

1975: BARRIOS MADRILEÑOS Y UNA NUEVA CULTURA DE MASAS

ISABEL GARCÍA GARCÍA
Universidad Complutense de Madrid

La década de los setenta está caracterizada, entre otros muchos rasgos, por un gran crecimiento demográfico y por una fuerte crisis económica que transformó y trastocó la red urbana en las principales ciudades de España.¹ En concreto, la ciudad de Madrid tras el nuevo Plan General de 1963 no controló lo suficiente la regulación de su territorio y, como consecuencia, se produjo un gran cambio en su fisonomía. En esa etapa de desarrollo, la construcción de nuevos polígonos industriales y la edificación masiva de nuevas zonas residenciales en la periferia de la capital no hizo sino alimentar la especulación urbanística por parte del sector inmobiliario más astuto y una puesta en marcha de toda una serie de expropiaciones en los barrios más degradados.

En ese paulatino crecimiento de una nueva periferia (formada, sobre todo, por un aumento de emigrantes) habría que destacar los nuevos poblados de absorción —las llamadas Unidades Vecinales de Absorción (UVA) nacidas en los sesenta como las de Fuencarral, Hortaleza, Canillejas, Vallecas, Villaverde o Pan Benito—; así como los poblados que intentaron erradicar el problema del chabolismo y las propias chabolas creadas ya en el Pozo del Tío Raimundo, Palomeras, la Alegría o la Celsa, con un censo total de más de 40 000 habitantes.

Es un proceso donde se consolidan las primeras asociaciones vecinales con un fuerte cariz reivindicativo. Las primeras surgen con la Ley de Asociaciones de 1964, que admitía la libertad de asociación además de una defensa ante la especulación reinante y una representatividad en las instituciones locales. Diez años más tarde, se llegan a contabilizar más de sesenta asociaciones de vecinos en Madrid aunque también, muy pronto, comienzan las primeras represiones hacia estas, con la prohibición de reuniones, asambleas o charlas; el exceso de control por la policía o el retraso de apertura de otras. Hasta entonces, se había emprendido una lucha creciente para solucionar la falta de infraestructuras de cada una de aquellas barriadas.

¹ Este texto se enmarca dentro de los proyectos de investigación «Tras la República: redes y caminos de ida y vuelta en el arte español desde 1931» (P.N. de I+D+i, Ref: HAR2011-25864) y «Arquitectura, urbanismo y representación en la construcción de la imagen de los barrios» (I+ D Ref: HAR 2012-38899-C02-02),

Este problema urbanístico, junto a las desigualdades sociales, dio lugar a nuevas formas de vida en los barrios madrileños. Si bien no es mi interés centrarme en todas ellas, sí querría abordar uno de los temas menos conocidos en la actualidad, la creación de pequeñas células artísticas en los barrios más desfavorecidos. Llamadas también aulas de cultura, ateneos populares o clubes, en el año 1975 se llegan a extender por toda la capital más de una treintena.

Habría que comenzar este tema aludiendo a la necesidad de comunicación con la sociedad que surgió por parte de un número de artistas, sobre todo, con los vecindarios periféricos más abandonados de la capital dando origen a las primeras discusiones públicas sobre la función del arte. Pero, ¿quiénes eran estos artistas?

A finales de los años sesenta se formó (en la clandestinidad, ante la imposibilidad de legalización) la Asociación de Artistas Plásticos. Tras varias asambleas junto a los alumnos de la Escuela de Bellas Artes de Madrid quedaron constituidas varias comisiones de trabajo, entre ellas, quizás la más destacada fuera la de Función del arte en la sociedad integrada por Julio Álvarez, Raimundo Patiño, Ángel Orcajo, Daniel Merino, Diego Fernández de Moya, Miguel Navarro, Juan Ripolles, Francisco Escalada, Eduardo Úrculo, Andrés Guma, Tino Calabuig, Alberto Corazón, César Arias, Víctor Puyueno, Fernando Verdugo, Luis Gordillo, Manuel del Palacio, Manuel Ayllón y Juan Montero.

A pesar de su variedad ideológica —desde miembros de la UPA (Unión Popular de Artistas), del PCE (Partido Comunista de España), del FRAP (Frente Revolucionario Antifascista y Patriota) hasta grupos maoístas o Trotskistas— se encargaron de elaborar un estudio centrado en la evolución de los medios de producción, de la ideología política, de los estilos estéticos y la situación y circunstancias profesionales y existenciales del artista en su medio sociológico y el aporte crítico al funcionamiento de la Asociación de Artistas Plásticos. En líneas generales, la conexión del arte con las clases populares.² El carácter de mercancía en el que se había transformado la obra de arte en el capitalismo fue uno de los frentes abiertos y así se ponía de manifiesto la lucha cultural de los artistas contra la burguesía compradora pero también la ambigua ecuación entre arte de consigna y arte de tendencia.³

El problema no era nuevo y volvía a surgir. El arte por el arte o el arte para el pueblo que tantos artistas de la Segunda República respaldaron.⁴ Es decir, ¿qué arte se debía practicar: un arte para el sector más elitista y cuyo destino era su venta en las galerías más prestigiosas de Madrid, o un arte comprometido con la sociedad?

Se retomaron idénticos argumentos: popularización frente a la elevación de la obra o mensaje comprensible para las masas frente al sentido estético. Pero también otras discusiones, arte experimental en continuo diálogo con el pueblo, militancia política en los nuevos comportamientos del arte o activismo político con el arte conceptual.

En España, el interés —cada vez mayor— por el acceso del público a los mensajes artísticos y de la participación grupal en la creación de una obra de arte había comenzado ya con grupos como Equipo 57 o Estampa Popular, este último a través de la difusión de grabados de comprensión sencilla y de una ideología cercana a la que tomaría la Asociación de Artistas Plásticos.

² GUBERN, Román. «Cultura de masas y democracia en España», *Triunfo*, Madrid (23 de enero de 1976).

³ CLARET SERRA, Andreu. «El voto de los “otros catalanes”», *Argumentos*, Madrid (septiembre de 1977).

⁴ GARCÍA GARCÍA, Isabel. *Antonio Rodríguez Luna (1910-1985)*, Córdoba, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, 2006, pp. 39-42.

Las opciones que eligieron estos artistas plásticos de los setenta se cimentaron, por un lado, en la salida de estos a la calle utilizando tapias y paredes como señal subversiva de una lucha por la amnistía, la libertad de expresión, de reunión y de asociación perdidas durante el franquismo; por otro, en la creación de grupos de artistas que formarían los llamados «Talleres libres».

Empecemos por estos últimos. La idea de constituir nuevos talleres se gestó en las primeras reuniones que las comisiones de «función del arte en la sociedad y de la enseñanza», pertenecientes a aquella ilegal Asociación de Artistas Plásticos, realizaron a finales de los años sesenta en la Escuela de Bellas Artes de Madrid. Muy pronto, el acercamiento entre artistas profesiones y alumnos dio lugar a los primeros talleres.

La nominación de «Talleres Libres» hacía referencia a la independencia respecto a cualquier entidad artística oficial o privada; así mismo, su desvinculación con todo canal de difusión artístico del país evitaba la discriminación profesional y favorecía una gran libertad de expresión artística.⁵ Lo más destacable, su política económica, era la autofinanciación con los trabajos de los artistas donde, principalmente, tenía cabida la obra gráfica (serigrafía, grabado, etc.) como medios de expresión colectiva y de amplia difusión.

En abril de 1970 se pueden contabilizar ya cuatro talleres serigráficos. Uno de ellos, dirigido por un jovencísimo Federico Calabuig, pretendía indagar en los nuevos medios de expresión y comunicación del lenguaje plástico ante una ineficaz enseñanza del arte, caduca, atrasada y con criterios clasicistas que supeditaban en todo momento al artista:

No están vinculados a ningún tipo de explotación comercial de especulación económica, los «talleres libres» propugnan un Arte no mediatizado por las actuales limitaciones y estrecheces de escuelas artísticas, políticas de mercado, etc.

Propugnan una búsqueda incansable, una discusión permanente sobre un lenguaje plástico comprensible para la inmensa mayoría. Que sirva realmente al desarrollo de la moderna sociedad, a la plena realización del hombre libre.

Los talleres libres proponen encontrar las formas de lucha para conseguir la integración del artista en una sociedad futura y justa.⁶

Aun así, en mi opinión, se debe matizar que algunas de los conceptos de Federico Calabuig, partieron de las ideas de la Asociación de Artistas Plásticos pero otras son enteramente suyas, lo que le permitió iniciar en solitario una carrera muy particular. Hacia 1969 junto a su amigo Alberto Corazón, diseñador gráfico conocido ya por entonces y miembro también de la mencionada Comisión de la Función del arte en la sociedad, alquilaban un local de doscientos metros en la calle Villalar, ubicado en el barrio de Salamanca.

Allí inauguraban uno de los primeros talleres de serigrafía abiertos al público y alejado del entorno de la Escuela de Bellas Artes, el Taller Gráfico Redor, que, poco después, se ampliaría con la Galería Redor. Bajo el logotipo de un tornillo se expresaba la idea del duro trabajo en las artes gráficas —el montaje de los bastidores, las emulsiones, las tiradas...— pero también apuntaba al compromiso del artista con el trabajo. A este respecto el propio Calabuig escribía: «Los artistas no son los obreros de la fábrica pero su papel es más importante. Representan

⁵ CALABUIG, Tino. «Función del arte», 1971, Archivo Redor-Calabuig, Madrid, Centro de Documentación y Biblioteca, MNCARS.

⁶ CALABUIG, Tino, 1971.

una parte donde se concretiza el mecanismo de represión y mistificación de la cultura de la clase dominante».⁷

En los primeros años de funcionamiento tanto del taller como de la galería Redor existió una gran proximidad al ideario de la Asociación de Artistas Plásticos. Nació bajo un substrato ideológico de izquierdas, próximo al PCE,⁸ y con una línea de trabajo colectivo. De hecho, las directrices a seguir que se presentaron para la Comisión de función del arte en la sociedad de la Asociación de los Plásticos son semejantes a una de las direcciones que tomó Redor. No la primera, la más experimental, dedicada a la representación de artistas individuales como Alberto Corazón, Francesc Torres, Frederic Amat, Raimundo Patiño, Pablo Pérez Mínguez... y propia más de las funciones de una galería, pero sí la segunda, centrada en las actuaciones gráficas del taller en algunas barriadas madrileñas.

El problema urbanístico junto a las desigualdades sociales fueron el caldo de cultivo para comenzar a actuar sobre los barrios y así lo matizaba el propio Tino Calabuig:

Los barrios eran muy importantes, realmente fueron uno de los sectores que dinamizaron la actividad contestataria antifranquista de los últimos años del franquismo; no solamente las asociaciones de vecinos, sino los movimientos de jóvenes agrupados alrededor de curas progresistas, rojos. Eran asociaciones de jóvenes que entonces se permitían. Lo que queríamos era llevar a las asociaciones de barrios en este caso la obra gráfica, porque la considerábamos más dinámica, con un lenguaje más directo, artístico pero con una intención política, nunca orgánica o de partido.⁹

En aquellas barriadas se fijaron nuevas fórmulas de reunión teniendo un gran éxito los clubes de finales de los sesenta y primeros de los setenta. Desaparecidos en su mayoría de la memoria colectiva de muchos de nosotros, se puede llegar a contabilizar más de una veintena.

Bajo la dirección de Tino Calabuig, el taller serigráfico de Redor participó con sus obras en muchos de estos. Mantuvieron contacto con los clubes de las dos zonas más importantes de Madrid; por un lado, los de Carabanchel donde existía un Interclub compuesto por ocho más —Hogar de Juventud, Santa Cristina, San Roque, Rosvi, San Leopoldo, Iturralde, La Campaña y Surbatan— y por otro, el barrio de Usera con el Club Fuensanta. Además trabajaron con los de las zonas de Alcobendas, Fuencarral, Plaza Castilla, Getafe, Barajas y Villaverde.

Durante aquellos años fueron muchas las actividades que se desarrollaron en ellos, desde actuaciones de cantantes, recitales, aulas de poesía, proyecciones de películas, conferencias o seminarios hasta exposiciones. En la mayoría de aquellas reuniones se trataban los principales problemas de los barrios: la vivienda y sus infraestructuras, el alto índice de alfabetización, la enseñanza y la educación infantil, la sanidad, las formas de organizar un club, etc. Por

⁷ CALABUIG, Tino. «Documentos sueltos», s. t. y s. f. Archivo Redor-Calabuig, Madrid, Centro de Documentación y Biblioteca, MNCARS.

⁸ A este respecto, y ya en otra época, Tino Calabuig especifica que Redor fue una alternativa que: «consistía en organizar un espacio público —porque no había ninguna intención de *underground* o de clandestinidad en absoluto—, totalmente desligado de cualquier vinculación orgánica... Pero Redor no tenía ninguna vinculación orgánica con el PCE». CORBEIRA Darío y EXPÓSITO Marcelo. «Entrevista a Tino Calabuig: Redor», *Desacuerdos I. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado Español*, Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y UNIA arteypensamiento, 2004, p. 134. Disponible en: <http://www.museoreinasofia.es/en/publicaciones/desacuerdos> [Consulta: 2/10/2014].

⁹ CORBEIRA Darío y EXPÓSITO Marcelo, 2004, p. 135.

regla general, todas estas cuestiones se reflejaban en boletines o periódicos que los clubes editaban.

Respecto a las artes plásticas se han recogido algunos datos como una exposición de Picasso con diapositivas y una muestra de fotografía en el Club Rusvi y la actuación del taller Redor en el Club San Roque con una exposición de carteles y un seminario de artes gráficas, fotografía y cine, además de charlas sobre pintura y medios de comunicación.

A pesar de las buenas intenciones con las que se originaron estos actos, también se nota una carencia de infraestructuras como espacios públicos más amplios, falta de planificación, escasa difusión y deficiente propaganda de aquellos eventos.

La mayoría de estos clubes dependía de párrocos con tendencias progresistas e izquierdistas, otros estaban subsistiendo o reorganizándose tras algunos cierres repentinos por parte de las autoridades.

Llegados a este punto, merece la pena volver a recordar que junto al Taller Redor se constituía la galería Redor y en ambos se inauguraba un arriesgado método de subsistencia. Este se fundamentó en el alejamiento del sistema económico habitual con el que se mantenían las galerías para centrarse en la autofinanciación.

La principal diferencia entre el taller y galería se cimentó en el tipo de autogestión. En el taller, como se hará en el resto de los talleres de la Asociación de Artistas Plásticos, se optó por la venta de las obras para su autofinanciación mientras que para la galería, y rechazando también esa postura del arte comercial, prevaleció el apoyo de la suscripción anual de obra gráfica.¹⁰

Parece lógico que uno de los canales de financiación de la galería Redor se encontrara en el taller. En el año 1972 la suscripción a la galería Redor contaba con las serigrafías a cuatro colores del propio Tino Calabuig y de Raimundo Patiño; las de siete colores de Alfredo Alcaín, el trabajo conceptual de libro encuadernado, firmado y numerado de Alberto Corazón y la serigrafía del artista iraquí Faik Husein.

También parecen obvios los paralelismos entre la Galería Redor y la Asociación de Artistas Plásticos que también en ese mismo año de 1972, y ante reiteradas negativas, podían crear una asociación de artistas de avanzadilla, de resistencia y capaz de luchar por sus intereses bajo la denominación APSA,¹¹ Promotora de Actividades Plásticas. Sociedad Anónima y ubicada en la calle Fernando VI de Madrid:

¹⁰ Las principales condiciones de estas suscripciones eran las siguientes: «Cada ejemplar de la suscripción lleva un número de orden que es el de su aparición. Ej. 1/38-200. Es decir el número 1 corresponde a la primera obra que salió de la suscripción. El 38 al número de orden que se da dentro de cada obra a los doscientos ejemplares que se hacen de tirada, y al 200 a lo anteriormente dicho, es decir, al total de ejemplares dentro de cada tirada. En las fichas de cada suscriptor ha de marcarse al enviarse o entregar en persona a cada suscriptor, la numeración que corresponda al ejemplar que se le dé o envíe en el mes correspondiente y a la derecha poner la fecha de su entrega y si fue por correo o en persona. Cada mes no se mandan las mismas obras a cada suscriptor, ya que se sigue la norma de comenzar las entregas de la suscripción cuando se suscribe siendo siempre una obra cada mes empezando siempre por la primera del primer mes, la segunda el segundo, etc., por tanto, no coinciden todos los suscriptores. De ahí la importancia de reseñar estas anotaciones para saber qué obra se le envió y cuál es la que le corresponde. Todas las obras deben estampárseles el sello de la Galería por detrás. Han de enrollarse y meter en el canuto de cartón poniéndoles antes una hoja de papel seda para que no se manche. En el canuto ha de ponerse el cuño de Impresos y el de vía aérea si es que van así». CALABUIG, Tino, «Suscripción Redor», s. f., Archivo Redor-Calabuig, Madrid, Centro de Documentación y Biblioteca, MNCARS.

¹¹ Entre los artistas se encontraban: Alcaín, Alcarlo, Francisco Álvarez, Julio Álvarez, Ángel López Aragónés, Manuel Ayllón, Bey, Barahona, Francisco Barón, Tino Calabuig, Canogar, Castillo, Cárdenas, Cortina,

Ediciones e impresiones de obras gráficas en general como son: litografía, grabado, serigrafía, xilografía, linografía y otros procedimientos de impresión; la gestión y promoción de tipo de exposiciones artísticas; la promoción, venta y comercialización de todo tipo de obra artístico-plástica; la enseñanza y divulgación de las artes plásticas; y cualquier otra actividad relacionada con las anteriores o que determine la Junta General¹² (Fig. 1).

La pregunta que podría realizarse a continuación es la siguiente: ¿aparecía otra galería bajo el formato de promotora de actividades plásticas?

La publicación del manifiesto o impreso con el que se dio a conocer la galería Redor lo dejaba bastante claro. Su labor pretendía ser un frente cultural, un centro de discusión igual que se generalizaba en la Asociación de Artistas Plásticos, APSA. Se insistía en la negativa a la promoción personal o de grupo de la galería como en la asociación y,¹³ finalmente, del mismo modo que en APSA se proclamaba un modelo de subvención a través de las obras de los artistas, rechazando los métodos capitalistas de los mercados que erigían las galerías:

LA GALERÍA REDOR PRETENDE: Iniciar una labor esencialmente cultural. Sus características no son las tradicionales de una galería de arte. Incorporar el «Hecho Artístico» a sectores hasta ahora marginados del mismo. Demostrar la importancia del trabajo colectivo. La integración formal de distintos métodos de comunicación visual incluso los considerados como «no artísticos». Dar cabida dentro de sus posibilidades a aquellas formas experimentales serias que tienen difícil aceptación en otros centros por su no comerciabilidad y que, sin embargo, pueden aportar innovaciones formales y conceptuales en el campo del arte. Hacer énfasis en el planteamiento crítico de las distintas tendencias artísticas que hoy se manifiestan. Estar al margen de la «moda» en el arte, así como de su mitificación.

Redor no cuenta con subvenciones o capital propio, aspira a no condicionar su postura por la venta del producto artístico, sin embargo en los proyectos donde existan obras susceptibles de ser compradas, estas estarán a la venta.

Fundamentalmente Redor trata de financiar sus proyectos por medio de suscripciones anuales de obra gráfica y múltiples no gráficas a bajo precio y en condiciones óptimas de calidad. También con la aportación económica desinteresada de colaboradores de la Galería.

No pretende ser un centro de la vanguardia artística en su sentido más tradicional.

No pretende la promoción comercial de artistas o grupos, sino su contribución real dentro del campo específico de la cultural.

No pretende el aislamiento del hecho artístico de la mayoría y sí la creación de un lenguaje y de formas, expresión y comunicación más democráticas.

Aspira a la proliferación de centros similares y al debate y la discusión de todos los temas concernientes al arte y la cultura en general.¹⁴

Eduardo Datas, José Luis Delgado, Duarte, Ana Fernández, Alfonso Fraile, Juan Genovés, Gómez Perales, Hernández Mompó, López Gázquez, López Moreno, Millares, Guillermo Lledó, Lucio Muñoz, Padrón, Polador, Santacatalina, Sempere, Mateo Tito, Ventis, José Vento, Orcajo, Ottoris, Manuel Rivera, Salvador Vitoria, Soria, Fernando Somoza, Wenceslao, Ximo, Zamorano...

¹² «Carta de la Promotora de Actividades Plásticas», APSA, marzo de 1973, Madrid, Centro de Documentación y Biblioteca MNCARS, SIG. 875/14.

¹³ CALABUIG, Tino, «Documentos sueltos» s. f.

¹⁴ CALABUIG, Tino, «Galería Redor», s. f, Archivo Redor-Calabuig, Madrid, Centro de Documentación y Biblioteca, MNCARS.

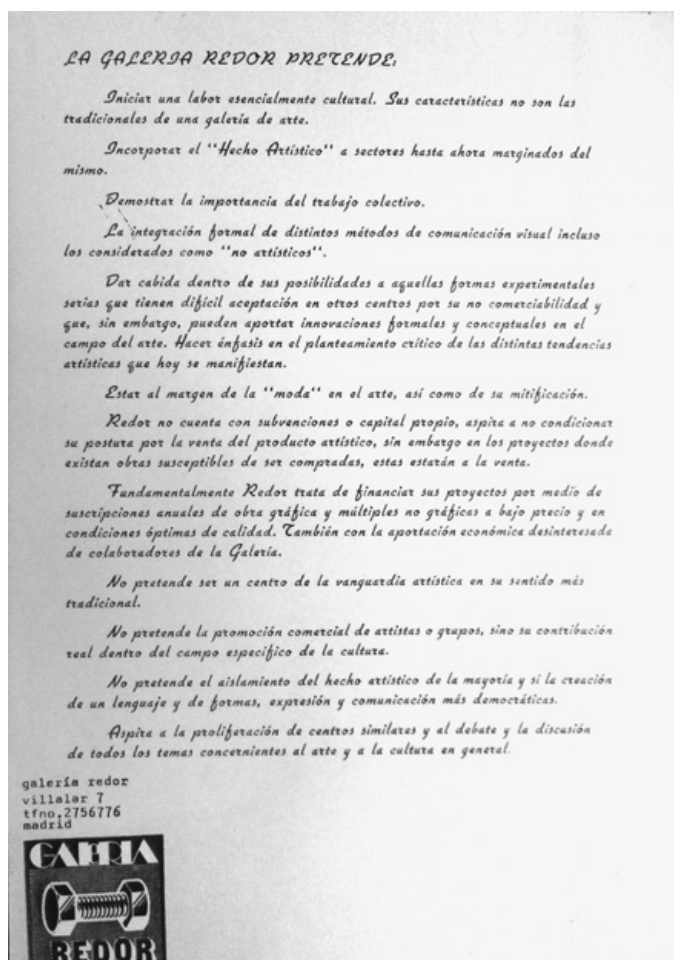


Fig. 1. Tino Calabuig,
Galería Redor, s. f.

La aparición de la Galería Redor en el escenario madrileño contribuyó a la expansión de los conceptualismos. Para entonces había comenzado otro capítulo en la historia del arte madrileño protagonizado por las actuaciones de muchos de ellos como la del propio Tino Calabuig y su *Un recorrido Cotidiano* (1971), de carácter interdisciplinar y multimedia, o la organización de las muestras *La imagen gráfica del movimiento afroamericano* (1972) o *John Heartfield. Fotomontajes. Carpeta de cinco serigrafías* (1973); la de Alberto Corazón con *Leer la imagen* (1971), compuesta por trabajos realizados sobre plásticos, pvc y metacrilatos colgados por toda la galería o la de Raimundo Patiño con su *O home que falaba Vegliota Comic en gallego (V.O. con subtítulos)* (1972) centrada en popularizar el cómic como vehículo de unión con la sociedad. Al año siguiente, Pacho Fernández Larrondo, Nato Muzas y Carlos Morterero inauguraban *35 años de tebeos en España*. Las siguientes muestras se centrarían en propuestas conceptuales como *Exploración sensorial* (1973) de Luis Escapín, Óscar Ladoire y Juan Pagan o fotográficas (1973), como las de Juan José Gómez Molina, Pablo Pérez-Mingues y Carlos Serrano.

La aventura de Tino Calabuig como miembro de la Asociación de Artistas Plásticos terminaría más tarde, tal y como prueban algunas actas de diferentes asambleas celebradas en la

Escuela Superior de Bellas Artes.¹⁵ Así, por ejemplo, en junio de 1976 apoyaba la necesidad de asociarse como sindicato y la validez de los estatutos presentados democráticamente por la comisión de trabajo a la asociación.

Sin embargo, las desavenencias (tanto ideológicas como socioculturales) con diversas comisiones trajo consigo la dimisión en bloque de la Comisión de la función del arte en sociedad: Federico Calabuig, Alberto Corazón, Francisco Escalada y Raimundo Patiño (Fig. 2).

El rumbo que tomó APSA estuvo supeditado, en cierta manera, a las directrices impuestas por la Junta Democrática de 1974 celebrada en París por el Partido Comunista de España.¹⁶ Bajos esos presupuestos, a partir de 1975 se desarrollan diferentes mesas democráticas. Por ejemplo, la Junta Democrática de Madrid¹⁷ señalaba el gran deterioro que estaban sufriendo una gran mayoría de barrios madrileños o la Junta Democrática de Artistas Plásticos de Madrid¹⁸ subrayaba la necesidad de acceder y difundir la cultura mediante la autogestión. Incluso en el VIII Congreso del PCE (1972) uno de sus temas centrales hacía referencia a la lucha de masas en las barriadas y en defensa de los intereses ciudadanos. Uno de ellos, sin duda, era el acceso a la cultura.

Ambas plataformas se convierten en verdaderas señas de identidad para APSA y en un modelo para iniciar esa lucha por una democratización del arte. Los actos subversivos, es decir, las pintadas en las calles y la aparición de sencillos, a veces improvisados, talleres en los barrios más desfavorecidos de Madrid fueron las claves de este proceso.

Uno de los episodios más notorios fue la aprobación en 1972 de la Comisión de Planeamiento y Coordinación del Área Metropolitana de Madrid, que incluía el Plan de Ordenación de la Ciudad Lineal que abarcaba 250 hectáreas y ambicionaba una edificación de un 70% de suelo total (Fig. 3).

El barrio más afectado sería el barrio de Portugalete,¹⁹ que desde su asociación de vecinos había comenzado a movilizarse ante tan brutal especulación urbanística. En verano de 1975, durante sus fiestas patronales se llevó a cabo una de las actuaciones más importantes de APSA: las pintadas en más de 500 m². En mi opinión, se trató de una manifestación artística inédita, si se tiene en cuenta sus dimensiones y el alto número de participantes, entre artistas, poetas, cantantes, actores y vecinos. Podríamos pensar en una convocatoria de atención pública a las autoridades ante los graves problemas del barrio: desahucios, abandono, falta de servicios, especulación o deficiencia urbanística pero también de un acercamiento del arte al pueblo. Junto a todo ello, y como ya he escrito en alguna ocasión, fue una estrategia político-intelectual, llevada a cabo por un grupo mayoritario de artistas comprometidos con organizaciones sindicales tan conocidos como Juan Genovés, Lucio Muñoz, Arcadio Blasco, José Duarte, José Vento, Aragonés, Alcaín, Ángel Orcajo, Zamorano, etc. (Fig. 4).

¹⁵ «Acta de la asamblea realizada el 30 de junio de 1976 en la Escuela Superior de Bellas Artes», 30 de junio de 1976, Madrid, Centro de Documentación y Biblioteca, MNCARS, SIG. 875/1.

¹⁶ Junto al PCE se encontraba el PSI (Partido Socialista del Interior) dirigido por Enrique Tierno Galván; el Partido Carlista de Carlos Hugo de Borbón y Parma; Comisiones Obreras e independientes como Rafael Calvo Serer y Antonio García-Trevijano.

¹⁷ «Declaración de la Junta Democrática de Madrid», Madrid, AGUCM, Archivo General UCM, 82/13.6.

¹⁸ «Comunicado de constitución de la Junta Democrática de Artistas Plásticos de Madrid», 25 de abril de 1975, Madrid, Centro de Documentación y Biblioteca MNCARS, SIG. 875/7.

¹⁹ GARCÍA, GARCÍA, Isabel, «Barrios intervenidos artísticamente durante el último franquismo», *Arte y Ciudad, Revista de Investigación, Arte, Arquitectura, Comunicación y Ciudad: Interacciones y Diálogos*, vol. 2, Número extraordinario 3 (I), Madrid, junio de 2013, pp. 611-640.



Fig. 2. Tino Calabuig, [sin título], litografía a color, 241/300, colección AVAM, Madrid.



Fig. 3. Gil Mintxa, «Arte en la calle para la calle», *Gaceta Ilustrada*, Madrid, julio de 1975.



Fig. 4. Mural en el Barrio del Pilar, ca. 1975. Foto Heinz Hebeisen.

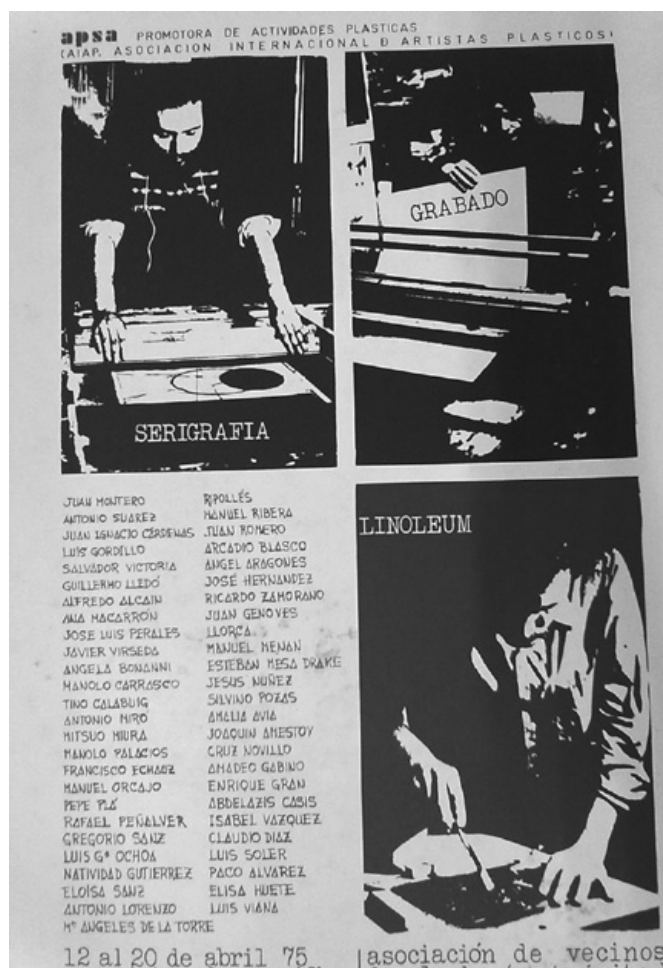


Fig. 5. Folleto APSA, Promotora de Actividades Plásticas, Asociación de vecinos de Aluche (Madrid), abril, 1975.

Con idénticas características pero sin las firmas de los artistas ante posibles represalias policiales podemos destacar otras de sus actuaciones en el Barrio del Pilar a finales del mismo año. En poco tiempo, aumentaron las peticiones de los barrios a la Asociación de Artistas Plásticos. Se hicieron otros murales y poemas en las paredes de las casas de los barrios de Palomeras y Hortaleza, ambos amenazados de expropiación especulativa y abandono por parte de las autoridades competentes.

En referencia a las aulas de cultura, ateneos populares o clubes donde se organizaron talleres artísticos sobre cerámica, escultura, técnicas de estampación, exposiciones de pintura y fotografía contemporánea, cine-forum, coloquios, conferencias... podemos destacar los desarrollados en las asociaciones de vecinos de Carabanchel Alto, del barrio de la Concepción, de Cabezas de Familia Villaamil-Sánchez Preciado en Fuencarral, de Moratalaz, de la Colonia de la Paz en Entrevías, de la Zaporra en Alcobendas o de Palomeras Altas (Fig. 5).

La problemática de los barrios en las grandes urbes adoptó una relevancia tal que, por ejemplo, en ese mismo año de 1975 el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid le dedicaba una exposición con el nombre *Madrid en sus barrios. Aproximación a la problemática socio-humanística de la periferia de Madrid*; al año siguiente, el Centro de Información y Documen-

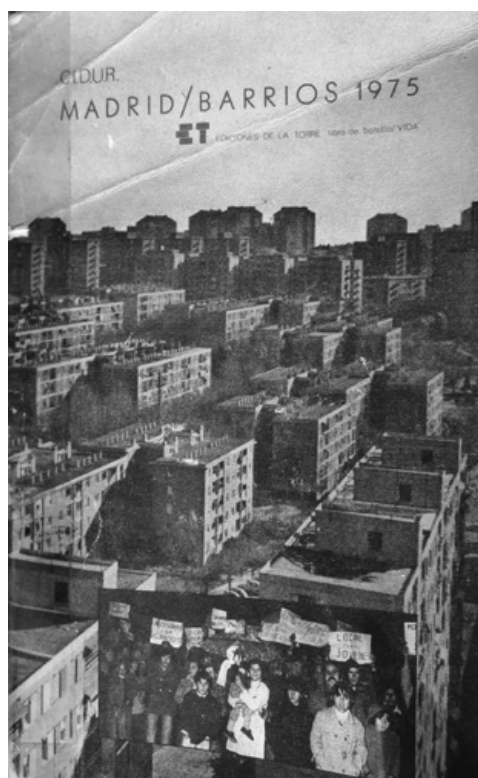


Fig. 6. Cubierta del libro *Madrid/Barrios 1975*, Ediciones de la Torre, 1975.

tación Urbana publicaría el libro *Madrid / Barrios 1975*.²⁰ Allí se pudieron ver fotografías y maquetas de los barrios de Orcasitas, Palomeras Altas, Palomeras Bajas, Moratalaz, San Blas y Puerto Chico²¹ (Fig. 6).

Los artistas plásticos más cercanos al partido comunista no cesaron en sus intenciones y lejos de redimirse bajo la estela del fracaso plantearon un programa para las elecciones generales de junio de 1977. *Hacia una alternativa democrática para las Artes Plásticas. Propuesta para una discusión* fue presentado en la Sala Ágora con la presencia del líder del PCE, Santiago Carrillo, rodeado de importantes artistas como Pepe Ortega, Martín Chirino, Eusebio Sempere, Rafael Canogar, Arcadio Blasco o José Luis Fajardo.

Aquella propuesta dejaba claro que las reivindicaciones de los artistas iniciadas desde los años sesenta —tales como libertad de expresión, asociación y reunión, supresión de censura, apertura de talleres libres, etc.— no se habían cumplido y que era necesario restablecer una cultura popular con función social a través de talleres-escuela en los barrios:

La forma concreta de realizar estas propuestas podría ser el control, gestión y organización de los actuales talleres de artesanía y artes aplicadas, así como la creación de talleres-escuela en los barrios y en los lugares de trabajo. Esta red de talleres, financiada por los ayuntamientos,

²⁰ ÁNGULO URIBARRI, Javier; BENGIOA BERIAIN, Juana María; JIMÉNEZ LOZANO, Antonio y MOLINA BLÁZQUEZ, José Manuel, *Madrid/Barrios 1975*, CIDUR (Centro de Información y Documentación Urbana), Ediciones de la Torre, 1975.

²¹ ANÓNIMO, «Madrid en sus barrios», *ABC*, Madrid (2 de abril de 1975).



Fig. 7. *Hacia una alternativa democrática para las artes plásticas, propuesta para su discusión*, Agrupación de artistas plásticos de Madrid del Partido Comunista de España, ca. 1976.

tendría como consecuencia el aumento de puestos de trabajo en un sector de paro creciente, pero, sobre todo, conduciría a una revitalización de las artes populares, dotándolas de nuevos contenidos que la apartan del concepto tradicional de las mismas²² (Fig. 7).

Los esfuerzos de los artistas continuaron mediante esas plataformas de acción, es decir, gracias a la colaboración de las asociaciones de vecinos de los barrios más degradados de Madrid. Tras la legalización de la Asociación gracias a la Ley 19/77,²³ pasaron a constituirse como Asociación Sindical de Artistas Plásticos (ASAP). A partir de entonces, su lucha también se centraría en su inclusión como órgano asesor en algún comité o institución estatal.

En 1978 y a pesar de las discrepancias que aún les separaban en el recién creado Ministerio de Cultura se aprobaba la creación y regulación de Talleres;²⁴ los estudios como centros de experimentación artística²⁵ y la creación y regulación de Centros Culturales.²⁶

En resumen, este proceso que no concluyó en ese año 1975, significó la aparición de una nueva cultura de masas en los barrios más desfavorecidos de Madrid. Sin embargo, queda todavía por hacer una búsqueda en profundidad de todas aquellas actividades artísticas realizadas en los primeros años de la democracia en los que, poco a poco, aquellos barrios fueron introduciéndose en esa reclamada normalización del acceso del pueblo al arte.

²² «Hacia una alternativa democrática para las artes plásticas, propuesta para su discusión», Agrupación de artistas plásticos de Madrid del Partido Comunista de España, s. f.

²³ «Ley 19/1977 de 1 de abril sobre regulación del derecho de asociación sindical», *BOE*, núm. 80 (4 de abril de 1977), pp. 7510-7511.

²⁴ GARCÍA, GARCÍA, Isabel, «Talleres libres en la Transición», *Copia e invención modelos, réplicas, series y citas en la escultura europea. II Encuentros Internacionales de museos y colecciones de esculturas*, Valladolid, Museo de Escultura de Valladolid, 2013, pp. 333-342.

²⁵ «Orden del 28 de septiembre de 1978 por la que se crean y regulan los Talleres de Estudio», *BOE*, núm. 240 (7 de octubre de 1978), pp. 23358-23359.

²⁶ «Orden del 28 de septiembre de 1978 por la que se crean y regulan los Centros Culturales», *BOE*, núm. 242 (10 de octubre de 1978), p. 23525.

TRANSICIÓN, HISTORIA DEL ARTE Y TELEVISIÓN

NOEMÍ DE HARO GARCÍA¹
Universidad Autónoma de Madrid

Intelectuales, cultura y transición

El papel de la cultura durante la transición ha sido destacado en numerosas ocasiones. No en vano, se ha llegado a decir que la transición fue «vívida como cultura» por la sociedad.² Se ha indicado igualmente que el gobierno de la UCD empleó la cultura como medio de gobernanza, esto es, como un elemento para que los individuos asimilaran e hicieran suyos los discursos del poder. De esta manera se hacía más efectivo el orden social que se quería promover.³ Ya en fechas posteriores a las que aquí nos ocupan, pero íntimamente relacionadas con el tema que abordaremos, no podemos olvidar que el PSOE haría del «cambio cultural» su bandera más vistosa.⁴

Asimismo es habitual encontrar referencias al destacado papel desempeñado por los intelectuales a lo largo de la transición. Una parte importante del impacto que muchos de estos tuvieron en la configuración del campo cultural en estos momentos tuvo que ver con su apari-

¹ Este trabajo se ha realizado en el marco de un contrato Ramón y Cajal (RYC-2013-12888) y está vinculado a los proyectos «La Historia del Arte en España: devenir, discursos, propuestas» (Ref: HAR 2012-32609), «Cultura, protesta y movimientos sociales en la España contemporánea» (2015/EEUU/04) y «Literatura y cultura de la transición» (UAM-CV002).

² MAINER, José Carlos, «La cultura de la transición o la transición como cultura», en Carmen Molinero (ed.), *La Transición treinta años después. De la dictadura a la instauración y consolidación de la democracia*, Madrid, Península, 2006, p. 153.

³ QUAGGIO, Giulia, «Política cultural y transición a la democracia: el caso del Ministerio de Cultura UCD (1977-1982)», *Historia del Presente*, 17, 2011, pp. 109-125.

⁴ En septiembre de 1982 el PSOE presentaba el manifiesto «Por el cambio cultural» en los salones del cuartel del Conde Duque de Madrid que estaban llenos de escritores, pintores, cantantes y artistas de cine. Allí, Felipe González afirmó que el papel de artistas e intelectuales era dar un impulso ético y estético a la sociedad y les llamó a alcanzar un compromiso con ella. JÁUREGUI, Fernando, «Felipe González llama a los intelectuales y artistas a “un compromiso con la sociedad”», *El País Digital* (29 de septiembre de 1982). Disponible en: http://elpais.com/diario/1982/09/29/espana/402102003_850215.html [Consulta: 08/03/2015].

ción en los medios de comunicación: desde las revistas hasta la televisión. Frecuentemente los estudios sobre el papel de los intelectuales en el último franquismo y la transición mencionan la aparición en los medios de algunos nombres ligados al mundo del arte así como, más concretamente, al de la historia del arte.⁵ Sin embargo, a pesar de esto, la aparición del arte y los agentes del campo artístico en Televisión Española [TVE] no ha sido objeto de análisis sistemático por parte de la historia del arte español.

Las manifestaciones artísticas habían estado presentes en la pequeña pantalla desde los mismos inicios de la televisión. Aunque pueda considerarse algo anecdótico —más aún si consideramos el, por aquel entonces, limitadísimo alcance de la señal— ya la primera emisión de TVE en 1956 incluía actuaciones de los Coros y Danzas de la Sección Femenina así como varios números musicales. Unos años más adelante, Antonio Ozores que había sido nombrado jefe de programas en 1958, promovió los primeros espacios culturales de la televisión en España: el programa nocturno *Galería de Arte* que apareció en junio de 1958 patrocinado por la Galería Biosca —sus primeras entregas se dedicaron a Josep Clará y a Eduardo Vicente— y *Trastienda de Librería* que contaba con financiación por parte de librerías como Fuentetaja.⁶ Un año después se empezaría a emitir *Fomento de las artes* dirigido y presentado por Luis de Sosa. Este falangista y catedrático de Teoría Política de la Universidad de Madrid era también el responsable de un programa dedicado a los libros —*Tengo un libro en las manos*— y otro en el que se emitían conferencias de destacadas personalidades de la época, entre ellas se contaban, por ejemplo, Fray Justo Pérez de Urbel, abad del Valle de los Caídos, o José Camón Aznar.⁷ Las primeras emisiones se hacían en directo y, por tanto, no es posible analizarlas, tampoco se dispone de datos referidos a la audiencia de la programación de esos años. Sin embargo, podemos afirmar que la última innovación en el campo de los medios de comunicación permitía que todo lo que se mostrase en ella llegara a una gran cantidad de personas. O, cuando menos, el nuevo medio ofrecía la posibilidad de que este deseo de comunicación con las masas pudiera llegar a hacerse realidad.

A tenor de lo observado en la programación en las fuentes que se pueden consultar en el archivo de TVE, parece que, tras la muerte del dictador a finales de 1975, el medio televisivo prestaba su espacio a nuevos profesionales de la historia del arte. Estos venían de la mano de figuras que, como Ramón Gómez Redondo o Paloma Chamorro, se habían ocupado de programas culturales en TVE ya en años anteriores. A medida que se desarrollaban sus respectivas carreras, cada uno de ellos asumiría mayores responsabilidades incrementando su visibilidad. Ramón Gómez Redondo, que había estudiado en la Escuela Oficial de Cine —de la que fue expulsado por su participación en la huelga de 1968— y estaba en contacto con toda la red de cineastas vinculados a ella, había trabajado desde finales de los sesenta en TVE. Paloma Cha-

⁵ En este sentido véase, por ejemplo, PECOURT, Juan. *Los intelectuales y la transición política. Un estudio del campo de las revistas políticas en España*, Madrid, CIS, 2008.

⁶ PALACIO, Manuel. «Los intelectuales y la imagen de la televisión cultural», en Antonio Ansón, Juan Carlos Ara Torralba, José Luis Calvo Carilla, Luis Miguel Fernández, María Ángeles Naval López, Carmen Peña Ardid (eds.), *Televisión y Literatura en la España de la Transición (1973-1982)*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 2010, p. 15.

⁷ RODRÍGUEZ PASTORIZA, Francisco. «La literatura en los programas culturales de la transición: una cierta edad de plata», en Antonio Ansón, Juan Carlos Ara Torralba, José Luis Calvo Carilla, Luis Miguel Fernández, María Ángeles Naval López, Carmen Peña Ardid (eds.), *Televisión y Literatura en la España de la Transición (1973-1982)*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 2010, p. 28.

morro, en cambio, se encontraba en los primeros momentos de una carrera televisiva ligada a la cultura llegando a ser, más adelante, la responsable de programas míticos como *La Edad de Oro*.

Dentro de un marco como este, en el que no se sabía muy bien qué rumbo tomarían los acontecimientos y en el que el arte había tenido un rol importante y eficaz en la construcción de la imagen «moderna» del país ya desde el desarrollismo, parece lógico pensar que el arte y los discursos relacionados con él fueran un elemento simbólico fundamental para construir la idea y la identidad del país. Y esto era así tanto si se abogaba por la continuidad, como si se hacía por la reforma o por la ruptura con el pasado. Por eso, habría que considerar el papel de la historia del arte en la configuración de la memoria y la historia oficial y dominante de la guerra, de la dictadura e incluso también de la propia transición. Muchas de estas historias se generaron precisamente en esos momentos de transición y habría que considerar en qué sentido estuvieron ligadas a este proceso. Si especialistas en la investigación acerca de TVE han señalado cómo en el tardofranquismo y la transición la televisión sirvió como acelerador de cambios y contribuyó a crear un espacio público distinto al del pasado,⁸ si Adolfo Suárez colocó a Rafael Ansón al frente de RTVE para «vender al país el nuevo régimen de monarquía democrática»⁹ y si artistas, historiadores y críticos de arte tuvieron un papel en ese medio por aquel entonces, cabría preguntarse qué papel desempeñaron estos en relación con la construcción del nuevo espacio público y en el apoyo a la monarquía democrática.

Dinamismo

En este trabajo se estudiarán algunas de las características del modo en el que se presentó el arte en tres programas culturales emitidos por el UHF, la segunda cadena de TVE. También se prestará atención a algunos de los agentes del campo artístico más significativos que aparecieron en ellos. Nos centraremos especialmente en las primeras emisiones de cada uno de estos programas. No se trata pues de ofrecer un estudio exhaustivo ni conclusiones definitivas, sino de proporcionar un acercamiento a la cuestión. Los programas que ocuparán nuestra atención son: *Encuentros con las artes y las letras* (emitido entre 1976 y 1977), *Trazos* (emitido en 1977) e *Imágenes* (emitido entre 1978 y 1981).

Los tres están relacionados entre sí. En primer lugar porque, en cierto sentido, cada uno de ellos nació para hacer las veces de continuador del anterior. En 1977 *Encuentros con las artes y las letras* se dividió en dos programas: *Encuentros con las letras*, que se dedicaría a la literatura, y *Trazos*, que se ocuparía de las artes plásticas. Por su parte, *Imágenes* apareció en 1978 para continuar con la iniciativa iniciada por *Trazos* de hacer un programa que mostrase arte —contemporáneo y no tan contemporáneo— en televisión. En segundo lugar hay que tener en cuenta que muchas de las personas responsables de que estos programas vieran la luz cada semana eran las mismas. Por ejemplo, en todos ellos estuvieron implicados, si bien de modos distintos, Ramón Gómez Redondo, Paloma Chamorro o Joaquín Barceló. Junto con ellos, el

⁸ PALACIO, Manuel. *La televisión durante la Transición española*, Madrid, Cátedra, 2012; FERNÁNDEZ, Luis Miguel. *Escritores y televisión durante el franquismo (1956-1975)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2014.

⁹ RODRÍGUEZ PASTORIZA, 2010, p. 30.

visionado de las emisiones de estos programas nos revela una interesante lista de invitados. Se contó con la participación, por ejemplo, de especialistas como Antonio Bonet, Simón Marchán, Santiago Amón, Juan Antonio Ramírez, Valeriano Bozal, Ángel González, Alfonso Pérez Sánchez, Ignacio Gómez de Liaño, Juan Manuel Bonet o Fernando Savater. También aparecieron artistas del momento como Luis Gordillo, Eduardo Úrculo, Eusebio Sempere, Herminio Molero, Fernando Zóbel o Gustavo Torner, así como creadores cuya aparición tenía que ver con una cierta intención de recuperar o releer el pasado como Joan Miró, Josep Renau, Salvador Dalí o Maruja Mallo.

Como ya se ha señalado, todos estos programas se podían ver en el UHF. El segundo canal de TVE había empezado sus emisiones en 1966 y su programación aparecía como una alternativa —no una rival— a la de la primera cadena. Esta alternativa se distinguía por incorporar una mayor oferta de productos televisivos relacionados con lo cultural y por asumir conscientemente que se dirigía a un público minoritario. En lo que a esto último se refiere hay que decir que el de la Segunda cadena era un público minoritario tanto porque la señal del UHF tardó bastante tiempo en llegar a todas las zonas de país, como por el hecho de que no se esperaba que una programación de tipo cultural atrajera a un número masivo de espectadores. Es cierto que tampoco se hizo nada por que esto fuera de otro modo; los programas culturales no se emitían necesariamente en la franja horaria de *prime time* ni se trasladaban de la Segunda a la Primera cadena que tenía siempre más audiencia y una señal que llegaba a muchos más puntos del país. Así, por ejemplo, cuando en 1977 se preguntó a Carlos Vélez, director de *Encuentros con las letras*, si no sería mejor que este programa cultural, que gozaba de un éxito importante habida cuenta la temática que trataba, se emitiera por la primera cadena de TVE este respondió que, en su opinión, el programa estaba bien en la Segunda. Para él el único problema que esto planteaba era que el UHF no llegaba a todas partes si bien precisaba que, a pesar de eso, la emisión gozaba «de una audiencia de unos 700 000 espectadores,» y eso, aseguraba Vélez, «para un programa de este tipo es un índice muy alto».¹⁰

El primer programa de *Encuentros con las artes y las letras* fue emitido el 7 de mayo de 1976, tan solo unos meses después de la muerte de Franco. Como suele señalarse al hablar de este programa esa misma semana nacieron dos de las publicaciones más relevantes de esa época: el periódico *El País* —considerado como el «intelectual colectivo de la transición» por José Luis López Aranguren¹¹ y «periódico de referencia dominante» por especialistas como Gérard Imbert y José Vidal-Beneyto—¹² y la revista *Historia 16*. Ese mismo año también nacería *Diario 16*.¹³ La nueva emisión televisiva suponía la reunión de dos programas ante-

¹⁰ IMM «Encuentros con las letras cambia de horario», *ABC*, Madrid (27 de noviembre de 1977), p. 110. Disponible en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1977/11/27/110.html> [Consulta: 08/03/2015].

¹¹ LÓPEZ ARANGUREN, José Luis. «Prensa y opinión pública: la prensa como agente de cambio», *Archipiélago*, 14, 1993, pp. 75-77.

¹² IMBERT, Gérard; VIDAL-BENEYTO, José (coords.). *El País o la referencia dominante*, Barcelona, Mitre, 1986.

¹³ RODRÍGUEZ PASTORIZA, 2010, p. 33; ARA TORRALBA, Juan Carlos. «Encuentros con las letras, mucho más que una galería televisiva de la literatura en la transición», en Antonio Ansón, Juan Carlos Ara Torralba, José Luis Calvo Carilla, Luis Miguel Fernández, María Ángeles Naval López y Carmen Peña Ardid (eds.), *Televisión y Literatura en la España de la Transición (1973-1982)*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 2010, p. 139.

riores, *Revista de las Artes* y *Revista de las Letras*, que a su vez habían estado unidas anteriormente bajo el título de *Revista de las Artes y las Letras*.¹⁴ El director y guionista de *Encuentros con las artes y las letras* era Carlos Vélez. Él había sido el responsable de la creación, en enero de 1976, de dos programas que siempre se asocian a la transición: *La Clave* y *A fondo*. Aparte de su carácter emblemático y de su papel en la memoria de muchos espectadores de esos años, o quizá precisamente a causa de ello, los tres programas mencionados han sido considerados por estudiosos de la televisión como Manuel Palacio como «programas televisivos para el renacer de una democracia». ¹⁵ Vélez había sido director de Dramáticos en TVE en la apertura de febrero de 1974.¹⁶ Con anterioridad había sido el responsable de la creación de destacadas revistas culturales en las que habían encontrado un lugar los escritos de muchos intelectuales comprometidos con el antifranquismo como fue el caso de la mítica *Acento Cultural*. Para poner en marcha *Encuentros con las artes y las letras* Carlos Vélez se rodeó de un buen grupo de especialistas entre los que se encontraban ya en los primeros programas Joaquín Barceló, César Gil, Juan Antonio Méndez, Daniel Sueiro o Paloma Chamorro, entre otros muchos. Si bien más adelante su duración se reduciría, en sus inicios las emisiones de este programa tenían una duración superior a lo que cabía esperar entonces —y también ahora— del espacio que la televisión podía conceder a la cultura: el nuevo programa cultural del UHF tenía una duración de casi una hora y media.

La relación que *Encuentros con las artes y las letras* buscaba establecer entre la cultura y el renacer de una democracia se aprecia hasta en los más mínimos detalles del programa. En este sentido llama la atención la cabecera de la emisión. Esta constituía la presentación del programa, su marca de identidad, así como toda una declaración de intenciones. Sus imágenes recorrían diversos lugares relacionados con la temática cultural del programa para establecer también un vínculo entre ellos. Dicho vínculo tenía que ver con su dinamismo y con su papel como dinamizadores del ambiente cultural. Se comenzaba con la tradición de la que se daba cuenta con un *travelling* sobre la fachada del Museo del Prado cuya animación no solo se ponía de relieve por el movimiento de la cámara sino también por la música. La sintonía del programa era una melodía interpretada por un instrumento de cuerda pulsada, seguramente una guitarra, que más adelante era apoyada por un bajo y percusión —batería y palmas— a los que después se añadían los timbres de una orquesta completa. El movimiento de dicha melodía resulta al mismo tiempo veloz, seguro y constante, proporcionando referencias a distintas tradiciones musicales asociadas tanto a la música «culta», como a la «popular» así como a la identidad española. Tras las imágenes de la fachada del Museo del Prado se mostraban escenas de la vida cotidiana. En ellas se veía a la gente caminando por las calles del centro de Madrid, en torno a los cines, los kioscos de prensa, las tiendas de libros y de discos, etc. Entonces la música de la sintonía se veía cubierta en ciertos momentos por el ruido de la calle, por las voces de la gente y por la música que se podía escuchar en las tiendas, como si también esas tradiciones musicales se mezclaran con el día a día, conviviendo con él. Es especialmente significativo que se dediquen también imágenes a las calles y parques del campus de la Universidad Complutense así como a las voces de los estudiantes. No hay que olvidar que el

¹⁴ RODRÍGUEZ PASTORIZA, 2010, p. 32.

¹⁵ PALACIO, 2012, p. 100.

¹⁶ PÉREZ ORNIA, José Ramón. «Encuentros con las letras», *El País* (19 de junio de 1979). Disponible en: http://elpais.com/diario/1979/06/19/agenda/298591201_850215.html [Consulta: 08/03/2015].

mundo universitario constituía no solo el futuro del país sino también uno de los espacios más destacados de la protesta contra el régimen y de las propuestas renovadoras para la sociedad, la cultura y la política del momento.

Que en la cabecera de un programa cultural se alternasen imágenes de espacios sancionados por la historia y la tradición como eran los museos, con otros relacionados con el ocio, lo cotidiano o los jóvenes, los colocaba a todos en un mismo nivel. Bien es cierto que cada uno de ellos era filmado de un modo distinto, con una menor presencia de personas en los entornos de tipo museístico e imágenes que dan una idea de movimiento ordenado, frente al bullicio desordenado de las aceras, las tiendas y la universidad. No obstante todos estos espacios se sucedían en el montaje, era posible transitar entre ellos. Esto suponía también reconocer la importancia del papel de las personas movidas por los intereses culturales —a quienes, podemos aventurar, *Encuentros con las artes y las letras* aspiraba a tener como público— en la configuración del campo cultural del que el programa pretendía dar cuenta y conformar al mismo tiempo. Las últimas imágenes de la cabecera de este espacio se dedicaban al imponente y recién inaugurado nuevo edificio del Museo Español de Arte Contemporáneo así como a las obras del polémico —y entonces aún no inaugurado— Museo de Escultura al Aire Libre de la Castellana. En este último caso, se trataba de un nuevo travelling. La elección de filmar el museo con este movimiento de cámara no es accidental puesto que, de esta manera, además de dialogar con las imágenes del Museo del Prado iniciales se podía mostrar y «activar» la barandilla del puente diseñada por Eusebio Sempere. El artista la había pensado para que «al verla desde un vehículo en movimiento» se produjera un efecto cinético. La cabecera del programa constituía pues una presentación del programa en la que se pueden encontrar ya algunas claves del acercamiento a la cultura que este propiciaría. Qué objetos pueden revestir interés cultural y dónde se los puede encontrar —no solo en espacios asociados a la «alta cultura», también en la calle, en la universidad y en sus parques—, quiénes participan de ella y cómo hay que mostrarla en televisión serían algunas de las cuestiones que trataría de responder este programa y también los que le sucederían.

Frente al dinamismo de su cabecera, la primera imagen del programa era un plató vacío, que se veía blanco en las pantallas en blanco y negro. El presentador, Roberto Llamas, aparecía sentado en el centro de este espacio desierto. A su alrededor solo había un cenicero de pie y numerosas peanas blancas sobre las que se disponían fotos, dibujos, libros, discos, diapositivas, un proyector, un magnetófono, un tocadiscos, etc. Podríamos considerar esto como una simple decisión estética que estaba en consonancia con el trabajo de algunos escenógrafos del momento. También tenía que ver, indudablemente, con la idea de que el propio programa se concebía como un lugar en construcción puesto que, como señalaba Roberto Llamas en su primera intervención, se trataba de un «espacio cultural sin fecha y sin lugar» cuyo «lugar cierto» se iría «acumulando cada día».¹⁷ Además de esto, considero que el diseño del decorado inicial tenía que ver con el modo en que se estaba construyendo ya entonces el relato de la historia de la cultura más reciente. Ya en 1971 José Luis Abellán había hablado del «páramo intelectual» que era la España franquista¹⁸ y que bien podía identificarse con el plató prácticamente vacío en el que se grababa esta primera emisión de *Encuentros con las artes y las letras*. No obstante, en el caso de este programa, el vacío no era tal puesto que se mostraban

¹⁷ *Encuentros con las artes y las letras*, emitido por la Segunda cadena de TVE el 7 de mayo de 1976.

¹⁸ ABELLÁN, José Luis. *La cultura en España. Ensayo para un diagnóstico*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1971, pp. 9-10.

una serie de herramientas que hacían pensar en la existencia de medios para repoblar el páramo. Medios tecnológicos para hacer que entrasen en escena objetos que ya existían fuera de ella. De hecho, si nos fijamos en la cabecera del programa, la calle estaba más viva que el plató televisivo. Este tenía que intentar acercarse a lo que había afuera empleando los aparatos que estaban en las peanas. En definitiva, es posible que con este decorado no se quisiera simplemente reforzar la idea de que el país constituía un páramo intelectual sino señalar que la cultura oficial y los medios de comunicación controlados oficialmente —como era el caso de TVE— estaban vacíos y era necesario darles vida llevando allí el aliento de la cultura que ya existía fuera de dichos espacios oficiales. Solo unos meses más tarde de que se emitiera este programa Julián Marías hablaba de la existencia de «la vegetación del páramo» y criticaba la imagen, exitosa entre los jóvenes, que había sido creada por Abellán.¹⁹

Conversation pieces

Dar un espacio en el que los intelectuales pudieran conversar parece haber sido una de las cuestiones que se trató de privilegiar en los programas culturales. En ellos puede advertirse una urgente necesidad por propiciar y también por escenificar la importancia y la posibilidad del diálogo. Quizá también, con ello, de la reconciliación. Se trataría de valores que acompañarían todo el proceso de la transición, junto con el silencio y el miedo a la Guerra Civil como ha mostrado Paloma Aguilar.²⁰ El diálogo y el debate televisivo en la transición suele encontrar en el programa *La Clave* su ejemplo paradigmático. Sin embargo no se trataba de un caso aislado. Como han indicado algunas especialistas, TVE aparecía en esos años como un nuevo foro de debate.²¹

Encuentros con las artes y las letras dedicaría una diversidad de espacios al diálogo, ensayando distintos tipos de formato para propiciar la conversación. En algunos casos se trataba de mesas de debate con muchos participantes como era el caso de la titulada «La crítica de arte contra la pared» en la que Paloma Chamorro conversaba con Santiago Amón, Andrés Trapiello, Santos Amestoy y Simón Marchán acerca de «las estupendas posibilidades y mediocres realidades de la crítica de arte». ²² Ya en el primer número de esta revista dedicada a las artes y las letras —pues el modelo de este espacio televisivo no era otro que el de la revista cultural en el que tanta experiencia tenía Carlos Vélaz— se comenzaba experimentando con un formato de entrevista que llamaron «El triángulo». El funcionamiento de este tipo de entrevista «triangular» que se estrenaba con «El triángulo... teatral» en el que participaban Víctor Ruiz Iriarte, Francisco Nieva y Jesús Campos era explicado así por Roberto Llamas:

El modelo de entrevista que proponemos a continuación es, por decirlo así, la entrevista-pescadilla o, más correctamente, la entrevista triangular. La entrevista que se muerde la cola. La entrevista de los tres ángulos. Verán que no hay en ella, técnicamente, un entrevistador [...]

¹⁹ MARÍAS, Julián. «La vegetación del páramo», *La vanguardia española* (19 de noviembre de 1976), p. 7.

²⁰ AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma. *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*, Madrid, Alianza, 1996; AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma. *Políticas de la memoria y memorias de la política*, Madrid, Alianza, 2008.

²¹ PHILIPPE, Virginie. *Transition et télévision en Espagne. Le rôle de la TVE 1973-1978*, París, L'Harmattan, 2007, p. 47.

²² *Encuentros con las artes y las letras*, emitido por la Segunda cadena de TVE el 25 de junio de 1976.

Las personas que intervienen en la entrevista triangular pertenecen al mismo campo profesional pero hay una separación generacional entre ellos cuando menos y también acaso una distinta forma de entender esa misma profesión que los tres ejercen.

En contra de la entrevista clásica, aquí el entrevistado, el que responde, toma sucesivamente el papel de entrevistador y también pregunta para satisfacer su curiosidad a quien tiene a su lado en esta rotación de los tres ángulos del triángulo. Tres generaciones artísticas. Ellos van a conocerse unos a otros y nosotros vamos a conocer a los tres.²³

A mi juicio resulta evidente que este formato de entrevista pretendía no solo que los espectadores conocieran a distintos protagonistas del mundo de la cultura sino también mostrar el pluralismo, la diversidad de dicho mundo. También demostraba que era posible y fructífero que personas en distintos estadios de su carrera, pertenecientes a generaciones distintas y con ideas muy diferentes se sentaran a una mesa a hablar. El diálogo era posible. Muy pronto se dedicó uno de estos triángulos a las artes plásticas, concretamente al ámbito del mercado artístico. En junio se emitió «El triángulo... de los vendedores de arte» en el que conversaban Juan Mas, Aurelio Biosca y Chiqui Abril acerca de su labor como galeristas y su relación con el mundo del comercio artístico y los artistas.²⁴

Como ya se ha señalado más arriba, en 1977 *Encuentros con las artes y las letras*, que ya había reducido su duración a una hora, se desdobra. Aparecen de una parte *Encuentros con las letras* que continúa bajo la dirección de Carlos Vélez y de la otra *Trazos* dedicado a las artes plásticas. Inicialmente el director de este programa era Ramón Gómez Redondo y su subdirectora Paloma Chamorro que, más adelante, sustituiría a Gómez Redondo en el puesto de dirección. El «número 0» de *Trazos* se emitió la noche del jueves 21 de abril de 1977 y consistió en una gran mesa redonda en la que «una serie de buenos y viejos amigos [...] relacionados de un modo u otro con el mundo del arte en la España de hoy»²⁵ debatían acerca de qué era un programa de arte en televisión y qué función debía cumplir. Junto con el director y la subdirectora del programa se sentaban a la mesa seis artistas y críticos de arte: Eusebio Sempere, Gustavo Torner, Ignacio Gómez de Liaño, Juan Manuel Bonet, Antonio Fernández Alba y Julio López Hernández.

Al igual que *Encuentros con las artes y las letras*, *Trazos* también se concebía como una «revista de arte» —de hecho, ese era su subtítulo, su «apellido» como indicaba Gómez Redondo en la primera emisión—. El programa dirigido por Vélez se había iniciado con un plató vacío que se iba a llenar de objetos progresivamente. En él su presentador había leído a cámara lo que podríamos considerar el «editorial» de esta revista televisiva. En aquel caso se había decidido sustituir la palabra «historia» por la de «cultura» en el editorial de la recién nacida *Historia 16* para hablar de «La cultura perdida».²⁶ *Trazos* por su parte arrancaba reflexionando sobre el propio formato del programa de arte en televisión. La conversación se abría con los que se denominaban *Principios generales. Filosofía y propósitos del proyecto*. Se trataba de unos puntos generales y programáticos elaborados por Gómez Redondo y Chamorro en los que se recogían sus ideas acerca de qué criterios debía cumplir un programa de arte emitido

²³ *Encuentros con las artes y las letras*, emitido por la Segunda cadena de TVE el 7 de mayo de 1976.

²⁴ *Encuentros con las artes y las letras*, emitido por la Segunda cadena de TVE el 4 de junio de 1976.

²⁵ *Trazos*, emitido por la Segunda cadena de TVE el 21 de abril de 1977.

²⁶ *Encuentros con las artes y las letras*, emitido por la Segunda cadena de TVE el 7 de mayo de 1976.

en televisión. Esas cuestiones eran las seleccionadas para guiar la conversación entre los expertos reunidos en este primer programa. Entre ellas se encontraban temas como qué criterios emplear para elegir qué mostrar y qué no en el programa, o cómo resolver el problema de cómo presentar un medio y un lenguaje a través de otro. Esto último es una buena muestra de hasta qué punto sus responsables eran conscientes —y querían concienciar a sus espectadores— de que la televisión era un lenguaje, un medio a través del cual se hablaría de y se interpretaría otro medio, en este caso el de las artes plásticas. Igualmente se planteaba la cuestión de si aspiraban a ser un programa informativo destinado a los conocedores o un espacio didáctico en el que se enseñara a ver. Además de eso y en consonancia con la conciencia de tener que hablar de arte con un medio y un lenguaje concreto que era el de la televisión a la que nos hemos referido antes, se señalaba que tenían la aspiración de dar un tratamiento a la información artística que no rehuyera las leyes del espectáculo televisivo.²⁷

Del museo imaginario a la pintura fresca

Si la recuperación de la cultura para todos era el objetivo de *Encuentros con las artes y las letras*, también era el de *Trazos*. Ya se ha mencionado que ambos programas tenían en común el tomar como modelo a las revistas culturales. A fin de cuentas se trataba del formato al que estaban más habituados los intelectuales del momento —como lectores y como colaboradores. No obstante, en el caso de *Trazos* es posible advertir que esta idea inicial se combinaba con elementos que parecen tener más en común con el formato de los informativos, especialmente en el caso del diseño de decorados como el que acogía la mesa desde la que informarían Paloma Chamorro, Ramón Gómez Redondo y sus colaboradores e invitados. Tras ellos cerraba el espacio un muro sobre el que había un collage de fragmentos de reproducciones a gran tamaño de obras artísticas realizadas a lo largo de la historia del arte occidental por pintores que iban de Giotto a Picasso.

La elección de este tipo de decorado, especialmente en lo que al collage de reproducciones se refiere, seguramente estaba relacionada con que el museo imaginario de Malraux fuera uno de los modelos que tenía presentes esta recién inaugurada emisión. Tenía que ver con este modelo la importancia concedida a las emociones para dar forma a la relación que se establecía con las imágenes, así como para seleccionarlasy para ordenarlas. Es posible que incluso se hiciera referencia a todo esto con el diseño de la cabecera del programa. En ella la cámara hacía zoom sobre conocidas y destacadas obras de la historia de la pintura. Esa aproximación a la imagen se veía acompañada por el acercamiento a ella de una llama que, finalmente, acababa quemando las obras y también el nombre del propio programa, haciéndolos desaparecer. El efecto de desasosiego que producía esta cabecera se veía reforzado por la banda sonora elegida que no era otra que la música compuesta por Bernard Herrmann para los créditos de *Psicosis* de Hitchcock. El museo imaginario pero también el fuego —apasionado, gozoso, interminable, pero en igual medida cegador y destructivo como mostraban las imágenes quemadas en la cabecera de *Trazos* e indicaban las referencias fílmicas a las que remitía la música que las acompañaba— eran las imágenes a las que recurría la presentación con la que Dolores Trueba daba

²⁷ *Trazos*, emitido por la Segunda cadena de TVE el 21 de abril de 1977.

la bienvenida a los espectadores de este programa, recordando, eso sí, que en el programa se tendrían en cuenta las ideas vertidas en la mesa redonda del número inicial de la revista:

Buenas noches. Con imágenes de fuego, un fuego gozoso, interminable, que recorre arriba y abajo nuestro museo imaginario, nace hoy, ahora sí, de verdad, *Trazos*. *Revista de arte*. Como a todo lo que nace, no cabe sino desearle sabiduría, virtud y larga vida. Un grupo de viejos y buenos amigos nos ayudaron la semana pasada ante estas mismas cámaras, en este mismo día, a debatir, a intentar adivinar, qué es, qué debe ser un programa de arte en Televisión Española. Ni una sola de las ideas que allí se formularon, ni una sola sugerencia, ni un solo deseo, han caído en saco roto, pero ahora la palabra la tienen ustedes, porque son ustedes los que tienen que juzgar sobre el sentido y la buena o mala marcha de esta aventura que comienza hoy y que se llama *Trazos*. Y no queremos otros jueces que nuestra propia conciencia y el sentir público. Y ya, sin más preámbulos, comenzamos. Mesa de redacción. Tiene la palabra nuestro director.²⁸

La música sería un elemento importante a la hora de mostrar las obras artísticas y las exposiciones en este programa. Contribuía a guiar los paseos de la cámara entre las obras, a las que se acercaba y de las que se separaba al ritmo de los temas elegidos. En este programa se mostraban numerosas exposiciones, fundamentalmente las realizadas en Madrid y Barcelona aunque los intereses del programa, tal y como también se había señalado en el mencionado «número 0», no se restringían a lo que sucedía en Madrid o a lo que sucedía en España. Así también se informaba acerca del mundo artístico de París, de Berlín o de Estados Unidos, por ejemplo. Algunas de las figuras destacadas de la época anterior a la Guerra Civil fueron recuperadas —si bien no necesariamente reactivadas políticamente— por las cámaras de *Trazos*. Fue el caso de las entrevistas realizadas a Maruja Mallo, Josep Renau o Joan Miró y también de los reportajes dedicados a personalidades como Pablo Picasso o a Timoteo Pérez Rubio.

La idea de que la existencia de debate era un síntoma positivo del buen desarrollo del país en general y del mundo del arte en particular también estaba presente en *Trazos* y en los encuentros y conversaciones que propició. A lo largo del programa habría mesas de debate dedicadas a temas como, por ejemplo, los problemas del Museo del Prado, la enseñanza del arte en España, cuestiones urbanísticas, o al Museo de Arte Contemporáneo, etc. Sin embargo, ya no se trataba solamente de que el debate entre posiciones distintas tuviera lugar en el plató del programa; en la emisión se informaba acerca de momentos en los que el diálogo y el debate tenían lugar en foros distintos al televisivo. Tal y como ya hemos analizado en otro lugar, resulta muy significativo el modo y el momento en el que este programa informó acerca de las discusiones que se produjeron en los cursos de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo en el verano de 1977. Como es bien sabido, en ellas se enfrentaron posiciones contrapuestas en relación con el papel del arte en la sociedad y habitualmente se considera esta disputa como uno de los puntos de inflexión en la historia del arte español de esos años. Estos debates fueron interpretados como un signo de democracia, como una muestra del avance de los tiempos y de la superación del franquismo. Una idea que, sin duda, había de verse reforzada por el hecho de que este programa fuera emitido el 16 de junio de 1977, tan solo un día después de haberse celebrado las primeras elecciones generales en más de cuarenta años.²⁹

²⁸ *Trazos*, emitido por la Segunda cadena de Televisión Española el 28 de abril de 1977.

²⁹ HARO GARCÍA, Noemi de. «La historia del arte español de la transición: consecuencias políticas de una representación», en Juan Albarrán (ed.). *Arte y Transición*, Madrid, Brumaria, 2013, pp. 225-248.

Según avanza el tiempo las emisiones de *Trazos* parecen dedicar menos espacio a las mesas redondas y más a las entrevistas, al comentario de obras o de figuras concretas y a los reportajes. En esto quizá se podría ver un interés cada vez menor por mostrar y propiciar el debate en el plató frente a una creciente preocupación por centrarse en los creadores y sus obras, un enfoque que podemos asociar a una concepción más tradicional en el acercamiento al objeto artístico. Es lógico pensar que este cambio en los modelos del programa también motivaría que perdieran su sentido inicial unos decorados inspirados en la idea del museo imaginario. De esta manera la inicial colección de imágenes orientadas a enseñar —no a sustituir a la obra original— desapareció del plató, ocupando su lugar una colección de pinturas originales hechas ex profeso para el programa. Los pintores José Manuel Broto, Carlos Franco, Luis Gordillo, Gerardo Delgado, José Guerrero, Guillermo Pérez Villalta, Manolo Quejido, Gerardo Rueda, Eusebio Sempere, Jordi Teixidor y Gonzalo Tena fueron los encargados de pintar los lienzos para los nuevos decorados. A este proceso se dedicó toda una emisión especial.³⁰ Efectivamente, se trataba de un programa especial tanto por su temática como porque fue rodado en color frente al blanco y negro de *Trazos*.³¹ Tanto la significativa nómina de artistas elegidos para realizar estas pinturas como la sustitución de las reproducciones de obras destacadas de la historia de la pintura por originales de artistas contemporáneos indican un cambio en la orientación e intereses de este programa sobre arte. Un cambio que estaba en consonancia con los tiempos y con la ya conocida situación del campo del arte y de la historia del arte en esos momentos.

Individuos y distancias

El lugar de *Trazos* como programa dedicado a las artes visuales del segundo canal televisivo sería ocupado a partir del 18 de octubre de 1978 por *Imágenes*. La responsable de su dirección, del guión y de presentarlo era Paloma Chamorro. En este caso los programas se grabaron desde el principio en color y se emplearon los cuadros pintados para *Trazos* para los decorados y también como fondo de los créditos finales. En este caso la música elegida para acompañar —al menos inicialmente— tanto a los créditos como la cabecera era el tema *Layla* de Eric Clapton que precisamente estaba de gira en esos momentos y daría conciertos en ciudades como Madrid o Barcelona. El formato elegido para el nuevo programa claramente no era ya el de la revista, tampoco el del informativo sino más bien el de la sucesión de reportajes presentados por su directora. Aunque en *Imágenes* seguiría habiendo espacio para las conversaciones, resulta sintomático que el primer programa se planteara como una especie de solución de compromiso entre las habituales mesas redondas de programas anteriores y las entrevistas a personalidades reconocidas e individuales como ya había empezado a suceder en *Trazos*.

En efecto, para ese primer programa de octubre de 1978 se habían planteado una serie de preguntas acerca del arte a varias personas y sus respuestas se habían montado para agruparlas

³⁰ *Trazos*, emitido por la Segunda cadena de TVE el 10 de noviembre de 1977.

³¹ Un blanco y negro que era la preferencia expresa de *Trazos* desde sus inicios porque así respondían mejor las obras y no se engañaba al espectador. *Trazos*, emitido por la Segunda cadena de TVE el 21 de abril de 1977.

en función de la pregunta a la que respondían. De esta manera se creaba una especie de galería de retratos individuales intercalados que permitían comparar personalidades y respuestas pero no apreciar cómo estas interactuarían entre sí. El lugar que ocupa el arte en la vida de los entrevistados, la utilidad del arte, cómo será el arte del siglo XXI o nombrar a un artista al que salvar y a otro al que condenar, eran algunas de las diez cuestiones que se planteaban a los entrevistados. Todas parecían más encaminadas a caracterizar a los sujetos elegidos que a contribuir al diseño del programa o a revelar los principios del mismo. Es cierto que el elenco de entrevistados resulta significativo, pero no lo es menos que en esta primera emisión ya no se trataba ni del editorial inaugural de *Encuentros con las artes y las letras*, ni de la exposición de los principios de la dirección de *Trazos*. El tema central no era ya cómo habría de ser un programa de arte, o cómo comunicar el arte a los demás, cuestiones todas ellas que demostraban una preocupación social y una orientación hacia la colectividad. Es justo pensar que quizá estos ya no eran los temas centrales porque estaba claro en qué había de consistir y cómo había de comunicar un programa de arte en televisión. O quizá ya no se consideraba que plantear este tipo de cuestiones fuera de interés para el público. Fuera como fuese, las preguntas de este cuestionario parecían estar encaminadas a dar a conocer qué significaba el arte para los entrevistados.

Los protagonistas elegidos para responder eran: José Miguel Ullán, Eduardo Úrculo, Ernesto Jiménez Caballero, Ángel González, Alfonso Pérez Sánchez, Antonio Gala, Fernando Zóbel, Fernando Vijande, Maruja Mallo, Fernando Savater, Herminio Molero, Víctor Gómez Pin y Salvador Dalí.³² Salvo Maruja Mallo, todos ellos parecían haber sido filmados en un espacio identificable vagamente para el espectador —despachos, salones, espacios públicos, estudios, etc—. El tipo de lugar elegido para la grabación así como su decoración contribuía a caracterizar a la persona en cuestión. Por ejemplo, Jiménez Caballero, Fernando Vijande o Alfonso Pérez Sánchez aparecían en distintos entornos de despacho, mientras que Ullán o Herminio Molero se mostraban en salones de lo que —intuimos— eran sus domicilios, o Fernando Savater y Ángel González se encontraban rodeados de libros en sus estudios. El programa ofrecía así la posibilidad de conectar directamente el espacio doméstico de los telespectadores con los lugares propios de los protagonistas, casi como si de una ventana transparente se tratara.

Cada uno de los entrevistados presenta sus peculiaridades ante la cámara, no obstante hay que señalar que, de entre todos ellos, llaman especialmente la atención Salvador Dalí, Ernesto Jiménez Caballero y Maruja Mallo, es decir, aquellos que habían sido testigos de la España anterior a la Guerra Civil. El trato que recibe cada uno de ellos es especial. Dalí es el único de los entrevistados del cual no se especifica su ocupación la primera vez que aparece ¿se trata de un mero olvido?, ¿o quizá a que se le consideraba sobradamente conocido?, ¿o se debe acaso a que no se le reconocía una ocupación única y concreta? En cualquier caso, se trata del único de los personajes que merece, porque así lo demanda él mismo de forma explícita, que la voz de Paloma Chamorro le haga preguntas desde el fuera de campo mientras que, en los demás casos, la presentadora formula la pregunta desde el plató y el entrevistado responde desde su espacio. Por su parte, algunas de las palabras dedicadas por Jiménez Caballero al programa merecen ser citadas, medio en serio medio en broma, por Chamorro en sus primeras palabras a cámara. Finalmente, Maruja Mallo, la única mujer entrevistada, constituye una

³² *Imágenes*, emitido por la Segunda cadena de TVE el 18 de octubre de 1978.

singular excepción en esta galería de intelectuales varones. Ella aparece ante la cámara con una indumentaria peculiar de la que destacan elementos como su maquillaje, el adorno que lleva en el pelo o las vieiras que cuelgan del cordón que lleva a la cintura. Su apariencia encajaba bien tanto con su imagen pública en esos años, como con la actitud lúdica que se le puede suponer a la luz de algunos de sus retratos. Sin embargo, también resulta algo forzada y teatral. A este efecto contribuye especialmente que ella se encuentre sentada con una actitud corporal rígida y contenida en un lugar que no podemos identificar. Solo tenemos una figura ante un fondo blanco que rara vez mira a cámara y que lee sus «respuestas» de unos folios que tiene en las manos, aparentemente sin tener en cuenta las preguntas que se le hacen.

Maruja Mallo es presentada en estas imágenes como una interlocutora imposible. Cuando Paloma Chamorro lanza la pregunta «¿qué esperarían ustedes de un programa de arte en televisión?» —la única pregunta que muestra una cierta inquietud por reflexionar acerca del propio medio televisivo— se montan las respuestas de los entrevistados de manera que la de la artista es la penúltima. Ante la pregunta ella replica:

¿Como extensión espacial?, no tiene rival. Insospechada la incógnita del sonido de qué o quién la puede descifrar en el hiperespacio. Como didáctica, la más acertada. La futura enseñanza será visual. No hay concepto sin palabra. La voz será sustituida por la imagen. El mundo está construido con las manos, con formas y materias, y no con palabras.

Tras decir ella esto se pasa por corte a un plano de Ángel González que se limita a responder un «Pues eso» que dialoga con lo dicho por Maruja Mallo pero que también señala de forma cómica lo incomprensible de las palabras de la artista. Su imagen, el hecho de que sea una mujer de edad avanzada y su etiqueta de artista surrealista distraen la atención del público, que no separa en lo que esta realmente dice. Según parece no era algo infrecuente. Recordándola, Antonio Bonet comparaba su forma de hablar con el estilo del *Ulises* de James Joyce.³³ Personaje redescubierto por los jóvenes de los setenta³⁴ que vieron en ella, como señala Estrella de Diego, «el mito de las vanguardias históricas hechas realidad»,³⁵ Maruja Mallo estaba presente «en todas las salsas madrileñas» y destacaba como uno de sus «personajes más vistosos». ³⁶ Pero se trataba de un personaje que necesitaba ser reconocido.³⁷ Quizá con ese fin ella asumió el papel de ser una especie exótica, rara, posiblemente en vías de extinción. Podemos escucharla

³³ Testimonio de Antonio Bonet recogido en *Maruja Mallo. Mitad ángel, mitad marisco* (Antón Reixa, 2009). Disponible en: <http://www.rtve.es/television/20130227/imprescindibles-profundiza-vida-obra-pintora-maruja-mallo-2-tve/387499.shtml> [Consulta: 08/03/2015].

³⁴ Testimonio de Guillermo de Osma recogido en *Maruja Mallo. Mitad ángel, mitad marisco* (Antón Reixa, 2009). Disponible en: <http://www.rtve.es/television/20130227/imprescindibles-profundiza-vida-obra-pintora-maruja-mallo-2-tve/387499.shtml> [Consulta: 08/03/2015].

³⁵ Testimonio de Estrella de Diego recogido en *Maruja Mallo. Mitad ángel, mitad marisco* (Antón Reixa, 2009). Disponible en: <http://www.rtve.es/television/20130227/imprescindibles-profundiza-vida-obra-pintora-maruja-mallo-2-tve/387499.shtml> [Consulta: 08/03/2015].

³⁶ Testimonio de Juan Manuel Bonet recogido en *Maruja Mallo. Mitad ángel, mitad marisco* (Antón Reixa, 2009). Disponible en: <http://www.rtve.es/television/20130227/imprescindibles-profundiza-vida-obra-pintora-maruja-mallo-2-tve/387499.shtml> [Consulta: 08/03/2015].

³⁷ Testimonio de Antonio Gómez Conde recogido en *Maruja Mallo. Mitad ángel, mitad marisco* (Antón Reixa, 2009). Disponible en: <http://www.rtve.es/television/20130227/imprescindibles-profundiza-vida-obra-pintora-maruja-mallo-2-tve/387499.shtml> [Consulta: 08/03/2015].

y maravillarnos, pero resulta complicada la empatía. En el caso de su participación en la primera emisión de *Imágenes* el resultado es el de un efecto distanciador aún más acentuado que el que se había producido, por ejemplo, cuando la artista había aparecido anteriormente contando algunos episodios de su vida a Juan Manuel Bonet en la plaza Mayor de Madrid.³⁸ En estas imágenes de televisión la artista quedaba fuera del tiempo, como tantos otros exiliados retornados. Quizá no sea descabellado pensar que ese fuera uno de los efectos buscados.

Teatro

Manuel Palacio señala que tanto en *Trazos* como en *Imágenes*, y en general en todos los programas de la época, «hay demasiado parloteo; al menos para las costumbres del espectador de hoy día» pero también advierte en dichos programas un deseo de «trabajar la representación audiovisual»³⁹ y, añadiríamos nosotros, también es posible encontrar en estos programas diversas propuestas acerca de cómo enseñar a pensar, a mirar y a hablar de arte. Se trata de propuestas que tienen mucho que ver con las reflexiones que al respecto se estaban haciendo en la historia del arte del momento. Habría que pensar que los responsables de estas emisiones —de Carlos Vélaz a Paloma Chamorro, pasando por Ramón Gómez Redondo y todos los asesores de los programas— no solo fueron protagonistas sino también promotores de la visibilidad del arte en televisión. Además tuvieron mucho que ver con la visibilidad de ciertos historiadores, críticos de arte, galeristas, artistas y discursos en un medio de comunicación en el que estos agentes no habían tenido una presencia comparable con anterioridad. Por otra parte, no hay que perder de vista que, como ha señalado Manuel Palacio, la colaboración de los intelectuales en la televisión servía al medio para legitimar su actividad frente a las muy frecuentes acusaciones de ofrecer productos zafios o exclusivamente interesados en lo comercial. De hecho este autor considera que el caso de TVE «proporciona el modelo de estudio más completo para hablar de los procesos de legitimación y [sirve] como corolario para establecer las relaciones positivas entre intelectuales y televisión cultural».⁴⁰

Estos programas semanales hacían posible que diversos elementos del campo cultural aparecieran en esa pequeña pantalla que presidía un número siempre creciente de salones españoles. Con ello se contribuía de un modo singular a que personas que pertenecían al mundo académico, museístico y especializado —en casi todos los casos integrantes del escenario privilegiado que era el del mundo cultural madrileño— se hallaran más cerca del espacio doméstico de los españoles. A través de estos programas televisivos se informaba al público general pero también se difundía y legitimaba la labor de todas estas personalidades en el campo cultural de esos momentos. Esto complementa la idea de que, como han afirmado algunos estudiosos, la programación cultural televisiva estaba orientada hacia un sector altamente especializado de escritores, artistas, actores, cineastas, etc. —entre los que habría que añadir también a historiadores y críticos de arte—. Estos constituían su audiencia, aquella en la que pensaban los responsables de los distintos espacios cuando los diseñaban.⁴¹ También sería, en

³⁸ *Trazos*, emitido por la Segunda cadena de TVE el 23 de mayo de 1977.

³⁹ PALACIO, 2012, p. 276.

⁴⁰ PALACIO, 2010, pp. 14-15.

⁴¹ RODRÍGUEZ PASTORIZA, 2010, p. 26.

gran medida la audiencia en cuya recepción pensaban los intelectuales cuando hablaban frente a la cámara. Los contenidos y enfoques de estos programas no eran ajenos a las preocupaciones e intereses políticos de sus responsables ni a las del público especializado al que se dirigían que, en definitiva, también formaba parte del sector cultural activo en el momento. Tal y como ya hemos analizado en otro lugar, no cabe duda de que para muchos de estos agentes la visibilidad en los medios de comunicación constituía un medio para lograr prestigio como intelectuales públicos y que esto les había de permitir afianzar o encontrar su posición en un sistema del arte que se estaba reconfigurando en esos momentos.⁴² Seguramente historiadores y críticos de arte se afanaron en desempeñar lo mejor posible su papel de intelectuales (públicos) para, entre otras cosas, poder ubicarse en el panorama político que estaba cambiando en esos años. No en vano lograr un lugar destacado como agente en el campo cultural era condición fundamental para llevar a cabo el proyecto político y cultural que cada uno de ellos tuviera en mente.

Las apariciones en los medios de comunicación y en emisiones como las que se han estudiado aquí, así como la imagen que se daba en ellas tanto del arte como de la historia del arte, contribuyeron a construir y comunicar la idea de que el campo artístico era democrático —o de que este se había democratizado— antes incluso de que se celebraran las primeras elecciones generales. La representación audiovisual de la historia y los historiadores del arte en televisión estaba relacionada con la intención de construir y difundir una tradición cultural que fuera la base de un país democrático en esos años de transición. En países como Alemania, Italia o Portugal, se realizaron purgas tras las dictaduras y estas supusieron —en grados distintos— no solo un cambio en el panorama académico sino también la escenificación de un cambio. En España, por el contrario, no hubo purgas que marcaran un antes y un después en el proceso de transformación política. Ahora bien, quizá podríamos pensar que, en el caso español, dicho cambio fue teatralizado por otros medios y tuvo en la televisión uno de sus principales escenarios.

⁴² HARO GARCÍA, 2013.