estado de la cuestión» desde que éste se iniciara, en febrero del pasado año, con la intervención del científico Manuel Perucho. En meses sucesivos y exceptuando el paréntesis del verano, han participado en el ciclo: el crítico de arte Julián

Gállego; Elías Fereres, ingeniero agrónomo; Elías Díaz, catedrático de Filosofía del Derecho; el Presidente del Congreso de los Diputados, Gregorio Peces Barba; los investigadores Carlos Sánchez del Río y Francisco Grande Covián; el musicólogo Federico Sopeña; José Luis Pinillos, catedrático de Psicología, y el antropólogo Julio Caro Baroja. De las intervenciones de este último ofreceremos detallada información en el próximo número de este Boletín Informativo.

En páginas siguientes reproducimos, de forma extractada, las conferencias de José Luis Pinillos pronunciadas en Albacete.

José Luis Pinillos

Nació en Bilbao en 1919. Realizó sus estudios en las universidades de Zaragoza y Madrid, ampliando posteriormente éstos y realizando trabajos en diversos países. Es catedrático de Psicología en la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universidad Complutense. Como investigador, su trabajo se ha dirigido principalmente hacia los problemas de percepción, psicología social y psicología de la personalidad. Entre otras obras, es autor de las siguientes: *La vida de la ciencia*, *Principios de psicología*, *Más allá de Freud*, *La mente humana*, *Psicología de la vida urbana* y *Las funciones de la conciencia*.



José Luis Pinillos en un momento del seminario que mantuvo con profesores y especialistas.

José Luis Pinillos:

«La conciencia»



En contra de lo que ha estado de moda decir durante la primera mitad de este siglo, yo entiendo que lo más importante que le ha pasado en su vida al hombre ha sido el hecho de adquirir la conciencia.

El movimiento anticoncien-cista que ha habido en la primera mitad —o algo más— de este siglo tiene sus razones serias; pese a todo, las cosas no son tan simples como parecen.

Hay que empezar confesando que sería un error pensar que el exilio a que ha estado sometida la conciencia, desde 1910 hasta 1960, aproximadamente, dentro del campo de la Psicología haya sido arbitrario. Tuvo por contra su razón de ser, era algo que estaba cantado: la conciencia había sido presentada como todo, poderosa por la primera psicología científica, que entendió que la psicología era la ciencia de la conciencia, exagerando evidentemente.

La conciencia no es una conciencia angélica: es una propiedad sustantiva, sí, pero de un hombre de carne y hueso, una propiedad biológica de un organismo que es personal y que vive en un medio social; no es transparente ni angélica, ni tan libre como se pensaba. Antes bien, es limitada y esclava.

No es una cosa que se pueda observar ni enseñar, es delicada de definición y de tra-

tamiento y, si no funciona, no funciona la vida del hombre. Lo que ocurre es que el hecho de que no se pueda observar no quiere decir que haya que dejarla de lado. Tampoco la observación es observable, y no por ello se la desprecia. La realidad física no se hace manifiesta por el mero hecho de existir sino por el hecho de que alguien la experimente, es decir, tenga conciencia de ella. Una cosa es ser y otra cosa es ser conocido. El acto mental por el que algo se hace conocido a alguien es lo que da razón de ser a la conciencia, sucediendo que, a la vez que quedamos advertidos de las cosas, quedamos advertidos de nosotros mismos.

Yo no voy a entrar en discusiones teológicas ni negar que existan seres inmateriales con conciencia. No lo sé. Yo sólo puedo hablar de tejas abajo. Y en lo que se conoce científicamente, no hay conciencia sin cerebro en el orden humano. La conciencia no es puro espíritu, no funciona sin la base de una corporalidad, de un mundo material, sin un cerebro y, más concretamente, sin un cerebro que viva en sociedad. Los actos mentales tienen tiempo y ocupan, de alguna manera, un lugar en el cerebro; y tienen tiempo, simplemente, porque el impulso nervioso tiene velocidad.

El origen de la conciencia es

material, y no tenemos que avergonzarnos de la materia. Dios no se ha avergonzado de la materia, ha creado la vida a través de una evolución. Podría haber creado al hombre directamente; podría habernos hecho ángeles... pero nos ha hecho seres biológicos, personales, a través de una complicadísima evolución biológica. Yo creo que enseña mucha teología y mucha espiritualidad la consideración del camino que se ha seguido hasta llegar al hombre. Hemos salido de la materia, pero no quiere esto decir que la materia lo explique todo. Ese es un gravísimo error, un error del siglo XIX.

Pero ¿por qué la ciencia psicológica no ha seguido el camino de la explicación genética del fenómeno de la conciencia, el camino de la evolución biológica, que le hubiera ahorrado el tener que renegar de la conciencia? Creo que la razón hay que buscarla en el hecho de que la psicología siempre tuvo —al menos en la primera mitad del siglo— un problema de falta de identidad. Ha querido parecerse a las ciencias más seguras, a la física de hace setenta años, que no es la de hoy, y quiso recibir las bendiciones del positivismo lógico y del empirismo. Todo eso condujo a una psicología plana, unidimensional y, por ello, se abandonó, en general, el camino de la biología.

Origen de la conciencia

La transformación en el seno de la cual se opera la eclosión de la conciencia humana no es debida al crecimiento cualitativo del cerebro, sino al crecimiento cuantitativo. En muy poco tiempo, en un plazo de un millón o dos millones de años, la capacidad craneal del cerebro del chimpancé se duplica y aparece la hominización y, consecuentemente, la humanización. Pero no se trata sólo de una cuestión de tamaño. El gran fraude de la craneometría ha sido pensar que el crecimiento de la masa cerebral era un índice de la inteligencia humana. Han sido exigencias sociales y de trabajo las que han forzado la comunicación y han montado la superestructura del lenguaje con la cual, y sólo con la cual, aparece la conciencia. En este terreno, Leontiev llega a decir que los animales no tienen conciencia porque no hablan.

La génesis de la conciencia hay que hallarla en el desarrollo del hemisferio izquierdo del cerebro que, en un principio, funciona mal, lo cual produce que el hombre escuche voces interiores y las atribuya al exterior, que es uno de los trastornos que sufren los esquizofrénicos. Será necesario que se dé la maduración del hemisferio izquierdo y su sincronía con el derecho para que la conciencia humana se haga clara ante sí misma.

La ciencia conoce el mecanismo por el que los elementos del mundo exterior pasan al cerebro. Lo que se ignora todavía, y yo creo que se ignorará siempre, es el salto que hay entre lo que recibe el

cerebro y el hecho mental que es la esencia de la conciencia. Creo que no se conocerá nunca porque este es un paso cualitativo, no cuantitativo. Lo mental es una cualidad dada en el tiempo, pero no en el espacio y, en cualquier caso, no es nada seguro que el mundo sea como lo vemos.

Todos los hombres quieren realizarse y yo diría que estamos obligados a ello, a intentarlo al menos. Ahora bien, si la realización consiste en hacer propia la realidad que se admira, está claro que la conciencia es uno de los ingredientes esenciales de la realización humana. ¿Cómo podríamos hacer realidad nuestros proyectos si no somos conscientes de ellos?

La conciencia nos libera de la tiranía de los impulsos, de lo inmediato, y nos da una mayor autonomía frente al medio. Los psicólogos —los funcionalistas sobre todo— han elaborado teorías para explicar la ventaja adaptativa que supone poseer una conciencia frente a la desventaja del autómatas, que no la posee. El propio Paulov se dio cuenta de que la conciencia desempeñaba en el hombre un papel superior al de los reflejos. Los funcionalistas americanos creían que la conciencia era lo más avanzado del organismo y que desempeñaba una función de acomodación a lo nuevo, resolviendo el conflicto que se produce al encontrarse con lo desconocido. Una vez solucionado éste, entran los automatismos en juego y dejan libre a la conciencia para que se ocupe de los problemas nuevos que vayan surgiendo o para ejercitar la fantasía.

Los funcionalistas europeos nos hablan de la ley de la anticipación mental, que consiste en prever o preparar los

eventos futuros, con las ventajas y los riesgos que ello supone. También los psicólogos marxistas se han ocupado de las funciones de la conciencia y, en ocasiones, han tenido problemas con el Estado a causa de sus teorías. Rubinstein, por ejemplo, defendía una idea perfectiva como una de las metas de la conciencia; no de una conciencia positivista, sino de una conciencia que va más allá de los hechos y que produce las representaciones de la vida que uno se fabrica, tirando de la propia vida para intentar llegar a una meta que nos hemos propuesto y cuya consecución da sentido a la idea de realización humana.

También la íntima ligazón entre conciencia y lenguaje fue defendida por los rusos. Luria vio con claridad que el lenguaje es un apoyo de la conducta y que ésta puede organizarse gracias a la interrelación existente entre conciencia y lenguaje, el cual es una interpretación histórica de la realidad. En una aportación mucho más profunda, fundamental, Bassov subraya el carácter anticipador de la conciencia, afirmando que la conciencia no sólo permite que a uno se le hagan presentes las cosas de alrededor sino que, en ausencia de estas cosas, permite que nos las representemos. Y esta representación tiene una importancia capital como ventaja adaptativa ya que, gracias a ella, el hombre puede prever los riesgos y seleccionar entre cosas que puede hacer y cosas que no puede hacer. Es lo mismo que le ocurre a un animal cuando, según ciertos indicios de peligro, elige entre un camino u otro para llegar a un determinado lugar. Se trata de una ventaja que nos permite sobrevivir. ■

exposiciones

Grabados de Tàpies en la Asunción

El próximo día 7 de marzo se inaugurará, en el Centro Cultural Iglesia de la Asunción, una exposición dedicada a **Antoni Tàpies**. La muestra, que será presentada con una conferencia a cargo de la catedrática de Dibujo **Amelia Iñigo**, está compuesta por obra reciente del pintor catalán e integra un total de cincuenta grabados que se agrupan, según la calidad del soporte utilizado, en: papel *Auvergne* (22 grabados), papel *Archés* (25 grabados) y papel *Guarro* (3 grabados).

Esta exposición, realizada con fondos de la Galería Maeght de Barcelona, se clausurará en Albacete el día 8 de abril y a continuación emprenderá un recorrido por diversas localidades de la provincia.

música

Ciclo «Haendel», de cuatro conciertos

Un nuevo ciclo musical dedicado a Haendel comenzará el día 4 y constará de 4 conciertos que se celebrarán, en lunes sucesivos, hasta el 25 de este mes, en el salón de actos de la Delegación Provincial de Cultura, comenzando a las 8 de la tarde con arreglo al siguiente programa:

Lunes, 4: Intérprete: **Genoveva Gálvez**, clave.

Programa: Praeludium y Sarabande en re menor, Suite nº 7 en sol menor, Air con variazioni en mi mayor, Fantasía en do mayor y Chaconne en sol mayor.

Lunes, 11: Intérprete: **Albicastro Ensemble**. Director: **Jorge Fresno**.

Programa: Cantata «La bianca rosa», Sonata en do mayor para flauta de pico, Suite en re menor par clave, Cantata «Nel dolce dell'oblio», Cantata «Pastorella ragha e bella», Sonata Op. 1, n.º 1B para flauta travesera y 2 Arias para soprano.

Lunes, 18: Intérpretes: **Alvaro Marías** (flauta de pico), **Jan Grinberger** (oboe barroco), **Emilio Moreno** (violín barroco), **Sergi Casademunt** (viola de gamba) y **Albert Romani** (clave).

Lunes, 25: Intérpretes: **Víctor Martín** (violín), **Belén Aguirre** (viola de gamba) y **Genoveva Gálvez** (clave).

Programa: Sonatas Op. 1, números 3, 10, 12, 13, 14 y 15.

Perfecto García Chornet en «Recitales para jóvenes»

Los «Recitales para jóvenes» continuarán en el mes de marzo en la modalidad de piano. En jueves sucesivos y hasta el día 21, el pianista **Perfecto García Chornet** ofrecerá tres conciertos en los que interpretará obras de Chopin, Liszt, Granados y Albéniz.

Concebidos con un carácter didáctico, estos conciertos van destinados exclusivamente a jóvenes estudiantes que asisten a los mismos acompañados por sus profesores y previa petición al Programa.

En la modalidad de piano, realiza los comentarios **Ramón Sanz Vadillo**, profesor de Música de la Escuela Universitaria del profesorado de E.G.B. de Albacete.

conferencias

Dámaso Alonso en «Literatura Española Actual»

Dámaso Alonso, poeta, filólogo y, hasta hace poco, director de la Real Academia Española de la Lengua, será el invitado a intervenir este mes en el ciclo «Literatura Española Actual». El ilustre académico realizará su primera intervención en este ciclo el día 26 con una conferencia titulada «Mi poesía antigua y mi poesía reciente». El día 27, por la mañana, Dámaso Alonso se reunirá con profesores y alumnos de BUP y COU para entablar un coloquio en el que se comentarán diversos aspectos de su obra. Ya por la tarde, Dámaso Alonso pondrá fin a su intervención en «Literatura Española Actual» pronunciando una conferencia titulada «La generación de 1927» y manteniendo a continuación un diálogo público con el crítico **Andrés Amorós**. Tanto este diálogo público como las dos conferencias anunciadas se celebrarán en el salón de actos de la Delegación Provincial de Cultura y comenzarán a las 8 de la tarde.

Dámaso Alonso nació en Madrid en 1898. Doctor en Filosofía y Letras y licenciado en Derecho, ha ejercido la docencia en diversos países de Europa y América. Doctor «honoris causa» por numerosas universidades, es miembro de al menos nueve Academias y Sociedades, algunas de las cuales ha presidido. En 1968 fue elegido Director de la Real Academia Española de la Lengua, cargo del que dimitió recientemente.

«El estado de la cuestión»: Horacio Sáenz Guerrero

El periodista **Horacio Sáenz Guerrero** pronunciará, los días 12 y 13 de marzo, sendas conferencias que tendrán como denominador común el tema de la prensa. «Reflexiones sobre la Prensa española» es el título de la primera de sus disertaciones, la cual se verá completada, al día siguiente, con la conferencia titulada «Experiencias de un director de periódico».

Cómo es habitual en este ciclo, el conferenciante se reunirá, en la mañana de su segundo día de estancia en Albacete, con especialistas en el tema objeto de sus disertaciones, periodistas en este caso, y profesionales relacionados de alguna forma con el tema de la comunicación, manteniendo con ellos un seminario de trabajo.

Horacio Sáenz Guerrero dirigió el diario «La Vanguardia» de Barcelona durante catorce años y, en la actualidad, es consejero de dirección de esta misma publicación.

teatro

«Sálvese quien pueda», de Ray Cooney

«Sálvese quien pueda» es el título de la obra que durante los días 1, 2 y 3 de marzo se representará en el Teatro Carlos III de Albacete por la compañía de **Pedro Osinaga**. La pieza es original de Ray Cooney y se incorpora a las representaciones teatrales del Programa con la finalidad de mostrar el vodevil como un género más del arte escénico. Pedro Osinaga y Fernando Guillén representan los principales papeles, y Juanjo Menéndez es el director de esta producción cómica.

Durante el presente curso, 84-85, el programa «Cultural Albacete» ha representado «Hermosas Locuras», por el Frederik Theater; «Casandra», de Galdós, y «La herida del tiempo», de J. B. Priestley, a cargo ambas obras de la Compañía del Teatro Bellas Artes de Madrid; «Fuenteovejuna», de Lope de Vega, que escenificó la Compañía Dramática Española; «La venganza de la Petra», de Arniches, por la Compañía Teatro Popular y, finalmente, «Diálogo secreto», de Antonio Buero Vallejo.



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
