

Sumario

ENSAYO	3
<i>Precedentes de la poesía social de la postguerra española en la ante-guerra y guerra civil</i> , por Guillermo Carnero	3
NOTICIAS DE LA FUNDACION	21
Arte	21
Exposición de Henri Cartier-Bresson	21
— Joan Fontcuberta: «Puente entre dos épocas»	22
Finaliza el recorrido de los Grabados de Goya en Canarias	26
— Domingo Pérez Minik: «El artista que se pasó de la raya»	27
Nuevas obras en el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca	30
Música	31
Ciclo polifónico en la Catedral de Palma, desde el día 3	31
— Actuación de cuatro corales mallorquinas	32
Edición de un disco monográfico de Antoni Torrandell	34
Cursos universitarios	35
Massimo S. Giannini: «El regionalismo italiano»	35
José Ferrater Mora: «Modos de hacer Filosofía»	40
Reuniones científicas	44
IV Jornadas de Filosofía, en Palma	44
— Sobre «Filosofía de la Historia» hablaron diez especialistas	44
Publicaciones	45
<i>Arte Abstracto Español</i> en la colección de la Fundación Juan March	45
— 71 obras analizadas por Julián Gállego	45
Estudios e investigaciones	46
Trabajos terminados	46
Trabajos realizados con ayuda de la Fundación, publicados por otras instituciones	47
Actividades en julio	48

PRECEDENTES DE LA POESIA SOCIAL DE LA POSGUERRA ESPAÑOLA EN LA ANTEGUERRA Y GUERRA CIVIL

— Por Guillermo Carnero —

Doctor en Filología Hispánica y Licenciado en Ciencias Económicas. Director del Departamento de Literatura Española de la Universidad de Alicante, es autor de diversos libros de poesía y de trabajos de crítica literaria. Figura en la antología de Castellet, Nueve novísimos poetas españoles.



En la historiografía literaria española se entiende por «poesía social» un fenómeno de posguerra, cuya vigencia se mantiene hasta 1965, aproximadamente. Conviene acotar históricamente el concepto para evitar equívocos, ya que podría aplicarse a una zona temporal mucho mayor. Es una arbitrariedad en cierto modo, pero todas las denominaciones son arbitrarias, y lo que importa es que con ellas nos podamos entender. El concepto de «poesía

* BAJO la rúbrica de «Ensayo» el Boletín Informativo de la Fundación Juan March publica cada mes la colaboración original y exclusiva de un especialista sobre un aspecto de un tema general. Anteriormente fueron objeto de estos ensayos temas relativos a la Ciencia, el Lenguaje, el Arte, la Historia, la Prensa, la Biología, la Psicología, la Energía y Europa. El tema desarrollado actualmente es el de la Literatura.

En números anteriores se han publicado: *Literatura e ideología*, por Francisco Ynduráin, Catedrático de Lengua y Literatura Españolas de la Universidad Complutense; *La novela actual*, por José María Martínez Cachero, Catedrático de Literatura Española de la Universidad de Oviedo; *Tres modelos de supranacionalidad*, por Claudio Guillén, Catedrático de Literatura Comparada en la Universidad de Harvard; *Lectura ingenua y disección crítica del texto literario: la novela*, por Francisco Ayala, novelista, ensayista y crítico literario; *Espacio y espacialidad en la novela*, por Ricardo Gullón, Profesor en el Departamento de Lenguas Románicas de la Universidad de Chicago; *Literatura e Historia Contemporánea*, por José-Carlos Mainer, Profesor de Literatura Española en la Universidad de Zaragoza; *España-extranjero: un matrimonio de conveniencia*, por Domingo Pérez-Minik, escritor y crítico literario; y *Literatura e Historia de la Literatura*, por Francisco Rico, Catedrático de Literaturas Hispánicas Medievales de la Universidad Autónoma de Barcelona.

social», en la periodización de nuestra literatura, se refiere a la zona temporal 1940-1965, y con respecto a ella ha de entenderse lo que se diga de orígenes o precedentes.

No creo que tenga sentido discutir el calificativo de «social», aplicado a la literatura, como un valor absoluto. Yo, personalmente, lo considero extemporáneo e impertinente, lo mismo que sus contrarios. El adjetivo «social» forma parte de una constelación cuyos otros elementos son «humano» y «político». Son tres conceptos que irían marcando un avance progresivo (humano, social, político) a lo largo del eje de lo que puede llamarse «compromiso», en cuyas antípodas figurarían los conceptos de literatura «individualista», «deshumanizada», «pura» y otros semejantes. No necesito declarar la repugnancia con que escribo tales palabrejas, que pertenecen a la Edad de Piedra de la cultura literaria, cuando no a la ingenuidad o mala fe de quienes sólo ven en la literatura un instrumento para fines ajenos a ella misma, incapaces de sentimientos estéticos por voluntad y por destino.

Desde mi punto de vista, tales conceptos le sientan a la literatura como a un Cristo dos pistolas, y son tremendamente nocivos si asentimos a ellos metafísicamente, si los convertimos en entidades reales desde las que enjuiciar policialmente la literatura. Ahora bien, es evidente que en todo caso pueden usarse pragmáticamente como meros marcadores para distinguir diferencias de perspectiva, de ausencia o presencia de rasgos estilísticos o de contenido, o de cantidad y grado en ellos, en el seno de una «literatura» entendida unívocamente como ampliación de la sensibilidad y el pensamiento desde una constante reinención de la lengua.

Cuando decimos «poesía social» estamos manejando un concepto colindante con «poesía humana» y «poesía política»; la asociación es inmediata, y por ello los tres conceptos deben distinguirse. Poesía humana es toda poesía, siempre que la escriba un hombre, lo mismo que toda pintura o toda música. Tan humanos son la inteligencia y el pudor como la sensibilidad y la confidencia. Pero todos estaremos de acuerdo en que Rachmaninov es más inmediatamente humano que Luis de Pablo. Estamos ante una cuestión no de naturaleza, sino de grado: determinadas obras de arte apelan a la emoción de manera instantánea y sin necesidad de especial educa-

ción estética: a esas obras se las llama «humanas» cuando en realidad sólo son las más obviamente humanas. Se llama así «poesía humana» a la que ofrece un ámbito inmediato de comunicación basado en significar con transparencia cuestiones íntimas personales (amorosas, religiosas, vitales en general).

«Poesía social» es poesía humana colectiva. Con ello no entiendo aquella poesía humana intimista y personalista cuyos asuntos sean por definición comunes a la humanidad, sino: 1.º) aquélla que se plantea cuestiones derivadas necesariamente de la organización en colectividad de la vida humana; 2.º) aquélla que, además, enfoca esas cuestiones desde la perspectiva del sujeto colectivo interpretado por el autor, o bien desde una individualidad que se define en lo que tiene de representativo de la colectividad. Así, la poesía social será la que trate cuestiones objetivas colectivas, excluyendo las íntimas personales, salvo que éstas sean enfocadas como repercusión de las primeras en la intimidad del autor o del sujeto poético.

«Poesía política», finalmente, será la que enfoque lo social desde una ideología concreta, o para fines prácticos coyunturales.

La poesía humana y la social son, como posibilidad, propias de todo tiempo y lugar. Pero para que sea posible una auténtica poesía «política» hacen falta dos cosas: 1.º) que un pueblo viva una coyuntura histórica determinada, en la que exista fe, programa o enemigo; 2.º) que el poder existente permita ese tipo de expresión literaria, bien por responder a sus mismos planteamientos, bien por existir condiciones objetivas de pluralismo ideológico y libertad de expresión, bien porque, sin esa libertad, la literatura pueda expresarse de manera tolerada o clandestina.

Las fronteras entre poesía «humana», «social» y «política» son movedizas. Pensemos en el siguiente ejemplo: un poeta nos escribe un poema lamentándose porque en su vida no hay amor; estaríamos ante un poema humano. Si lo continúa explicando que eso se debe a que en su país existen unas estructuras sociales y familiares fuertemente conservadoras, estamos ante un poema social. Y si prosigue pidiendo que ocurra una revolución que acabe con las clases dominantes y su ética, tenemos un poema político. Esto quiere decir: 1.º) que puesto que todo hombre es víctima, en la esfera más privada,

de los condicionantes sociopolíticos de la sociedad en que vive, todo poema humano es, en última instancia, social y político; 2.º) que el receptor del texto puede prolongar la intención de éste en el mismo sentido; 3.º) que cuando se produce y lee literatura en una comunidad que no goza de las mínimas libertades, el autor y el receptor se hallan en situación de pacto implícito en cuanto a la ampliación de intencionalidad a que me he referido antes.

Pero, para entenderse, habrá que definir la poesía no por sus implicaciones, sino por lo que está explícito en ella. Y vayamos ya a nuestro tema. Si hemos definido la poesía social como una forma de poesía comprometida, se trata de ver cómo el compromiso literario de la posguerra no es más que un pálido reflejo —como dice el tango— del de la anteguerra. La posguerra no creó el compromiso, sino que impuso brutales mutilaciones a su natural prolongación.

Si nos ponemos frente a la evolución de la poesía en los primeros treinta años del siglo XX, observaremos que se trata de una época privilegiada. Ningún género literario puede compararse con ella en presencia, entidad y vitalidad. Hablando en términos de progreso literario, y para el caso español, esa evolución englobaría los siguientes hitos: Modernismo, Ultraísmo, Purismo, Superrealismo, o sea, Modernismo más Vanguardia.

Son conocidas las acusaciones tradicionales que pesan sobre el Vanguardismo desde *La deshumanización del Arte* de Ortega. Razón tuvo Jorge Guillén al lamentar y condenar los términos y el eco del ensayo. Pero Ortega, que quiso describir más que juzgar, acierta en una cosa: la definición de la lectura que hacía el público de las obras de vanguardia. El lector medio europeo de la época consideraba mil veces más comprometida una novela de Henri Barbusse o Eric Marie Remarque que un manifiesto dadaísta. En el caso español, hemos de poner de manifiesto la singularidad que tuvo en nuestro país la muy empobrecida versión del movimiento superrealista francés que atravesó los Pirineos.

No hay ocasión de trazar detalladamente aquí la historia del pensamiento superrealista. Pero si su credo se asienta en la premisa de conseguir la liberación personal por medio de la escritura irracionalista, esa premisa tiene un significado «social» desde la obra de Freud, y también político, tan pronto se haga la síntesis entre Marx y Freud, como autorizó Trotsky en *Litera-*

tura y revolución. Por intuiciones de una voluntad de praxis política positiva se distanció el grupo superrealista de los dadaístas en tiempos de la revista *Littérature*, en 1921. La politización superrealista va desde ese momento en aumento: ahí están textos como la *Introducción al discurso sobre la escasez de realidad*, la *Declaración del 27 de enero de 1925*, *Legítima defensa*, *A la luz del día*, el *Segundo Manifiesto*, las célebres conferencias de André Breton en Praga, 1935, o el manifiesto que éste redactó con Trotsky en 1938.

El superrealismo español fue sucursalista y sin originalidad, se limitó a utilizar el supuesto automatismo, pero desprovisto de sus poderosas raíces ideológicas francesas. Ni la llamada generación del 27 se distingue por la uniforme práctica del Superrealismo, ni redactó manifiestos en tal sentido, ni se asimiló el pensamiento superrealista. Ello vino a significar que, si en Francia el compromiso literario tuvo desde muy pronto una fuerte motivación desde la misma entraña del Vanguardismo, en España ese compromiso hubo de producirse desde fuera de la Vanguardia o incluso contra ella, como veremos enseguida. Lo que no significa que no existan en España escritores que, poseyendo la práctica de la expresión superrealista, la utilicen para dar prueba de alguno de los tipos de compromiso definidos antes; ahí están García Lorca o Alberti. Si hablamos no de España, sino de literatura en castellano, tendríamos a César Vallejo; pero su caso se explica mejor dentro de la órbita del Superrealismo francés.

Se trata, pues, de delinear un esquema de la aparición y evolución del compromiso en la poesía española anterior a 1940. Porque algo grave tuvo que ocurrir para que, en una España donde los escritores jóvenes encarnan hasta 1930 un vanguardismo experimental y apolítico, los veamos enseguida por unos derrotados que van a llevar a García Lorca, entrevistado por Bagaría en *El Sol* de 10-6-1931, a afirmar que el Arte por el Arte es una cursilería arrumbada, y que en un momento dramático como el que se vive, debe el poeta unirse a las aspiraciones populares; a Sender a escribir una nota sobre manejo de granadas de mano en *Milicia Popular* de 12-8-1936; a Eugenio Montes a publicar en 1937 *La hora de la unidad. Tanto monta, monta tanto Requeté como Falange*. Recordemos la definición, dada al principio, de «compromiso», aludiendo no sólo a la poesía explícitamente

política, sino a toda aquella que se oponía a lo que Ortega llamó «deshumanización». Concepto amplio de compromiso que viene exigido por la realidad de la literatura española entre 1900 y 1939.

La historia del compromiso en la poesía española del siglo XX puede iniciarse hablando de Unamuno. Unamuno fue una de las voces más respetadas en su tiempo, y su influjo se ejerció no sólo mediante el ejemplo de la propia creación poética, sino también de un ideario teórico expuesto en abundantes ensayos. Si leemos «El gaucho Martín Fierro» (*Revista Española*, 5-3-1894), el prólogo a *Querellas del ciego de Robliza* de Luis Maldonado (1894), la conferencia «Sobre el cultivo de la demótica» (Ateneo de Sevilla, 4-12-1896), «La Balada de la Prisión de Reading» (*Las Noticias*, Barcelona, 14-10-1897), «Los cerebrales» (*La Ilustración Española y Americana*, 22-10-1899), «Turrieburnismo» (*El Correo*, Valencia, 2-8-1900), «Sobre Góngora» (*Helios*, julio 1903), «El sepulcro de Don Quijote» (prólogo a la *Vida de Don Quijote y Sancho*, publicado desde 1906 en *La España Moderna*), «A propósito de Josué Carducci» (*La Nación*, Buenos Aires, 26-3-1907), «El Modernismo» (*Nuevo Mercurio*, París, mayo 1907), «Orfebrería Literaria» (*El Imparcial*, 5-5-1913), «El dolor de pensar» (*La Esfera*, 7-8-1915), «La labor patriótica de Zuloaga» (*Hermes*, Bilbao, agosto 1917), «Hablemos de teatro» (*Ahora*, 19-9-1934), o determinados párrafos de su divulgadísima obra *Cómo se hace una novela*, nos hallaremos ante un completo y maduro tratado acerca del compromiso del escritor, que don Miguel de Unamuno entendía del siguiente modo:

1.º) El verdadero poeta es el poeta popular; afirmación que es preciso aclarar porque en Unamuno tiene un sentido muy preciso. Un poeta no es popular por folclorismo, incultura o extracción social. Poeta popular es aquél capaz de comulgar con el espíritu del pueblo y expresarlo con idoneidad artística; don Miguel decía que tales poetas tienen «individualidad social» y su obra es «alma del pueblo individualizada». Ante ella, ese pueblo adquiere conciencia de su propio ser, que sólo el poeta es capaz de expresar. Por lo tanto, los poetas tienen una misión social, que es expresar el ser popular para que el pueblo lo asuma. Una misión con algo de didacticismo, que Unamuno distingue de la predicación política

y del servicio a fines coyunturales y utilitarios. Una misión, ante todo, de revelación ética cognoscitiva.

2.º) Lo popular se opone a lo «artificioso». Es artificiosa la obra que resulta de una actitud elitista en quien no quiere admitir esa misión, en quien no se conforma con la superioridad de conciencia del poeta popular, y quiere ser superior rechazando las ideas y sentimientos humanos. Lo artificioso es cerebral, desarraigado y perfeccionista, o, como diría Ortega, «deshumanizado». Y artificiosa es para Unamuno la poesía española de su tiempo, desde el Modernismo al Gongorismo.

3.º) El verdadero poeta no ha de preocuparse por la originalidad personal ni el esfuerzo técnico, sino por escribir desde el apasionamiento y la necesidad de expresarse, aunque ello lo lleve al desaliño o la imperfección.

La obra poética de Unamuno pone en práctica estas ideas; fue una obra de enorme influencia en la poesía social de la posguerra española. En su primer libro, *Poesías* (1907), hay dos poemas con valor de manifiesto teórico, en la línea expuesta: «Credo poético» y «Denso, denso», y una síntesis de los registros que utilizarán luego los poetas sociales: las tierras y paisajes de España como símbolos de estados de ánimo del autor y del destino histórico nacional —los temas cotidianos, de la vida diaria, personal o familiar— los existenciales, derivados de la condición humana —los religiosos, serenos o conflictivos— los cívicos, retenidos en la frontera de lo político. En la misma línea están *Rosario de sonetos líricos*, *El Cristo de Velázquez* o *Rimas de dentro*. En *Teresa* (1924), libro de recreación romántica, anticipa Unamuno lo que iba a ser uno de los síntomas de la preocupación «rehumanizadora» de las letras españolas, años más tarde; y cuando se produzca la polémica sobre la Pureza o Impureza de la poesía, que enseguida veremos, habrá Unamuno lanzado a la circulación ideas de gran impacto y aceptación. En sus libros *De Fuerteventura a París* y *Romancero del destierro* añade cierta poesía propiamente política, que contradecía sus ideas teóricas: en el prólogo del segundo de ellos se sintió en la necesidad de justificarla, de manera especiosa y poco convincente. En resumen, y con las excepciones mencionadas, la obra teórica y práctica de Unamuno, a la que se añadirá mucho más tarde la edición póstuma del *Cancionero*, se adaptaba perfectamente a las posibilidades de una poesía comprometida durante el franquismo, época en la que pudo

hacerse poesía humana y social, pero no política. Y, de hecho, si consideramos la poesía social de posguerra en bloque, no puede decirse que añadiese nada sustancial a la obra de Unamuno y de otro poeta igualmente significativo en este terreno: Antonio Machado.

La obra de Machado no tiene el aliento sostenido de Unamuno, ni es emanación de una personalidad tan poderosa: quizás por eso es más accesible y tuvo acaso mayor eco en nuestra poesía de posguerra. En todo caso, y salvando las lógicas diferencias personales, Machado y Unamuno tenían un concepto muy similar de poesía. En el prólogo a la edición de 1919 de *Soledades, galerías y otros poemas*, anuncia Machado una nueva era caracterizada por una tarea común resultado de la concienciación general causada por la Guerra Mundial. En sus «Reflexiones...» sobre *Colección* de Moreno Villa (*Revista de Occidente*, 1925), considera que «son modos perversos del pensar y del sentir» tanto el purismo como el automatismo, enemigos de la emotividad y coherencia que es plataforma natural de comunicación. En su contestación a la encuesta sobre la juventud literaria española (*La Gaceta Literaria*, 1-3-1929), la caracteriza por su carencia de verdad intimista, cerebralismo, vacuidad, desarraigo de la sociedad y el tiempo en que vive, y, en resumen, por una actitud de juego culturalista que no es, en su opinión, más que evasión de responsabilidades. En su proyecto de discurso de ingreso en la Real Academia Española, se manifiesta don Antonio poco amigo del perfeccionismo verbal, partidario de los valores coloquiales y contentidistas del lenguaje, y enemigo de una literatura de vanguardia carente de dimensión emotiva y de experiencia vital. En su extraño artículo «Sobre una lírica comunista que pudiera venir de Rusia» (*Octubre*, abril 1934), parece desconfiar de la posibilidad de que exista, con inspiración auténtica, un «arte proletario». Recordemos finalmente sus ironías, en *Juan de Mairena*, sobre Freud, el surrealismo y el gongorismo, y su elogio de Bécquer. Machado negó, pues, el experimentalismo vanguardista y preconizó una poesía humana, escrita desde la emoción y el arraigo en la coyuntura histórico-vital, y dotada de voluntad de comunicación. Su obra poética fue, por las mismas razones que la de Unamuno, ejemplo, y lección para la posteridad, de compromiso literario, en el sentido amplio que venimos dando a la palabra «compromiso»; ambos desconfiaron de la poesía propiamente política, a

la que Machado descendió en contadas ocasiones. Su actitud explica el talante general del núcleo de escritores agrupados en la revista *Hora de España*.

No fueron Unamuno y Machado los únicos mentores de la orientación de las letras españolas hacia las cuestiones humanas y colectivas. Habría que señalar, al menos, tres nombres más: Ramiro de Maeztu, Ortega y Gasset y León Felipe.

Maeztu, en su conferencia «La revolución y los intelectuales» (Ateneo de Madrid, 7-12-1910), lamenta la falta de responsabilidad rectora de los intelectuales en la vida política nacional. El error del esteticismo y la literatura de intención minoritaria es privar a los literatos de influencia social, dirá en «Las letras y la vida» (*El Sol*, 17-8-1926). Claro que en él estas afirmaciones tienen implicaciones ideológicas muy concretas: lo que parece temer ya en 1910 es la emancipación moral y la orientación autónoma del pueblo, que puede volverse peligrosamente revolucionario si no está políticamente tutelado por unos intelectuales capaces de instrumentar unos cauces pactistas que no vayan más allá de la reforma dentro del orden. Véanse sus temores, en «El rumbo de las letras en Italia y en España» (*La Prensa*, Buenos Aires, 20-9-1931), ante un presente en el que los escritores atizan el fuego de la discordia civil en lugar de actuar de moderadores de los movimientos populares.

Ortega, por su parte, sostiene en «Poesía nueva, poesía vieja» (*El Imparcial*, 13-8-1906) que la poesía ha de ser «profunda veta de humanidad», «fuerza nacional» y «empolladora del porvenir», para lo cual han de subordinarse los valores estéticos a los ideológicos. En «Una exposición Zuloaga» (id. 29-4-1910) definirá los cuadros del pintor como «ejercicios espirituales» conducentes a un «examen de conciencia nacional», ya que, dirigiéndose eficazmente a los sentimientos del espectador lo orientan hacia el problema español. Su diagnóstico acerca de la ineficacia comunicativa del arte de vanguardia, en *La deshumanización del arte*, es de sobra conocido. En numerosos trabajos («Vieja y nueva política», *España invertida*, *La rebelión de las masas*, «El poder social») sostendrá Ortega que la relación entre masa y minoría selecta rectora da la mejor definición de un país y una época, y lamentará la falta de presencia social de la minoría intelectual española, como síntoma de las deficiencias de la vida colectiva nacional.

En cuanto a León Felipe, en su conferencia y lectura en el Ateneo de Madrid, 1919, rechaza el vanguardismo y propone un ideal poético basado en el compromiso ético del poeta consigo mismo y con su tiempo, y en el estilo desprovisto de artificio, en nombre de la autenticidad y la comunicación mayoritaria. Ideal que puso en práctica, como Dios le dio a entender, a partir de *Versos y oraciones de caminante*, dejando en ese camino uno de los poemas más verdaderos que produjera nuestra guerra civil: *La insignia*.

Se podría seguir con la enumeración de casos individuales de afirmación, teórica y práctica, de la voluntad de compromiso a que nos venimos refiriendo. Pero el espíritu de una época no lo dan sólo sus personalidades más notables, aunque hayan tenido una influencia tan enorme como Ortega y Unamuno. Un repertorio de otros síntomas puede hacernos ver con más eficacia la generalización del fenómeno.

Vayamos a una publicación esencial para pulsar los asuntos objeto de inquietud y debate en los ambientes literarios de su época: *La Gaceta Literaria*. Su n.º 11 había recogido, no sin manipularlos, los materiales reunidos por los poetas del 27 para conmemorar el centenario de Góngora. Pues bien, el n.º 13 (1-7-1927) se ocupa de Goya, y el editorial compara el gongorismo, como actitud que culmina una época pasada, con un goyismo que se considera apropiado para el futuro inmediato, centrado en el realismo y la sátira. Entre los n.ºs 21 (1-11-1927) y 30 (15-3-1928), se extiende una encuesta sobre Política y Literatura, cuyo mero planteamiento es ya revelador, tanto o más que las respuestas de Arconada, Francisco Ayala, Chabás, Gerardo Diego, Fernández Almagro, Díaz Fernández, Jarnés, Eugenio Montes, Ramón o Antonio Espina. Salvo Gerardo Diego, que rechaza el problema, los demás lo consideran pertinente. No vamos a entrar en el detalle de las respuestas, que mayoritariamente andan en la línea de Unamuno. Preocupa, en general, el conflicto entre compromiso, independencia intelectual y arte de propaganda, del que se ocupan Pedro Murlane Michelena y Julián Zuga-zagoitia, en el n.º 42 (15-9-1928). Del n.º 49 (1-1) al 54 (15-3-1929) se desarrolla la encuesta sobre la juventud literaria española, que ya mencionamos a propósito de Machado. El n.º 78 (15-3-1930), prolongado en el 79, es un extraordinario dedicado a Unamu-

no; Jiménez de Asúa, Marañón, Pérez de Ayala, Díez-Canedo y otros muchos manifiestan su solidaridad con el compromiso personal y literario de Unamuno, con ocasión del final de su destierro. Entre los números 83 (1-6) y 94 (15-11-1930), se va publicando la encuesta de Miguel Pérez Ferrero sobre la vigencia de la Vanguardia; salvo Guillermo de Torre, la opinión suele coincidir en que dicha Vanguardia no tuvo postulados coherentes y válidos, y no existe ya en 1930, salvo que demos al vanguardismo un sentido no literario sino político (Jiménez Caballero, Arconada). No ha de extrañarnos que Gómez de la Serna, en el artículo «Pombo 1930» n.º 97, 1-1-1931), lamente la invasión de la literatura por la política. Esto sin hacer de *La Gaceta Literaria* más que un repaso a vista de pájaro, ni detenerse en los exabruptos filofascistas de su director: la entrevista a Maeztu en el n.º 4, la «Carta a un compañero de la joven España» en el 52, el delirante anuncio del retorno a la literatura militante en el 58, o las acusaciones contra Picasso en el 100, todo lo cual culminará en su libro *Genio de España*, aparecido en 1932, cuya Introducción arremete contra la literatura minoritaria y esteticista.

La Gaceta se hacía eco de una serie de cuestiones que eran entonces objeto de un interés generalizado en Europa. La vulgata a ese respecto era el libro de Julien Benda *La trahison des clercs*, que un año después de su aparición había alcanzado una treintena de ediciones. El 2-6-1928 tuvo lugar en la Residencia de Estudiantes de Madrid una conferencia dialogada entre el autor y el crítico Ramón Fernández. Para Benda, su época se caracterizaba por la generalización de las «pasiones políticas», la voluntad de definir arte y literatura desde esas perspectivas y la modificación del status tradicional del intelectual, cuya obra deja de ser «espejo de la inteligencia desinteresada» para convertirse en actividad tendenciosa movida por circunstancias políticas coyunturales. Benda da cuenta de la desaparición del intelectual turrisebúrneo o preocupado ocasionalmente por cuestiones sociales desde el punto de vista de la moral universal; el del momento, asegura, actúa metódicamente en política, poniendo su obra entera al servicio de fines doctrinarios.

El debate sobre la responsabilidad del escritor y la necesidad de compromiso en la literatura es constante. El compromiso exigido será de dimensión humana, social o

política, según las personas que lo reclamen o los tiempos que corran. Guillermo de Torre, uno de los primeros en olfatear el peligro que para la literatura se estaba avengeando, señala la dimensión humana del Superrealismo en «Federico García Lorca» (*Verso y Prosa*, marzo 1927). En 1929 aparece *El Modernismo* de Rufino Blanco-Fombona, cuyas acusaciones de cobardía o indiferencia política contra Rubén Darío se convertirían en tópicos con el paso de los años. El crítico Francisco Pina publica en Valencia, 1930, un volumen titulado *Escritores y pueblo*, en cuyo prólogo se urge a la literatura a enfrentarse al problema social. La obra enjuicia a un amplio catálogo de escritores españoles, condenando a los del 98 por aristocratismo intelectual y falta de voluntad revolucionaria, y elogiando a Araquistain y Alvarez del Vayo. Por su parte, Ramiro Ledesma, en «Los intelectuales y la política» (*La Conquista del Estado*, 11-4-1931), arremete contra el manifiesto de la Agrupación de Intelectuales al servicio de la República (*El Sol*, 10-2-1931). En el prólogo de la primera edición de su *Elegía de la tradición de España* (1931), José María Pemán reclama, ante la situación de España, un «verso viril y heroico», y una «poesía civil de ágora y asamblea». El editor Manuel Aguilar, entrevistado en *El Sol* de 25-1-1933, declara que el lector del momento se orienta hacia el libro sobre cuestiones políticas, económicas y sociales. Lo dirá Manuel Machado en un mal poema titulado «Música» (*El Sol*, 29-3-1933):

«Los días son duros.
No es hora de versos,
de preciosidades
ni garliborleos.
Los hombres se miran
con odio. Lo tierno,
lo amable, lo dulce,
no es fruta del tiempo.»

He citado este fragmento no por su calidad literaria, sino por su valor histórico.

También lo tiene en grado sumo la polémica sobre la pureza o impureza de la poesía. Para Antonio de Obregón («Hacia el poema impuro», *La Gaceta Literaria*, 15-10-1929), los poetas experimentales se han perdido en «mares de hielo» y es preciso volver a una poesía «impura», ya sea «tradicional o libre, burguesa o proletaria». Lenguaje que había de oler a cuerno quemado a

Juan Ramón Jiménez. En efecto, en la misma *Gaceta*, el 15-1-1931, Juan Ramón profetiza que el dogma de la impureza, convertido en farsa y retórica, conducirá a «la puerta falsa que da a la calleja del sumidero y la cloaca», a la vista de la obra reciente de Dalí y Alberti, contra quienes truena a su vez Giménez Caballero, siempre en sus trece, en «Nosotros, los señoritos y los golfos» (*La Conquista del Estado*, 4-4-1931), acusando al superrealismo de marxista y subversivo, a Cataluña de ser foco epidémico de superrealismo y separatismo, y a Alberti de haberse tragado «la tortilla de finas mierdas de Salvador Dalí, refrita a la andaluza». Toca a Domenchina, en «Los poetas y los tribunales» (*La Gaceta Literaria*, 15-7-1931), recordar que el principal deber del escritor es de índole estética, y su voz «desinteresada y limpia» no debe ir a remolque de urgencias políticas. Para Giménez Caballero («Decadencia de la poesía española», *La Gaceta Literaria*, 15-1-1932, o *Robinson Literario*, n.º 5), Juan Ramón «solloza de ira y de vergüenza» al ver atacados y ridiculizados, desde todos los flancos, sus ideales puristas. No sé si sollozaría Juan Ramón en la intimidad, pero en público, secundado por Domenchina, se defendió vigorosamente en las páginas de *El Sol*: en «Unidad libre» (14-4-1933) afirma que, lo mismo que hacen falta políticos, ha de haber poetas con la misión de «administrar en lo espiritual»; quien la cumpla será «un gran político poético». Por su parte, Domenchina, en «Poesía o yugo» (*El Sol*, 11-6-1933), sostiene que «pedirle a un poeta su realidad es algo así como exigirle a una rosa su estiércol», y que la poesía constreñida a ser mayoritaria o útil es «ramera enajenada».

El impacto de Pablo Neruda en el Madrid de la inmediata preguerra iba a añadir leña al fuego. García Lorca actúa de presentador en su recital en la Universidad de Madrid, el 6-12-1934; con el sello de Cruz y Raya aparece su *Residencia en la tierra* de 1935, y ese mismo año funda la conocida revista *Caballo Verde para la Poesía*, cuyos tres primeros números contienen sucesivos editoriales exaltadores de la «impureza» poética, contra la cual reacciona, en su número inaugural, la revista sevillana *Nueva Poesía*. Juan Gil-Albert, en «Palabras actuales a los poetas» (*Nueva Cultura*, diciembre 1935) se hará eco del enfrentamiento y se alinearán junto a Neruda, lo mismo que Miguel Hernández, en su entusiástica reseña (*El Sol*, 2-1-1936) de la *Residencia...* nerudiana. Tanto fervor nerudiano saca de quicio a Juan Ra-

món, que se despacha a gusto en dos artículos rotulados «Con la inmensa minoría», en *El Sol*, de 23-2 y 26-4-1936:

«Cada hornada de amarillitos pollos poéticos y críticos viene piando la misma pipirigaña inconsecuente: Poesía pura, pí, poesía impura, pí, pí.»

«Siempre fue ridículo el hombre que presume de vivir en el cráter del Etna, que dice que se ducha en el Niágara, que se laxa con la Estigia, que desayuna león, almuerza cordillera, merienda cobra, cena abismo, bebé océano y duerme con... el Ecuador.»

—la alusión al colosalismo nerudiano es aquí ingeniosa y trasparente.

La polémica continúa, es lógico, durante la guerra civil. Para Neruda («Federico García Lorca», *Hora de España*, marzo 1937), Federico fue el único poeta del 27 sobre el cual «la sombra de Góngora no ejerció el dominio de hielo que el año 1927 esterilizó estéticamente la gran poesía joven de España». León Felipe («El mundo de los pintores», *Hora de España*, febrero 1938), considera que deshumanización, purismo y superrealismo han sido arrumbados por las exigencias de la guerra, como María Zambrano en su reseña de *El hombre y el trabajo* de Serrano Plaja en *Hora de España*, junio 1938.

Pemán, en el prólogo a su *Poema de la Bestia y el Angel* (1938), denuncia la «poesía deshumanizada y creacionista», «de espaldas a la realidad y a la vida», que ha imperado en el inmediato pasado literario español, hasta que la guerra ha movilizadado la Poesía, convirtiéndola en vanguardista, en el sentido militar del vocablo. Juan Aparicio, en su introducción a *Altura* de José María Castroviejo (1939), pondera la «rebeldía dinamitera» del libro como superación del purismo deshumanizado.

Otra muestra de la sensibilidad de la época hacia el compromiso, rehumanización e impureza del arte es el súbito predicamento que adquiere el Romanticismo, paradigma de impureza y humanización. Arconada, en su elogio de la poética de Unamuno («Unamuno: gran temperamento», *La Gaceta Literaria*, 15-3-1930), califica la «hipertensión del yo» unamuniana de romántica. Ese mismo año ve la luz el mediocre libro de José Díaz Fernández titulado *El nuevo Romanticismo. Polémica de arte, política y literatura*. El autor opone Romanticismo

a Vanguardismo; lo primero, en tanto que exaltación de lo humano y del espíritu democrático y revolucionario en política; lo segundo, como «estafa ideológica», «bulo intelectual» y actitud de clase alta reaccionaria que defiende «una estética puramente formal», y exhibe una ideología católica y por ello retardataria en «su servidumbre al canónigo Góngora y al jesuita Gracián». Propone sustituir el concepto equívoco de «vanguardia» por el de «avanzada»; la literatura de avanzada será la que efectúe la vuelta a lo humano y el compromiso político.

En la revista gaditana *Isla*, n.^{os} 2-3, 1933, encontramos un poema de Guillermo Díaz-Plaja, «Homenaje a los románticos», poema humano, si los hay, repleto de referencias al corazón, la angustia, la tristeza y la ternura. En la misma revista n.^{os} 7-8, 1935, se plantea una encuesta sobre el llamado centenario del Romanticismo, de muy poco interés. Mayor es el del extraordinario de *Nueva Cultura*, de abril de 1936, titulado *Problemas de la Nueva Cultura*, y dedicado al Romanticismo, con colaboraciones de Ramón, Espina, Cernuda, Altolaguirre, Rosa Chacel, Bergamín, Arconada, Serrano Plaja y León Felipe. Aquí advertimos que el interés se ha orientado hacia una lectura política del Romanticismo, como no podía dejar de suceder. Eso mismo ocurre cuando catalogamos las referencias a Larra, a quien cada cual intenta apropiarse arrimando el ascua a su sardina e interpretando libremente la ambigüedad ideológica de «Figaro»: Juan Aparicio en *La Conquista del Estado*, de 14-3 y 2-5-1931; el editorial de la misma revista, n.^o de 16-5-1931, titulado «La revolución en marcha. ¡Comunismo no!»; Giménez Caballero en «Junto a la tumba de Larra» (*La Gaceta Literaria*, 1-12-1931 o *Robinson*, n.^o 4); Arconada, en «Quince años de literatura española» (*Octubre*, junio-julio 1933); Bergamín en «Larra, peregrino en su patria» (*Hora de España*, noviembre 1937). Sin voluntad de politización, encontramos numerosas referencias a la humanidad de Bécquer: Alberti, en «Miedo y vigilia de G. A. Bécquer», *El Sol*, 6-9-1931; editorial del n.^o 4 de *Caballo Verde para la poesía* (enero 1936); Jarnés, en «A una amiga de Bécquer», *El Sol*, 13-2-1936. El mismo Jarnés dedicará al poeta sevillano una biografía publicada ese mismo año por Espasa-Calpe; y el inefable Bagaría dibuja en primera página de *El Sol* de 29-2-1936 a un labriego andaluz que ve alejarse golondrinas coronadas y mitradas, que no volverán, hemos de suponer,

ya que el pie de la viñeta reza «Recordando a Bécquer». Incluso se da la circunstancia de que la figura de Garcilaso, otra resurrección de la preguerra (recuérdese el famoso «Centón de Garcilaso» de Montesinos, en *El Sol*, 23-2-1936), se tiñe de significado romántico: así ven al poeta toledano Altolaguirre, en su biografía de 1933, o Pedro Pérez Clotet, en un artículo titulado inequívocamente «Garcilaso, poeta romántico», inserto en el n.º 7-8, ya mencionado, de *Isla*.

En esta derivación generalizada de la poesía española hacia la humanización y el compromiso, durante la República y la guerra civil, el compromiso específicamente político y la problemática que le es propia no podían menos que ocupar un lugar esencial. Ya hemos visto algunas manifestaciones en este sentido. No hace falta recordar el caso de la revista *Octubre*, fundada a mediados de 1933, cuya mediocridad es muy evidente si la comparamos con la valenciana *Nueva Cultura*, aparecida en enero de 1935. El editorial del n.º 2, del mes de febrero, dirigido a los artistas plásticos, reclama concienciación política antifascista, abandono del individualismo y creación capaz de ser comprendida por un público mayoritario. El n.º 5 (junio-julio), dedicado al Congreso de Escritores de París, inserta un artículo de Eusebio Luengo que niega la imparcialidad política del arte. La politización de Gide y Malraux, las desavenencias entre Breton y Aragon, son anécdotas que apuntan a un grave problema: la aceptación o no del dogma del «realismo socialista» o «arte proletario». Problema al que se refieren Corpus Barga, en su largo estudio «Política y literatura» (*Revista de Occidente*, junio, julio, agosto 1935) y Bergamín, en «Hablar en cristiano» (*Cruz y Raya*, julio 1935): problema que se encuentra en el centro de las motivaciones de la encuesta sobre arte y propaganda que puede leerse en el *Almanaque Literario 1935* de la editorial Plutarco de Madrid, coordinado por Guillermo de Torre, Pérez Ferrero y Salazar Chapela. Los más resueltos partidarios de la independencia del arte, Ramón, Salinas y Juan Ramón Jiménez, hubieron de leer con agrado el artículo «Arte individual frente a literatura dirigida» de Guillermo de Torre, en *El Sol* de 26-1-1936, centrado en las disensiones políticas en el seno del Superrealismo francés, donde el autor opta por la línea Gide-Breton y acusa a los partidarios del arte dirigido, en primer lugar Aragon, de fascistas. Rosa Chacel, en «Cultura y pueblo» (*Hora de España*, enero 1937), pide re-

flexión sobre la misión del artista en tiempo de guerra, y sobre el peligro de «disfrazarse de pueblo», «adulterar» la literatura y poner en práctica «una nueva pornografía», la del arte llamado «proletario». Recordemos que Unamuno, en *Ahora*, 1934, había rechazado la fabricación de un arte de segunda clase para el pueblo, afirmando que éste no está formado por débiles mentales, sino dotado de inteligencia y sensibilidad suficientes para admitir que, incluso pensando en una amplia audiencia popular, «el arte es uno», como afirma Rosa Chacel en el artículo citado.

Es en Valencia donde las discusiones sobre este problema van a alcanzar el mayor grado de interés. Me refiero a la polémica entre Ramón Gaya y Josep Renau, en *Hora de España*, enero a marzo 1937. La desencadena una conferencia de Renau en la Universidad de Valencia. Gaya reivindica la independencia creadora en el artista, y su enfoque individualista y emocional, al margen de consideraciones de eficacia propagandística, del compromiso político. Secuelas de esta polémica son: la publicación, en *Nueva Cultura* de abril y mayo 1937, del extenso estudio de Renau titulado «Función social del cartel publicitario», la reseña maliciosa por Gaya, en *Hora de España*, abril 1937, de la reaparición en marzo de *Nueva Cultura*, interrumpida en julio 1936, la respuesta de Angel Gaos a esa reseña en *Nueva Cultura* de abril, y las «Cartas bajo un mismo techo» de Gaya y Gil-Albert, en *Hora de España* de junio, así como la ponencia colectiva (Gaya, Gil-Albert, Miguel Hernández, Herrera Petere, Emilio Prados, Sánchez Barbudo, Serrano Plaja), ante el II Congreso Internacional de Escritores de 1937, publicada en *Hora de España* del mes de agosto. En este texto, tras firmes declaraciones de antifascismo y solidaridad con la República combatiente, se niega que el arte de propaganda sea un valor absoluto, aunque pueda servir a las necesidades de la guerra. Elevarlo a otro nivel, se dice, es tan demagógico como defender el Arte por el Arte. Este párrafo fue censurado en la reproducción parcial de la ponencia que dio *Nueva Cultura* de junio-julio 1937, bajo el nombre de Serrano Plaja, que fue quien la leyó públicamente. Ramón Gaya, en «España, toreadores, Picasso» (*Hora de España*, octubre 1937) actualizará ideas unamunianas al distinguir populismo auténtico de popularismo conservador, y afirmar que el concepto mismo de «arte de masas» conlleva desprecio hacia las mismas masas a las que se dice servir.

Con lo dicho hemos pasado rápida revista a la cuestión de la rehumanización y compromiso en la época acotada, en lo que se refiere al debate teórico. En el terreno de la creación poética, todas las promociones vivas en aquella España realizaron su aportación. No hay tiempo de analizar esa cosecha poética poema por poema y libro por libro, para ir observando diferencias y evoluciones. Baste una enumeración como recordatorio. Ya hablamos de Unamuno, Antonio Machado, León Felipe, Neruda o César Vallejo. Hemos de mencionar también a Manuel Machado, Pedro Garfias, Moreno Villa, Rivas Panedas, Huidobro, Nicolás Guillén, Octavio Paz, Alberti, Aleixandre, Altolaguirre, Bergamín, Cernuda, García Lorca, Gerardo Diego, Pemán, Prados, Salinas, Agustín de Foxá, Gil-Albert, Miguel Hernández, José Herrera PETERE, José María Morón, Adriano del Valle, Plá y Beltrán, Quiroga Plá, Ridruejo, Rosales, Serrano Plaja, Concha Zardoya, y tantos otros.

Para terminar, quedan dos precisiones y una disculpa.

Es habitual que la historiografía sobre la poesía comprometida española margine a los escritores que pertenecieron al bando de la sublevación militar. Es cierto que hay mayor número de poetas de calidad con la República, pero al historiador no ha de interesarle sólo la calidad sino los hechos; y en la generalización de una actitud favorable al compromiso colaboraron las dos Españas. En 1931, las tesis de Alberti y Pemán son idénticas, salvando las diferencias ideológicas.

El régimen franquista generó una oposición interior, que hubo de ser el caldo de cultivo de la poesía social de posguerra. Por razones evidentes de censura, y porque no tenía sentido, al margen de ciertas ilusiones, la poesía política apenas tiene prolongación después de la guerra. Pero sí la que hemos llamado «humana» y «social», en sus autores y teóricos. Con la peculiaridad de que esas formas se puedan considerar revestidas de intencionalidad cripto-política.

Mi petición de disculpa viene de la enorme amplitud del tema, que obliga a un enorme esfuerzo de síntesis y a dejar en el tintero muchas cosas que sería conveniente destacar en otras circunstancias. Creo, por lo menos, no haber faltado a la verdad en lo que he dicho, si no he podido decir toda la verdad.

Nota.—Por razones de espacio y siguiendo la norma habitual en los Ensayos aquí publicados, no se incluye la relación de textos citados en este artículo.

A PROPOSITO DE HENRI CARTIER-BRESSON

■ Conferencia de Joan Fontcuberta sobre la fotografía y el artista francés

«Cartier-Bresson es una de las figuras puente entre la concepción formalista que inspiró a la fotografía en los años veinte y la dimensión humanista propia de la década de los cincuenta. La formación pictórica de este artista francés hace que la cámara en su arte cumpla ante todo una función de libro de apuntes». Así sitúa a Cartier-Bresson en el ámbito de la historia de la fotografía de la primera mitad de este siglo el Profesor de la Facultad de Bellas Artes de Barcelona, Joan Fontcuberta, quien pronunció la conferencia inaugural de la Exposición de fotografías del artista francés, exhibida en la Fundación Juan March hasta el pasado 26 de junio.

Un total de 156 fotografías integraron esta retrospectiva de casi cincuenta años de trabajo de este maestro que ha recorrido el mundo recogiendo en su cámara diversos pueblos y culturas e importantes acontecimientos históricos. La muestra, organizada por el Centro Internacional de Fotografía de Nueva York, a partir de una realización de Robert Delpire, y con la colaboración de la Fundación American Express, se ha ofrecido en diversos Museos de Estados Unidos y de Europa, antes de llegar a Madrid. Entre las fotografías que incluía la muestra, seleccionadas por el propio artista, una quincena fueron obtenidas en España, principalmente en los años 1932 y 1933.

Henri Cartier-Bresson, nacido en 1908, figura entre los grandes maestros de la fotografía del presente siglo. Fue uno de los primeros en utilizar la cámara de 35 mm. y el creador de lo que él mismo denominó «el momento decisivo».

Ofrecemos seguidamente un amplio extracto de la conferencia del profesor Joan Fontcuberta sobre la fotografía y Cartier-Bresson.



Joan Fontcuberta:

«CARTIER-BRESSON, PUENTE ENTRE DOS EPOCAS»



La Segunda Guerra Mundial puede considerarse como el acontecimiento que cierra el ciclo de las vanguardias. Los años veinte y, en extensión, todo el período de entreguerras, fueron la época en la que la fotografía adquirió una madurez en tanto que medio de creación de imágenes. De una vez por todas los fotógrafos se olvidaban de mimetismos anteriores con respecto a otros lenguajes expresivos y se concentraban en la búsqueda de la especificidad de su propio lenguaje. Los años 20 fueron de renovación y de búsqueda, y la exuberancia de la creatividad de esta época a todos los niveles no hacía sino traducir el clima de efervescencia y conflictividad en el terreno de las ideas y del espíritu.

Los años cincuenta, en cambio, representan para la fotografía un período más o menos marginado históricamente del que sólo hasta ahora se empieza a revisar su verdadera importancia. A mi juicio, los años cincuenta son cruciales fotográficamente porque contrarrestan el formalismo característico de los veinte y completan el debate teórico iniciado entonces. Es decir, el propósito de autores como Weston, Sheeler, Moholy-Nagy o Renger-Patzsch era evidenciar hasta qué punto la cámara posibilitaba una «nueva visión», término éste acuñado por los hombres de la Bauhaus. Unos, con veleidades más experimentales, intentaron cuestionar con la fotografía nuestra rutina retiniana. La fotografía, dirían, puede enriquecer o intensificar la visión de nuestro ojo y mostrarnos así el mundo de forma inédita. Otros, vinculados a los criterios puristas y a la «Nueva Objetividad» seguirían defendiendo el saldo realista del medio fotográfico como rechazo de un expresionismo decadente que caía ya en el manierismo. La «Nueva Objetividad», restitución clara, precisa y exacta de las cosas, subrayando la estructura, la forma y el carácter material del objeto fotografiado, consideraba anacrónico el sentimentalismo y la expresión de un «yo» individual y veía en la técnica

el camino verdaderamente revolucionario para el arte. Su concepto de la «nueva visión», pues, antagónico del anterior, pasaba por la representación minuciosa, por el gusto por los detalles, por la frontalidad, por el primer plano, etc. La fotografía devenía así una metarrealidad, una realidad más real aún. Weston anotó al respecto en sus diarios que su objetivo era «fotografiar una roca, que pareciese una roca y que fuese una roca».

Pero en definitiva, desde posturas puristas o experimentales, lo que se dilucidaba era una cuestión formal: un problema de idoneidad entre la naturaleza del medio y la actitud del fotógrafo. Unos —los experimentales— se preguntaban cómo *puede* ser la imagen fotográfica y otros —los puristas— cómo *debe* ser la imagen fotográfica. Pero en el fondo, unos y otros coincidían en ser unos estetas.

EL HUMANISMO DE LOS AÑOS CINCUENTA

En cambio, en los cincuenta el fotógrafo es sobre todo un humanista. No se plantea un problema de forma sino de contenido. No le interesa tanto el análisis del medio fotográfico sino cómo éste puede ayudar a comprender la sociedad, el mundo y la historia. El fotógrafo asume así un rol de moralista. Cartier-Bresson, por ejemplo, escribiría: «El mundo se está cayendo en pedazos; Weston y Adams están fotografiando rocas». Esta actitud ética, claro está, no es inédita en la historia de la fotografía, pero en ese momento confluyen una serie de factores que iré exponiendo. Por de pronto hay que diferenciar dos principales tendencias: una documentalista —ligada al fotoperiodismo— y otra introspectiva —por ejemplo, Minor White—, según el fotógrafo se valga de la foto-

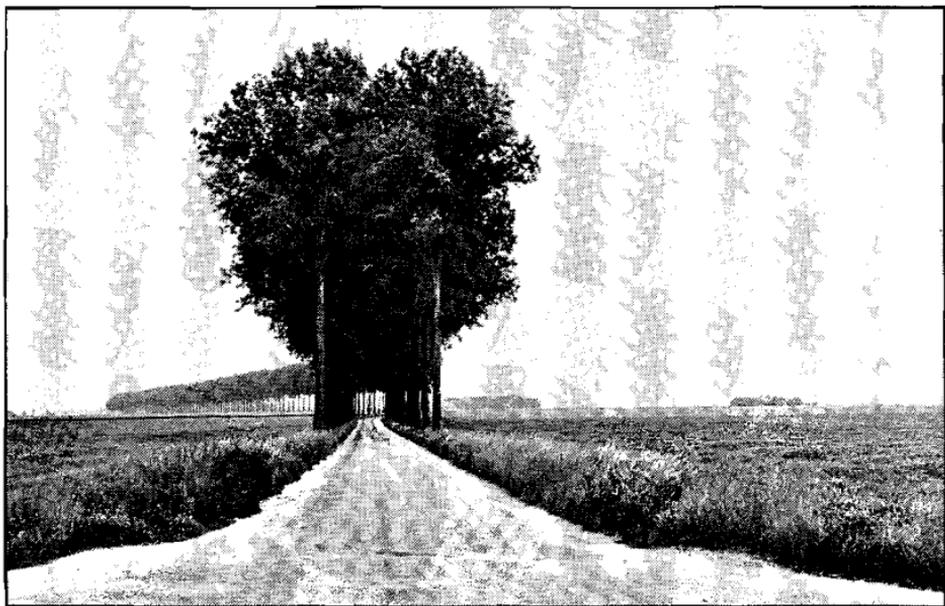
grafía para explicar el mundo o para explicarse a sí mismo.

Tal vez podemos considerar el neorrealismo italiano y el existencialismo francés, en los planos distintos de la filosofía y de la cinematografía, como las doctrinas más compenetradas con la postguerra. La idea, por ejemplo, del absurdo, o del hombre como una pasión inútil, o de la náusea como experiencia fundamental de la existencia, tenían un origen puramente metafísico. Pero qué duda cabe de que el marco sociohistórico propiciaba este profundo pesimismo: una guerra que había causado millones de muertos no había servido para garantizar una paz estable sino para dividir al mundo en dos bloques que se enzarzaban en continuas hostilidades intelectuales o físicas: la guerra fría, el maccarthismo, Corea, Indochina, etc.

Por ello, en este contexto es importante la irrupción en los medios fotográficos de diversas actitudes humanistas. En Alemania, por ejemplo, Otto Steinert, fotógrafo, teórico y pedagogo de arrolladora personalidad, propondría en 1951 lo que se denominó «*Subjektive Fotografie*». A la síntesis de la inquietud experimental de un Moholy, Steinert antepondría las emociones del propio fotógrafo: los hallazgos plásticos dejaban de ser un fin para convertirse en un medio. Parafraseando al propio Steinert, «a diferencia de la fotografía utilitaria y documental, la 'Fotografía Subjetiva' enfatiza sucinta y claramente el impulso creativo del fotógrafo individual... Una nueva tendencia fotográfica es una

de las exigencias de nuestro tiempo. La 'Fotografía Subjetiva' significa para nosotros el marco que abarca todos los aspectos de la creación personal en fotografía, desde el fotograma no objetivo hasta el reportaje estéticamente satisfactorio». No se trataba, pues, de un estilo rígido y compacto sino de una filosofía global para la fotografía, que preconizaba una actitud libre y abierta. Y es particularmente interesante que en el panorama europeo este espíritu de renovación surgiera precisamente en Alemania, es decir, en un país destruido física y moralmente por las consecuencias del nazismo. Al incipiente milagro económico de Adenauer, le correspondía en el plano espiritual una recuperación también de la fe en el individuo.

En Estados Unidos la principal figura sería el californiano Minor White, fundador en 1952 de la revista «*Aperture*». Así como Steinert parte de la tradición de la Bauhaus, White parte de Stieglitz y de su concepción de los «equivalentes», es decir, de la fotografía como metáfora visual. Pero la principal contribución de White radica en incorporar a esta teoría la esencia de la filosofía zen y con ello revoluciona el credo teórico de los fotógrafos. Si para Steinert la creación fotográfica tenía lugar como manipulación de determinados soportes técnicos, para White la creación en fotografía radica en el acto de ver, es decir, de encontrar, es decir, de *identificarse con* o de *proyectarse en*. Para White, fotografiar es un acto místico. El fotógrafo es un intermediario de esen-



cias, es un médium que conecta el mundo con el espíritu, la realidad exterior con la interior. Hacer una fotografía no es más que la aceptación de un trozo de la realidad por un momento del espíritu. La creación fotográfica, por tanto, es el resultado de ciertos estados anímicos privilegiados y de una visión sublimadora; es, en definitiva, una manifestación de lo sagrado, una epifanía.

Un acontecimiento fotográficamente decisivo y que marca de modo especial la década de los cincuenta es la exposición «The Family of man», presentada en 1955 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York y luego itinerante por numerosos países, incluida la URSS. Su impacto fue monumental, máxime si se tiene en cuenta que había sido precedida por otra muestra fotográfica sobre la guerra de Corea. Edward Steichen, entonces director del Departamento Fotográfico en el MOMA, concibió la muestra respondiendo a un «espíritu de amor apasionado por el hombre y de fe en su destino». La muestra fue dispuesta como un gran álbum de familia sobre la base de que la humanidad entera, hermanada, formaba una gran familia que compartía celebraciones o sufrimientos, nacimientos, muertes, bodas, penas, esperanzas, temores y sueños.

En aras de esa interpretación sentimental y romántica se suprimieron las imágenes contradictorias y contraproducentes de disputas y conflictos y, en definitiva, mostraba un ideal que desde luego no tenía correspondencia con la realidad, pero que por lo menos permitía albergar aquella ilusión. Steichen hacía gala con este proyecto de un uso talismánico de la fotografía a gran escala: las imágenes expresaban la actitud sentimental e implícitamente mágica de intentar alcanzar otra realidad.

Expuesta en París en 1956, Roland Barthes calificó a los fotógrafos que participaron en «The Family of man» de «mitificadores». Según la concepción barthiana, el mito no niega las cosas; su función, por contra, es hablarnos de ellas. El mito simplemente las purifica, las hace inocentes, las fundamenta en naturaleza y eternidad. El mito confiere claridad que no es la de la explicación sino la de la constatación. «Pasando de la historia a la naturaleza, el mito hace una economía: abole las complejidades de los actos humanos, suprime toda dialéctica y toda referencia más allá de lo visible inmediato; organiza un mundo sin con-

tradiciones, un mundo asentado en la evidencia, fundamentando una claridad feliz: las cosas tienen el aire de significarse por ellas mismas».

La exposición marca un hito: el punto más álgido de una determinada concepción de la fotografía, la de un fotoperiodismo prepotente que había encontrado en la revista *Life* su portavoz y su más cualificado medio de difusión. Su lema «ver la vida, ver el mundo, ser testigo de los grandes acontecimientos, escudriñar las caras de los pobres y las actitudes de los pretenciosos (1936)». Y al marcar este hito, marca también el inicio de su crisis, que vendrá motivada por nuevas circunstancias culturales: la pretensión de los fotógrafos de dar una visión más personal, crítica y sociológica, la contestación de los criterios ideológicos impuestos por las grandes editoriales, la aparición de agencias que seguían el modelo de Magnum (1947, George Rodger, Capa, Cartier-Bresson, Chim Seymour), la voluntad de los fotógrafos de trabajar de forma autónoma y no por asignaciones puntuales, etc.

Encuadrándonos en el caso francés, el reportaje estaba dominado —aparte de Cartier-Bresson—, por el «realismo poético», es decir, autores como Edouard Boubat, Izis, Willy Ronis y Robert Doisneau. En 1946 se formó el «Groupe des XV», muchos de cuyos miembros procedían de la asociación «Rectangle», que en los años anteriores a la guerra había aglutinado al círculo de Emmanuel Sougez. Entre los miembros del «Groupe des XV» encontramos a los hermanos Seeberger, Michaud, Doisneau, Ronis y Masclat, es decir, nombres bien significativos en diferentes campos como el reportaje, retrato, fotografía de ilustración, etc.

Aparte de exponer colectivamente, intentaban de forma institucional dignificar su estatus profesional. Sus condiciones de producción estaban ligadas a las contingencias del reportaje o de los encargos, y ello favorecía una producción heterogénea y dificultaba la «visión de autor», esto es, la coherencia de un estilo. De todas formas, les caracterizaba, como decía antes, la hegemonía del contenido sobre la forma y un cierto tono lírico y tierno. Al contrario de la tradición americana volcada hacia la epopeya y la grandiosidad, los fotógrafos franceses del realismo poético oponían con humildad la convergencia de fragmentos existencialistas con iluminaciones poéticas, entre Sartre

y Rimbaud. Su búsqueda les llevaba ante todo hacia el hombre, hacia sus gestos, su historia, sus movimientos y su carga emotiva. Su visión era extrovertida y vindicativa del festejo y de la frivolidad, y cómplice de los submundos de la marginación social: clochards, prostitutas, borrachos y noctámbulos se erigen en protagonistas de la calle y en centro de sus imágenes. Ambientes que podrían parecer sordidos son fotografiados con benevolencia, humorismo y complicidad. Era como si compartieran la creencia de que existía un estado poético, permanente en todas las parcelas del mundo, como una latencia propicia a ser revelada por la cámara.



inicia con la célebre cita del Cardenal de Retz, «no hay nada en este mundo que no tenga su momento decisivo»— esta obra fue en los cincuenta modelo a seguir o a criticar, pero en cualquier caso, un punto de referencia ineludible.

Esta función de puente conferirá a su fotografía una dimensión especial. De formación pictórica, la cámara cumple ante todo una misión de libro de apuntes. Ante la imposibilidad de esbozar unos croquis de las fugaces escenas que le interesaban, la fotografía podría suplantar la imagen manual. Escribe Cartier-Bresson: «Por aquel entonces rastreaba las calles el día entero, sintiéndome poseído de un nerviosismo tenso, de un estado de sobreexaltación, decidido a ‘atrapar’ la vida, a preservarla en el acto de vivir. Pero sobre todo anhelaba capturar la esencia total dentro de una sola fotografía, de capturar alguna situación que estuviera en trance de desenvolverse frente a mis ojos».

La cámara deviene un pretexto para el viaje y la aventura. Baudelaire, tan crítico para con la fotografía, escribía refiriéndose al papel del pintor sin ni tan siquiera imaginar que definía el tipo de actuación de fotógrafos como Cartier-Bresson: «Ahí va, corre, busca. ¿Qué busca? Seguro que este hombre, este solitario dotado de una imaginación activa, siempre viajando a través del gran desierto de los hombres, tiene un objetivo más elevado que el de un puro ‘flâneur’, un objetivo más genial, distinto del placer fugitivo de lo circunstancial. Busca algo que podemos llamar modernidad».

Una influencia que parece evidente en la fotografía de Cartier-Bresson es la del surrealismo. Walter Benjamin decía que la fotografía es como el psicoanálisis porque nos enseña mucho del inconsciente de la mirada («inconsciente óptico»), del mismo modo que la doctrina freudiana nos lo muestra del inconsciente de las pulsiones.

Breton elogia el «azar objetivo» inherente al acto fotográfico y se refiere en sus «Entretiens» a la fotografía como una especie de escritura automática en imágenes. La misma proposición de definición de Cartier-Bresson apunta en un sentido similar: «Para mí la fotografía es el reconocimiento simultáneo, en una fracción de segundo, de la significación de un hecho con la organización precisa que da a ese hecho su expresión propia».

LA CÁMARA COMO LIBRO DE APUNTES

Lo primero que podría decirse de Henri Cartier-Bresson es que fue una de las figuras que enlazarían las generaciones de la década de los veinte con las de los cincuenta. Nacido en 1908, se inició en la fotografía en 1931 después de haber estudiado pintura con André Lhote (París, 1927-28). Contaba, por tanto, sólo 23 años cuando hizo sus primeras imágenes, algunas de las cuales siguen incluyéndose hoy entre sus mejores logros.

No obstante —y ésta es una interpretación particular— la consagración de Cartier-Bresson se produce en los años cincuenta, al publicarse en 1952 su libro *Images à la sauvette*, editado en Estados Unidos con el famoso título de *The decisive moment*. Introducido por un texto de once páginas que constituye hasta hoy el enunciado más detallado de las ideas cartier-bressonianas sobre la fotografía —texto que se

*Del 4 al 20 de julio,
se ofrece en El Hierro*

GRABADOS DE GOYA, EN CANARIAS



Del 4 al 20 de julio se exhibirá en Valverde, de El Hierro, la Exposición de 222 Grabados de Goya de la Fundación Juan March. Organizada con la colaboración del Cabildo Insular y la Caja de Ahorros de Santa Cruz de Tenerife, la muestra permanecerá abierta en la Escuela Pública de Valverde. El Hierro será la última etapa del itinerario que desde el pasado 18 de febrero y a lo largo de cinco meses ha venido recorriendo esta muestra de grabados de Goya por las Islas Canarias. Los 222 grabados, pertenecientes a las cuatro series del pintor —Caprichos, Desastres de la guerra, Tauromaquia y Disparates o Proverbios—, en ediciones de 1868 a 1937, van acompañados de diversas ampliaciones de los mismos y explicaciones, todo ello instalado en 66 paneles contruidos exprofeso para esta muestra. La exposición, de marcado sentido didáctico, se acompaña también de un audiovisual de 16 minutos de duración.

Arrecife de Lanzarote fue la primera ciudad canaria que acogió la exposición. Exhibida desde el 18 de febrero hasta el 6 de marzo en el Castillo de San José, fue organizada con la Caja Insular de Ahorros de Gran Canaria y el Cabildo Insular de Lanzarote. Posteriormente la colección pasó a **Puerto del Rosario**, en Fuerteventura, donde se ofreció del 11 al 27 de marzo en el Colegio Nacional «Millares Carló», montada con la colaboración de la citada Caja Insular de Ahorros de Gran Canaria y el Cabildo Insular de Fuerteventura.

La Palma, Tenerife y La Gomera acogieron la muestra durante la primavera del presente año: en la Iglesia de Santo Domingo de **Santa Cruz de La Palma** estuvo abierta del 11 al 24 de abril; en **Santa Cruz de Tenerife** se montó en el Parque Cultural Viera y Clavijo (del 6 al 26 de mayo); y del 6 al 22 de junio se exhibió en **San Sebastián de La Gomera**, en el Centro Cultural de la Mancomunidad. En las tres últimas islas citadas colaboraron en la organización de la muestra la Caja Insular de Ahorros de La Palma (en esta isla), la Caja General de Ahorros y Monte de Piedad y el Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife (en Tenerife); y el Cabildo Insular de la Gomera y la Caja de Ahorros de Santa Cruz de Tenerife (en La Gomera).

Integran la colección 80 grabados de los *Caprichos* (3.^a edición de 1868); 80 de los *Desastres de la Guerra* (4.^a edición, de 1906); 40 de la *Tauromaquia* (7.^a edición, de 1937); y 22 de los *Proverbios* o *Disparates* (18 de ellos de la 6.^a edición, de 1916, y 4 adicionales de la 1.^a edición, de 1877).

Para la formación de la muestra, que fue presentada por vez primera al público en junio de 1979, en la sede de la Fundación Juan March, en Madrid, se contó con el asesoramiento de Alfonso Emilio Pérez-Sánchez, actual Director del Museo del Prado y catedrático de Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid, quien preparó un estudio de presentación de la colección, recogido en el catálogo. Intervinieron también, como asesores artísticos y técnicos en la realización de la muestra los pintores Fernando Zóbel y Gustavo Torner.

En los cuatro años transcurridos desde su inauguración, la Colección itinerante de Grabados de Goya ha recorrido un total de 50 ciudades de diversas regiones españolas, organizada con la colaboración de entidades locales.

Ofrecemos seguidamente un extracto de la conferencia inaugural de la muestra que pronunció en Santa Cruz de Tenerife el escritor y crítico literario **Domingo Pérez Minik**.

Pérez Minik:

«EL ARTISTA QUE SE PASO DE LA RAYA»



Si afirmamos que Goya con sus cuadros, biografía y mitos se pasó de la raya, queremos expresar que su genio indiscutible rompió las fronteras de una tradición estética, que echó la casa por la ventana, que traspasó todos los límites establecidos, que abrió la peligrosa experiencia de una guerra de sucesión, civil o de secesión, hasta asegurar la independencia de una historia venidera con el triunfo de la libertad creadora, las formas más atrevidas, ese desmadre que nos asusta por su falta de respeto a las instituciones sacrosantas y tantas cosas más que todos sabemos, porque entra en el índice de las máximas revoluciones.

Que Goya es un gran ejemplo de la pintura de todos los tiempos nadie lo debe dudar. Parece que ha llegado el momento de disputar esa embarazosa cuestión de si Goya es el más preclaro de los pintores nacionales, superior a El Greco, Velázquez o Ribera, Murillo o Valdés Leal. Un lío que no vale la pena de dilucidar ahora y sobre el que nosotros no nos atrevemos a mantener ninguna apuesta. Lo que sí queremos afirmar es que Goya nace fuera de un discurso estético propicio, y se nos aparece de pronto esta figura como un continente insospechado, el planeta desconocido, la utopía nunca imaginada, el hombre otro, un hijo inesperado, sorprendente, único, solo, el que se lo hace todo.

Casi desde siempre este Goya parece confirmar las ideas más radicales de Hegel en su teoría sobre la pintura cuando nos descubre que con este arte el hombre reivindica su independencia frente a Dios, a la naturaleza y a los otros hombres, hasta afirmar que en contraposición a la arquitectura y a la escultura, el ambiente exterior y la forma humana, por así expresarlo, ocupan el lugar más preeminente. Pensamos si Goya tuvo sentido de esta idea tan osada del filósofo alemán. Es verdad que tuvo sentido de la misma, aunque naturalmente no la conociera, ya daba lo mismo que nos mostrara sus cuadros cortesanos, popula-

res, domésticos, los desnudos y las representaciones de la gente de la más baja estofa social.

De dónde surgió el genio de Goya, no hay ninguna biografía que nos lo aclare, qué herencias aprovechó, en qué lugar del espíritu de esta criatura saltó ese rayo que no cesó jamás. Con su conocimiento de Velázquez y su admiración de discípulo de Watteau o de Mengs, no había manera de levantar el vuelo, ni con sus viajes por Italia, ni con los padrinos cortesanos, ni con el contacto con el pueblo llano, ni con las ideas conturbadoras que le llegaban de la Revolución francesa, ni con sus amigos compatriotas de alto copete, entre ilustrados, enciclopedistas o literatos neoclásicos y aquellos modelos plásticos de las grandes mansiones madrileñas. No intentamos afirmar con esto que todos estos ingredientes bien maquinados en el pensamiento creador de Goya no hayan sido importantes. Porque, de hecho, los grandes maestros que pudieron ser sus ejemplos, Brueghel, Grünewald y El Bosco, ignoramos si los conoció alguna vez; no es el caso de los otros grandes artistas españoles, El Greco, Velázquez o Picasso, con el saco de su patrimonio heredado bien abierto, que no admite duda sobre la cuestión, que basta ver un lienzo de cualquiera de ellos para saber cual es el padre bien identificado.

UNA NUEVA PINTURA

Hemos hablado del padre, no nos atrevemos a asegurar tampoco quién fue la madre, aunque la presencia de ésta nos resulte inevitable. Y con la madre, los tíos y tantos parientes, pocos y lejos. Ya los hemos citado. Que el propio Goya no nos descubrió nunca, al menos con su nombre, pero que cuando vemos una de sus telas, grabados, óleos, aguafuertes, caprichos, desastres o disparates,

la España negra, la España buena o la España tonta, en ningún momento podemos dudar de su nacimiento, semilla u origen. Goya cierra con doble llave una época y abre otra. Toda la crítica lo admite así. Es algo contundente. Pero para fortuna nuestra, después de Goya no llega el diluvio. Empieza un nuevo tiempo. Toda la pintura que se hace en el mundo aparece marcada, clavada, contrastada por su genial pincel: los temas, las formas, tantas estructuras cuyo origen aseguran el santo y seña de su nacimiento.

Los ilustres españoles bien admitidos en nuestros anales estaban ya en los museos incipientes, en las aristocráticas casas o en las iglesias mejor construidas. A Goya, con su arte nuevo, lo vemos situado en la calle con su moneda de lo absoluto, «la monnaie de l'absolu» de André Malraux bien repetida, en la mano, ofreciendo su mercancía artística a los poderosos, pero dándoles gato por liebre, es decir, sin mantener el juego de la oferta y la demanda graciosamente, sino elaborando sus telas, grabados y aguafuertes como si fuera un hombre libre, con su albedrío a cuestas como una cruz, lo que no deja de ser esperpéntico, cuando en verdad no lo era por su irremplazable compromiso con una independencia, la llamada a la rebelión, la puesta en marcha de su calidad excepcional de testigo de una época, juez y parte de aquella historia tan convulsiva y, muy singularmente, por su voluntad tremenda de descubrir nuevas formas estéticas que expresaran, porque no tenía otro remedio, un original sentido del arte. Careció de competidor en aquel momento de la crónica occidental. No hay ninguna teoría estética que nos aclare esa razón que encierra la genialidad de Goya. Lo que nos indica que lo importante en la pintura, como en la novela o en la arquitectura, no es tanto lo que se expresa sino el cómo es expresado.

En esta Exposición de la Obra Gráfica de Goya, sin recurrir a sus grandes creaciones, encontramos en su máxima representación todo el arte de nuestro pintor, en los *Caprichos*, *Desastres* y *Disparates*. Nos podemos detener en cualquiera de ellas, donde no siempre los sueños de la razón originan monstruos, a veces verifican con fidelidad los sucesos más triviales o nos informan de las lacerantes preocupaciones inmediatas del artista, la condición humana, la condición histórica, la con-

dición trascendental, la condición onírica, la condición privada. Queremos buscar siempre significados y lo cierto es que éstos no llegan a nosotros sino a través de las formas. Su mano nos regaló una técnica, la que guiaba su pensamiento creador, una manera de composición, esa estructura que desgarrar, rompe o inventa, que sin duda suponía un estado de ánimo, pero que sin su aportación jamás fuera posible lograr lo real de su mente traspuesta o lo imaginativo de su mente despierta. Los cuerpos, los sucesos, las intenciones, las adivinanzas o los testimonios, su modo de ser juez y parte, dueño y oprimido, denunciante o denunciado, toda esta historia española así concebida, enunciada o manumitida, nunca se nos hubiera representado sin ese fascinante estilo que hace de la recta una curva, de lo instantáneo el movimiento perpetuo, de la figura concreta la abstracción, de lo feo lo bello, de lo vulgar lo insólito, del lenguaje alucinado, loco e incomprendido, el discurso más coherente, coloquial o cercano, de una geometría del espacio clásico.

Con esta obra gráfica de Goya, todos esos ilustres pensadores que se ocuparon de la pintura, de Hegel a Walter Pater, de Benedetto Croce a Ortega o André Malraux con tantos museos imaginarios, con sus ideas estéticas tan brillantes se hubieran quedado en la puerta de la casa, la casa cerrada, con la casa desierta. Todo menos el arte de Goya. La teoría de lo bello y lo feo, la teoría de los parecidos y la teoría de una invención de las formas estéticas, toda esta investigación pudiéramos elevarla a una superior categoría de acercamiento para esclarecer esta Obra Gráfica de Goya.

ALQUIMIA TODOPODEROSA

Y Goya sigue siendo tan impenetrable como en todas las épocas, solo y excepcional, tan impenetrable como asequible. Nos tenemos que contentar con describir sus lienzos, aguafuertes o cartones, con perderlos en el sentido de sus intenciones, con adivinar los secretos de su pensamiento simplemente estético, cómo trabajó, las imponderables manipulaciones de una alquimia mental todopoderosa.

Después de Goya esa teoría de lo bello y de lo feo perdió vigencia, nos llenó de dudas. Hasta él, todo



belleza hay que hacer de su capa un sayo, que la realidad de nuestra existencia tenemos que estarla construyendo sobre un tiempo repetidamente distinto. Lo que parece es lo que es. Todo lo demás se convierte en monstruos de la razón sobre cuyo umbral anduvo siempre Goya.

CONCILIACION DEL ARTE PURO Y SOCIAL

Tampoco debemos olvidar que de esta teoría de los parecidos se pueden extraer las más extrañas conclusiones. Goya se nos exhibe de cuerpo entero como un testigo de su época, la expresión personal de una conciencia colectiva, esa criatura que con sus telas nos ofrece el más negro, duro y comprometido documento de una crónica vivida con el mayor entusiasmo, la depresión más acusada, el sino más desgarrador. No es difícil explicarse en nuestros días por qué Goya se nos presenta como el pintor que establece la más urgente conciliación entre el arte puro y social, dicho con estas palabras de mi querido amigo desaparecido Eduardo Westerdahl.

estaba claro. Más tarde, el mundo se nos aparece mucho más irreductible, pero asimismo más feraz. Este binomio bello-feo surge en la historia para romper la vieja concepción clásica aristotélica que hasta Goya no se despedaza del todo. Con el español este modo de entender esta suelta armonía del mundo se convierte en otro cantar y el itinerario de la plástica occidental cambia de signo.

La imitación, la mimesis o la representación, dentro de la conciencia occidental, no nos dejaron nunca tranquilos. Un artículo de fe con tantos inquisidores a su servicio. La memoria, el sentido comparativo, la misma imaginación oprimida durante siglos, por nuestra formación humanística, no hicieron otra cosa que cerrar todas las puertas de nuestra libertad creadora, restringió la cultura heredada e hizo lo posible para no dejarnos levantar el vuelo. Ese vuelo que nos revela Goya en sus *Caprichos*, en los *Disparates*, en los *Sueños* que hoy vemos aquí en esta Obra Gráfica, con estas formas, estas imágenes, estos tropismos de la razón tan sometida siempre por las peores oligarquías. Cuando vemos con los ojos bien abiertos un retrato, un paisaje o un acontecimiento de Goya, el artista es ese hombre que nos está diciendo con firmeza que de parecidos, nada, que de la

Hasta en la pintura más abstracta se buscan los parecidos. Algo extraordinario. Un modelo que Goya terminó por destruir. Una naturaleza había sido rebasada por otra naturaleza establecida muy lejos de toda repetición, copia o remedo. La que intentó encontrar Goya con su mano maestra, el color, la figura o la imagen, que desde aquel momento ya fueron capaces de vivir con completa independencia, no porque imitaban sino porque eran capaces de manifestarse dentro de un espacio espiritual de composición, ritmo o trasposición capaz de vivir por sí misma hasta olvidarse de su origen, dispuesto a afirmar este pensamiento de Wassily Kandinsky con su pugna entre la belleza exterior y la belleza interior.

El arte moderno comienza con Goya. No puede haber un arte profundo sin esa gran contradicción, aquel escandaloso litigio y su sin igual controversia, maneras de estar que animaron siempre a Goya, cuando sin saberlo, o sabiéndolo del todo, ya marcaba con una cruz indeleble el camino de la inmortalidad, el ejemplo utópico pero previsto, la alegría dolorosa de poder pasarse de la raya.

NUEVAS OBRAS EN EL MUSEO DE ARTE ABSTRACTO, DE CUENCA

■ 31.813 personas lo visitaron en 1982

Alrededor de 800 obras —entre pinturas, esculturas, dibujos, obra gráfica y otros trabajos— componen actualmente la colección del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, que en enero de 1981 fue cedida a la Fundación Juan March por su anterior propietario, el pintor Fernando Zóbel. Durante el pasado año esta institución incrementó dichos fondos con nuevas adquisiciones de obras de diversos autores: cuadros de Sempere, M. A. Campano, José María Lillo, Fernando Zóbel, Gerardo Delgado, J. Suárez, J. R. Sierra, L. Martínez Muro y Pablo Palazuelo; así como litografías, serigrafías y aguafuertes de otros destacados artistas. Algunas de estas nuevas adquisiciones se han incorporado a la exposición itinerante «Arte Español Contemporáneo» de la Fundación Juan March, que dicha institución viene ofreciendo desde 1975 por diversas ciudades españolas.

Con respecto a la labor editorial que desarrolla el Museo, el balance de 1982 fue de 1.810 serigrafías originales de diversos artistas con obra en la colección, así como 23.000 reproducciones en offset y 75.000 postales. El número de visitantes del Museo en dicho año fue de 31.813.

Con fondos de la colección del Museo de las Casas Colgadas, y otros adquiridos por la Fundación, esta institución ha organizado una Exposición de Grabado Abstracto, con objeto de divulgar por diversos puntos de España la obra gráfica de artistas españoles contemporáneos. La muestra, que está integrada por 85 obras de 12 artistas, se inauguró el pasado 15 de junio en Cuenca, en la Caja de Ahorros Provincial, donde permaneció abierta al público hasta el 30 del mismo mes.

La colección ha sido montada con un carácter didáctico, con el asesoramiento de Gustavo Torner y Fer-

nando Zóbel, fundadores, junto con Gerardo Rueda, del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca. Cada uno de los 12 nombres representados se acompaña de un panel explicativo, con textos que han sido redactados por el crítico de arte y Profesor de la Universidad Complutense Julián Gállego. Los doce artistas con obra en la muestra son Chillida, Guerrero, Hernández Pijuán, Millares, Mompó, Palazuelo, Rueda, Saura, Sempere, Tapiés, Torner y Zóbel.

Asimismo, con fondos de la colección del Museo de Cuenca, y otros pertenecientes a la citada Colección de Arte Español Contemporáneo de la Fundación y a colecciones particulares, esta institución organizó en su sede, en junio del pasado año, una muestra de «Pintura Abstracta Española 1960-1970»; y programó, durante el tiempo en que permaneció abierta dicha muestra, visitas al referido Museo.



Los domingos 3, 10, 17 y 24 de julio

CICLO POLIFONICO EN LA CATEDRAL DE PALMA

■ Actuarán cuatro corales mallorquinas

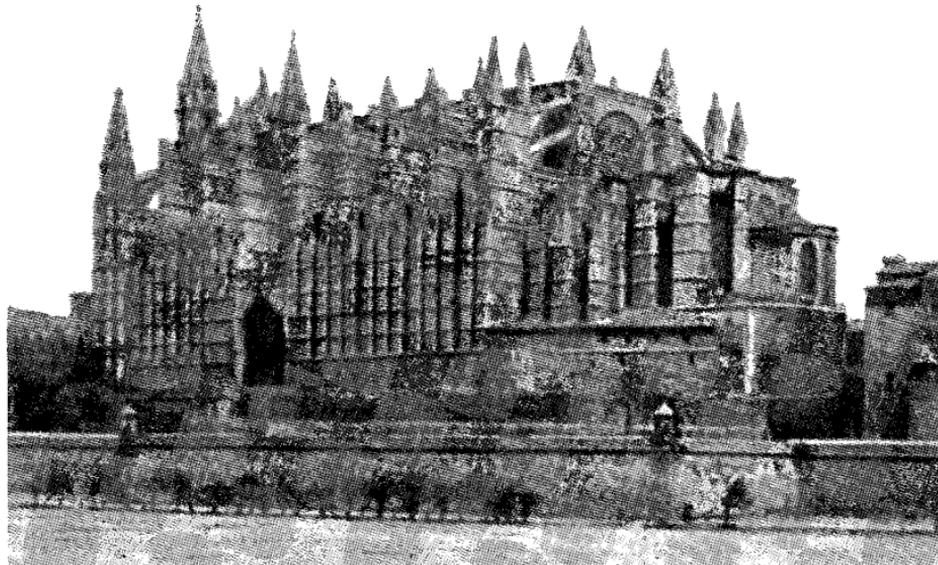
Organizado por la Fundación Juan March, con la colaboración del Cabildo de la Catedral de Palma y la Federación de Corales de Mallorca, se celebrará, los domingos 3, 10, 17 y 24 de julio, en la Catedral de Palma de Mallorca, un Ciclo de Misas Polifónicas a cargo de cuatro destacadas corales mallorquinas: Capella Mallorquina, dirigida por Bernardo Julià; Coral «Es Taller», dirigida por Francesc Bonnin; Coral Universitaria de Palma de Mallorca, dirigida por Joan Company; y Capella Oratoriana, dirigida por Gori Marcús. Las cuatro actuaciones que se ofrecerán en este ciclo darán comienzo a las ocho y media de la tarde y son de entrada libre.

Con este ciclo, en el que se ofrecerán cuatro misas cantadas pertenecientes a tres de las máximas figuras del Renacimiento musical —Palestrina, Tomás Luis de Victoria y Cristóbal de Morales—, se ha querido ilustrar esta modalidad coral, cuya importancia y tradición en la historia musical de Mallorca es bien conocida.

Desde la primera manifestación de que se tiene noticia, la Capella de la Seu de Mallorca, creada en 1472, o la fundación oficial de la Escolanía de Blavets de Lluch, en 1524, la tradición coral se ha venido manteniendo en esta isla a lo largo del tiempo, y recibió un impulso decisivo en el último tercio del siglo pasado, con la Renaixença. Desde entonces proliferaron los coros de aficionados, empeñados en la tarea de revalorización y rescate de la canción popular a través de la música coral, propiciando así una toma de conciencia por parte de los círculos intelectuales mallorquines frente a su propia cultura. Un destacado papel en esta labor correspondió a la Capella de Manacor.

De las cuatro Corales que actuarán en este ciclo, la más antigua es la Capella Oratoriana, creada en 1947. De las décadas más recientes son las otras tres: la Capella Mallorquina, creada en 1966, con ex-cantores de la desaparecida y prestigiosa Capella Clàssica; la Coral Universitaria (1977) y «Es Taller» (1978). Las dos últimas corales citadas, así como la Oratoriana, pertenecen a la Federación de Corales de Mallorca.

En el libro-programa, editado por la Fundación Juan March con motivo de este ciclo, Samuel Rubio analiza la estructura de la Misa, género en el que «han puesto sus manos la mayor parte de los compositores de todos los tiempos. El siglo XVI —señala— es el siglo por excelencia de la misa polifónica».



INTERPRETES

Capella Mallorquina

La **Capella Mallorquina** fue fundada en 1966 por su actual director, Bernardo Julià; y desde 1972, forma parte de la Obra Sindical de la Caja de Baleares, «Sa Nostra». Ha actuado por toda España y en casi todas las capitales europeas, habiendo inaugurado últimamente el II Ciclo de Música Española en Nueva York. Entre otros galardones, cuenta con el Diploma de Honor de la Ciudad de Palma (1970) y con el Premio de los Premios «Ciudad de Palma» (1974).

Su director y creador **Bernardo Julià** es autor de numerosas composiciones corales y ha dado a conocer las obras de autores mallorquines. Es Director del Conservatorio Profesional de Música de Palma, Profesor de Composición y Canónigo Prefecto de Música de la Catedral de Palma.

Coral «Es Taller»

La **Coral «Es Taller»** se fundó en octubre de 1978 y ofreció su primer concierto en abril de 1979, habiendo

estado desde entonces presente en el panorama de la música polifónica de Mallorca. Hasta ahora «Es Taller» ha centrado su repertorio principalmente en la canción popular y en piezas renacentistas de diversos países. Integrada por una treintena de voces, pertenece a la Federación de Corales de Mallorca.

Francesc Bonnin, mallorquín, nació en 1960. Cursa actualmente estudios de música y, desde los 18 años se interesa especialmente por la música polifónica: tras ingresar en la Coral de San José Obrero y seguir varios cursos de Dirección Coral del Centro Cultural de Sineu, en 1981 pasó a dirigir la Coral «Es Taller».

Coral Universitaria de Palma de Mallorca

La **Coral Universitaria de Palma de Mallorca** está integrada actualmente por sesenta voces y pertenece a la Federación de Corales de Mallorca. Fue fundada en 1977 por su director, Joan Company, y por otros alumnos y profesores de la citada Universidad palmesana. Con su repertorio de un centenar de obras,

que van desde el siglo XIII hasta nuestros días, esta Coral ha desarrollado una notable labor de recuperación de la música coral mallorquina, a la vez que abarca obras sinfónico-vocales de destacados compositores románticos y contemporáneos. Aunque su ámbito de actuación es la Isla de Mallorca, la Coral Universitaria ha actuado en Barcelona, Tolosa, Tenerife y Ginebra, en diversos certámenes y festivales.

Joan Company, nacido en Sant Joan (Mallorca) en 1954, ha estudiado en el Conservatorio Profesional de Música de Baleares y actualmente amplía sus conocimientos musicales en Barcelona, con el compositor Manuel Oltra y con Salvador Mas. Es co-fundador, co-director y profesor de los Cursos de Música Coral y Pedagogía Musical en Baleares, y del I.C.E., de la Universidad de Palma; actividad que alterna con su labor de revitalización del canto coral en Mallorca: es uno de los fundadores de la Federación de Corales de Mallorca, de la Coral de Sant Joan y de la Coral Universitaria, que dirige desde su creación.

Capella Oratoriana

La **Capella Oratoriana** está formada por alumnos del Colegio de San Felipe Neri de Palma de Mallorca, un coro mixto masculino de jóvenes cuya edad media es de 13 años. Fundada en 1947, esta Capella posee un extenso repertorio, aunque cultiva preferentemente el canto *a capella* y, dentro de éste, la polifonía renacentista, canciones tradicionales de diversos países y espirituales negros. Ha ofrecido numerosos conciertos a lo largo de sus 36 años de vida artística y está considerada como la pionera del renacimiento del canto coral en Mallorca. Pertenece a la Federación de Corales de la Isla.

Su actual director, **Gori Marcús**, ha participado en varios concursos internacionales de Cataluña, Francia y Bélgica, y ha sido Presidente de la Federación de Corales de Mallorca desde su creación hasta diciembre de 1982.

PROGRAMA DEL CICLO*

3 de julio

Capella Mallorquina.

Director: **Bernardo Julià.**

Misa «Audi Filia».

GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA.

10 de julio

Coral «Es Taller».

Director: **Francesc Bonnín.**

Misa «O Magnum Misterium».

TOMÁS LUIS DE VICTORIA.

17 de julio

Coral Universitària de Palma de Mallorca.

Director: **Joan Company.**

Misa «De Beata Virgine».

CRISTÓBAL DE MORALES.

24 de julio

Capella Oratoriana.

Director: **Gori Marcús.**

Misa «IV Toni».

TOMÁS LUIS DE VICTORIA.

* Todas las actuaciones comenzarán a las 8,30 de la tarde.

DISCO MONOGRAFICO DE ANTONI TORRANDELL

■ Obras para violoncello y piano del músico mallorquín

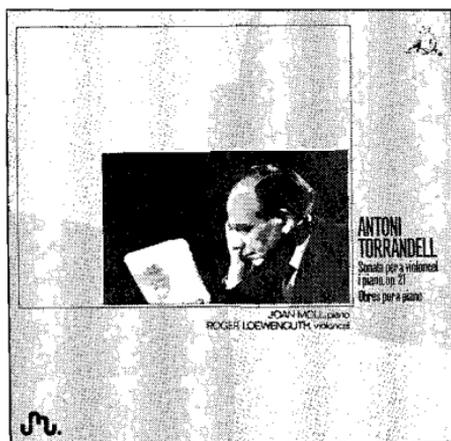
Editado por Unió de Músics, de Mallorca, con la ayuda de la Fundación Juan March, acaba de aparecer un disco monográfico dedicado al compositor mallorquín Antoni Torrandell (1881-1963). Además de colaborar con el Ayuntamiento de Inca, ciudad natal del músico, para celebrar tal efemérides con la edición del disco, la Fundación quiso sumarse a la conmemoración de su centenario incluyendo obra suya en el Ciclo de Piano Romántico Español celebrado en su sede en la primavera de 1981.

El disco de Antoni Torrandell es interpretado por dos destacados músicos —el pianista mallorquín Joan Moll y el violoncellista Roger Loewenguth— y ofrece la *Sonata para violoncello y piano, Op. 21*, y varias obras para piano: *El Gall i la gallina del Call*, *Il.lusió*, *Decepció* y *Son Batle*.

Antoni Torrandell es uno de los músicos internacionales que han dado las Islas Baleares. Tras iniciar sus estudios con su padre, Juan Torrandell, organista y acreditado pedagogo, se traslada a Madrid en 1898 y los completa en el Real Conservatorio Superior de Música con los Primeros Premios de Piano y Armonía. En 1904 marcha a París, donde residirá gran parte de su vida, muy ligado a la vida musical francesa.

Los numerosos conciertos de Torrandell y la publicación, por diversos editores, de todas las obras que compone en la capital francesa muestran el gran prestigio que tuvo en vida. En 1913 es premiado en el Concurso Internacional de Composición de la «Société Nationale des Beaux Arts» por la obra —incluida en este disco— *Sonata para Violoncello y Piano*, compuesta en 1911.

La Primera Guerra Mundial le obliga a dejar temporalmente París. Vuelve a Mallorca, donde continúa su actividad de concertista y compositor. Regresa a París en 1919 y permanece allí hasta 1933. Culminación de esta nueva época francesa será la interpretación en la Catedral de Orleans, en 1932, de su *Missa pro Pace*, que se había estrenado en la Cate-



dral de Palma en 1916. Al estallar la Guerra Civil española vuelve a Mallorca.

Antoni Torrandell ha dejado una amplia producción sinfónica, de cámara y coral con orquesta. Entre esta última destaca el *Requiem, Op. 44* y la citada *Missa Pro Pace* para coro y dos órganos. Entre la sinfónica, cabe citar el *Concierto en si menor, Op. 64*, la *Rapsodia Rumana, Op. 25*, ambas para piano y orquesta, y la *Sinfonía Op. 28*, para violín y orquesta. La formación entre romántica e impresionista de Torrandell se refleja principalmente en sus obras para piano, editadas en su mayor parte en Francia. «Se mantuvo impermeable —señala Moll en el comentario reproducido en el disco— a la multitud de innovaciones y tendencias que conmovieron hasta sus cimientos los postulados de la estética musical. Nunca abandonó la tonalidad».

«EL REGIONALISMO ITALIANO»

■ Conferencias de Massimo S. Giannini

Con cuatro conferencias sobre «El regionalismo italiano» a cargo de Massimo Severo Giannini, catedrático de Derecho Administrativo de la Universidad de Roma y ex-ministro italiano, finalizó el pasado 5 de mayo en la Fundación Juan March el ciclo de expertos sobre administración territorial organizado por esta institución, y en el que anteriormente intervino el norteamericano Bernard Schwartz, con otras cuatro lecciones sobre «Federalismo norteamericano».

El profesor Giannini analizó a lo largo de sus conferencias los siguientes temas: «El surgimiento de las regiones en Italia; las regiones especiales y las regiones ordinarias»; «Las competencias y la financiación de las regiones: la normativa en vigor»; «Los problemas de su aplicación práctica»; y «Problemas pendientes».

Durante su estancia en Madrid, el profesor Giannini participó, además, en seminarios y reuniones con profesores y especialistas españoles sobre administración territorial, celebrados en la Fundación Juan March los días 27, 28 y 29 de abril.

Las conferencias y seminarios del profesor Giannini se inscribieron dentro del Plan de Autonomías Territoriales de esta institución, puesto en marcha en 1981 y que hasta el momento ha dado como fruto la concesión de una veintena de becas a otros tantos profesionales y graduados españoles.

Ofrecemos a continuación un resumen de las conferencias del profesor Giannini.

Lo que hasta la Constitución republicana de 1948 se llamó en Italia la «idea de Región», tiene su origen en el movimiento ideológico que promovió y acompañó al «Risorgimento», es decir, todo el conjunto de hechos que condujeron a la formación de un Estado unitario, en sustitución de los nuevos Estados o



MASSIMO S. GIANNINI ha impartido la docencia en varias universidades italianas y, desde 1959, es catedrático de Derecho Administrativo de la Universidad de Roma. Ha formado parte de varias comisiones jurídicas con diversos gobiernos de su país. Experto designado para la redacción de las leyes sobre nacionalización de la energía eléctrica, en 1975 fue Presidente de la Comisión para la Actualización del Ordenamiento Regional. De 1979 a 1981 fue Ministro de la Función Pública en el Gobierno Cossiga.

entes administrativos reconstituidos por la Restauración después de 1815. El *Risorgimento* se inspiró en dos ideas principales, la libertad frente al exterior (las potencias extranjeras con posesiones en Italia o que dominaban la política de los Estados italianos), mediante la creación de un Estado nacional; y la libertad interna, el «constitucionalismo» que garantizase a los ciudadanos las libertades políticas y civiles.

El regionalismo fue un apéndice del federalismo y, al nacer, sólo podía ser republicano. Fueron sobre todo G. Mazzini y C. Cattaneo quienes lo fomentaron en profundidad. Ambos imaginaban una República italiana unida como un conjunto de regiones, dotadas de amplios poderes legislativos y administrativos, que

salvaguardasen el patrimonio cultural de cada región.

El 13 de marzo de 1861 se presentaron cuatro proyectos de ley a la Cámara de los Diputados. Pero como tanto en ésta como, más tarde, en el Senado dominaba el ala liberal conservadora, los cuatro proyectos fueron rechazados: la regiones fueron consideradas instituciones particularistas y peligrosas para la recientemente conquistada unidad nacional. Comenzó así un largo período de letargo para las regiones. El interés de los políticos se centró en los entes locales (comunidades y provincias) ya existentes. Sólo algunos partidos políticos se preocuparon por la cuestión de las regiones: el Partido Republicano, que mantuvo siempre viva la idea regional, recogida también más tarde por el nuevo partido católico constituido en la primera década del siglo con el nombre de Partido Popular. Pero este regionalismo de los partidos sería barrido por el Fascismo, cuyo antirregionalismo y antiautonomismo local se manifestó inmediatamente. La actitud del Fascismo fue tan exasperada que produjo necesariamente, a su caída, una fuerte reacción contraria. Los años 1943 a 1948 estuvieron marcados por una presencia turbulenta de los regionalismos.

REGIONES ORDINARIAS Y ESPECIALES

Según determina el punto VIII de las Disposiciones transitorias de la Constitución, las elecciones para los Consejos Regionales tenían que haberse celebrado en un plazo no superior a un año a partir de la entrada en vigor de la Constitución. Sin embargo, el Partido de la Democracia Cristiana, que en la consulta electoral de 1948 obtuvo la mayoría absoluta, juzgó que no se daban las condiciones políticas para proceder a constituir las regiones ordinarias. En 1953, y con el propósito de guardar las apariencias, se procedió a la constitución y funcionamiento de los órganos regionales (Ley n.º 62). Pero la situación cambió al llegar al poder el centro izquierda: la coalición de la Democracia Cristiana y el Partido Socialista.

En 1971 las Regiones se empeñaron a fondo en la elaboración de sus propios estatutos, que fueron debati-

dos y aprobados en ese año. Al siguiente salió el primer grupo de leyes para establecer la transferencia de competencias del Estado a las regiones. Según establece el artículo 17 de la Ley 281, la transferencia de competencias se debería haber hecho «por sectores orgánicos». Sin embargo, al oponer la burocracia estatal una activa resistencia, la delegación de leyes se hizo, no por sectores orgánicos sino por ministerios y, salvo algunas excepciones, fueron elaboradas dichas leyes según lo que enseguida se denominó la técnica del «recorte» de funciones: la parte más importante de una función jurídicamente definida se reservaba al Estado, y se transfería a las regiones la menos relevante. Surgió así un movimiento en contra de tal sistema, exigiendo una revisión de todas las leyes que regulaban las competencias de las regiones. Diversos partidos acordaron elaborar una ley más precisa y controlada: la Ley del 22 de julio de 1975, n.º 382, que ha jugado un papel decisivo en el establecimiento de las regiones ordinarias. Una vez promulgada, se constituyó una Comisión, compuesta de varias subcomisiones, para examinar una a una todas las competencias del Estado y organismos públicos, y determinar cuáles correspondían a las regiones, según lo establecido por la Ley 382. Después de larguísima sesión de trabajo, se elaboraron tres leyes el 24 de julio de 1977, las n.º 616, 617 y 618. La primera de éstas no ha sufrido hasta hoy modificaciones sustanciales y sigue regulando las funciones y competencias de las regiones ordinarias.

Las regiones ordinarias son 15, y diferentes entre sí: desde la Lombardía, con 8,9 millones de habitantes y con un potencial industrial y agrícola que figura entre los más adelantados de Europa, hasta Molise, con 324.000 habitantes, de muy bajo desarrollo económico. Entre las regiones especiales, está, por ejemplo, el minúsculo Valle de Aosta (113.000 habitantes), aunque es una de las regiones con más elevado índice de renta per cápita en Italia.

Cuatro de las denominadas regiones de estatuto especial o diferenciadas fueron creadas en 1948. Cada una de ellas cuenta con una tradición histórica diversa. Sicilia y Cerdeña, marcadas por su insularidad, han abrigado un cierto sentimiento

de marginación en la población; las regiones del Valle de Aosta, Trentino Alto Adige y Friuli Venezia Giulia son fronterizas, y la última, con grupos minoritarios eslovenos.

Las regiones especiales se asemejan entre ellas en cuanto a competencias y atribuciones. Tienen un poder legislativo pleno (exclusivo o primario), un poder legislativo repartido (concurrente o secundario) y un poder legislativo integrador. Las especiales tienen, en relación con las ordinarias, mayor número de funcio-

autonómica, como es el caso de los sistemas alemán, austriaco y español, puesto que las funciones de competencia institucional y las funciones delegadas son sustancialmente equivalentes. La consecuencia de tal patrón organizativo es que el Estado conserva sus propios órganos y administraciones locales para las funciones que ha mantenido (militares, fiscales, del Tesoro, policía de seguridad, ferrocarriles, comunicaciones, etc.).

Por definición, la Región es un ente representativo del grupo cultural radicado en el territorio regional y dicho grupo tiene asegurada una esfera de autodeterminación en el ámbito de la colectividad general del Estado. Provincias y comunas representan a sus propios grupos; las elecciones provinciales y comunales no se celebran al mismo tiempo que las regionales, y así puede darse que partidos políticos diferentes gobiernen administraciones regionales, provinciales y comunales.

En cualquier caso, resulta evidente que actualmente todos los organismos o centros de convergencia de los intereses locales no gravitan ya sobre el Estado, sino sobre las regiones.

Los instrumentos jurídicos de las regiones son el poder legislativo y la dirección administrativa, que han adquirido, tras la Actualización del Ordenamiento Regional de 1977, una notable consistencia. Dichos medios han sido clasificados formalmente con la distinción entre una autonomía estatutaria, una autonomía legislativa, una autonomía administrativa y una autonomía financiera.

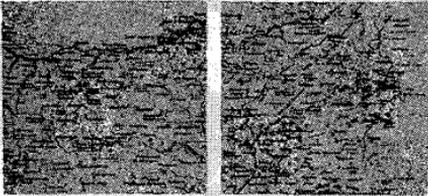
Los estatutos de las regiones ordinarias son resoluciones legales de la misma región, aprobadas por Ley del Estado, mientras que los de las especiales son leyes del Estado con carácter de leyes constitucionales. Sin embargo, los estatutos de las regiones ordinarias poseen un ámbito menor, por ser la Constitución la que regula su organización, poder legislativo y administrativo y sistemas de control. El proceso de debate y aprobación de los estatutos de las regiones ordinarias plantea en la práctica un gran número de problemas.

En cuanto a los límites internacionales, es evidente que las regiones no pueden adoptar normas que sean

FUNDACIÓN JUAN MARCH
CURSOS UNIVERSITARIOS 1982/1983

El regionalismo italiano

MASSIMO SEVERO GIANNINI



ABRIL

Martes, 26
EL SURGIMIENTO DE LAS REGIONES EN ITALIA.
LAS REGIONES ESPECIALES Y LAS REGIONES ORDINARIAS

Jueves, 28
LAS COMPETENCIAS Y LA FINANCIACIÓN DE LAS REGIONES:
a) LA NORMATIVA EN VIGOR

MAYO

Martes, 3
LAS COMPETENCIAS Y LA FINANCIACIÓN DE LAS REGIONES:
b) LOS PROBLEMAS DE SU APLICACIÓN PRÁCTICA

nes en materia de gobierno de la industria, minería, protección civil, crédito, bienes culturales, etc. Así un mayor ámbito de atribuciones legislativas y administrativas y una jerarquización de leyes regionales son los caracteres principales de las regiones especiales; hasta el punto de que puede afirmarse que, con el tiempo, éstas se han ido acercando, en sus competencias, a las ordinarias.

Las regiones italianas son entes con atribuciones propias, separadas de las atribuciones del Estado. De ahí que en este país no se plantee a las regiones el problema de la ejecución de leyes estatales por la vía

contrarias a las normas internacionales que obligan al Estado. Pero, de acuerdo con el Gobierno, pueden desarrollar en el extranjero «actividades de promoción» en materias de su competencia: así, no sólo pueden participar en ferias y mercados internacionales, sino también ejercer actividades de ayuda a trabajadores de la región emigrados al extranjero, enviar comisiones de estudios fuera, etc.

Las limitaciones específicas de las leyes regionales vienen dadas por los límites territoriales, las materias, los principios de la legislación italiana, las grandes reformas y los intereses estatales o de otras regiones. El artículo 127 de la Constitución establece que si una ley regional entra en conflicto con los intereses nacionales o de otras regiones, el Gobierno la remite al Consejo Regional para su reexamen. Si es aprobada por ese Consejo, con la mayoría absoluta de sus miembros, en los quince días siguientes el Gobierno plantea el tema ante el Parlamento. En realidad son escasísimos los casos en los que se ha tenido que devolver una ley al Consejo Regional. En cuanto a la financiación, el artículo 119 de la Constitución establece la autonomía financiera de las regiones siguiendo las fórmulas y límites de las leyes del Estado, y determina que las regiones deben «coordinar» dicha autonomía financiera con la financiación del Estado y de las entidades locales menores.

LAS COMPETENCIAS ADMINISTRATIVAS

La Ley de 1977/616 clasifica las funciones orgánicas asignadas a las regiones en cuatro grupos o sectores orgánicos: ordenamiento y organización, servicios sociales, desarrollo económico, y ordenación y utilización del territorio. a) *Ordenamiento y organización*: el artículo 130 de la Constitución confiere a las regiones ordinarias las funciones de control sobre comunas, provincias y otras entidades locales, antes bajo control de los prefectos y las Juntas Provinciales administrativas. De este modo, las regiones se han situado en el centro de una constelación de entes públicos subregionales.

El artículo 118 dispone que las re-

giones ejerzan «normalmente» sus propias funciones administrativas delegando en las instituciones locales o valiéndose de la administración de éstas últimas. Pero la organización de la colectividad regional sigue planteando hoy problemas que esperan una solución definitiva.

b) *Servicios sociales*: los establecidos en la Ley n.º 616 de 1977 como transferidos o delegados por el Estado son: policía local, asistencia sanitaria y hospitalaria, instrucción artesanal y profesional, educación, cultura... La región concentra actualmente los servicios de asistencia social, asignados en gran parte a las comunas (a excepción de los servicios militares que se reserva el Estado) y otros sectores.

En lo relativo a la asistencia sanitaria y hospitalaria, el Estado se reserva las funciones deliberativas, directivas y financieras, y corresponden a las regiones las funciones legislativas, de programación y de organización; y a las unidades sanitarias locales, las operativas (gestión de hospitales, ambulatorios y otras instituciones sanitarias).

En cuanto a la asistencia educativa, se transfieren a las regiones las obras universitarias y otros servicios sociales, como la formación artesanal y profesional. En el capítulo de «bienes culturales», se ha transferido a las regiones toda la gestión de museos y bibliotecas de los organismos locales, y en este campo la labor llevada a cabo por las regiones ha sido muy encomiable.

c) *Desarrollo económico*: las regiones poseen ya todas las funciones en materia de comercio regional; y han recibido todas las funciones administrativas que correspondían al Ministerio de Turismo. El Estado se reserva la supervisión del Ente Nacional de Turismo y las relaciones con el extranjero. Han sido transferidas a las regiones las funciones relativas al patrimonio marítimo, lacustre y fluvial, en los casos de utilización con fines turísticos y recreativos. Las artesanías constituyen otro sector en el que las regiones han legislado, mediante incentivos, ayudas financieras y protección de los productos. Se ha suprimido el ENAPI (Organismo Nacional de Artesanía), cuyo personal especializado ha sido absorbido por algunas regiones.

La agricultura es una de las principales áreas de competencia de las

regiones. Quedan para el Estado las funciones relativas a la protección nacional e internacional de productos agrícolas, relaciones internacionales y, sobre todo, comunitarias, gestión del fondo de solidaridad nacional frente a eventuales catástrofes y siniestros; y algunos organismos de investigación científica y experimentación agrícola. Todas las funciones restantes se han transferido a las regiones.

y d) *Gobierno del territorio*: este sector comprende el urbanismo, transportes regionales, obras públicas, navegación interior, caza y pesca, y protección del medio ambiente.

PROBLEMAS PENDIENTES

Quedan, sin embargo, numerosos interrogantes y dudas sobre la determinación de funciones. Un ejemplo clave es el de la agricultura. Como «materia» es de total competencia regional, según establece el artículo 117 de la Constitución; pero analizada por funciones, no puede olvidarse que las relaciones con la CEE corresponden al Estado y es a éste al que compete la protección de los productos agrícolas.

¿Qué sucede entonces cuando estamos ante funciones que son subjetivamente independientes, pero objetivamente coligadas? Una de las soluciones posibles a este problema la ha dado la Ley 616: las concordancias entre esas funciones ligadas entre sí se gestionan mediante actividades de los propios organismos co-interesados. Otra solución es la organizativa: constituir órganos colegiados en los que estén representados el Estado y las regiones, así como las comunas y las provincias. Están, por ejemplo, el Consejo Nacional de Bienes Culturales, el Comité de Edificación Residencial, el Consejo Sanitario Nacional, etc.; pero los resultados de esta solución administrativa no han sido demasiado brillantes, aunque se hayan mostrado válidos para sectores concretos y limitados.

El hecho es que se ha abierto paso la idea de crear un órgano central coordinador, para atender funciones que sólo ocasionalmente se interrelacionan: una Conferencia permanente de Administradores Regionales, próxima a la Presidencia del Consejo de Ministros, y que actuaría de modo informal.

En cuanto a la programación, todas las regiones insertaron en sus estatutos, en 1971, normas que contemplan la programación económica. Desde entonces han sido innumerables las reuniones y sesiones de estudio en torno al tema de las regiones y la programación. Aquí se debaten dos tesis contrapuestas, desde la década del 60: para unos, aunque la Constitución no incluye la programación entre las atribuciones o competencias regionales, es conveniente que las regiones participen en el proceso de programación. Otros sostienen que, una vez adoptado el programa económico nacional, las regiones pueden redactar su propio programa regional «de desarrollo», que ponga en práctica el programa nacional, con un control por parte del Estado. Se ha llegado así a tener hoy una pluralidad de programas estatales yuxtapuestos.

Existen también los problemas de controles. Hay dos tipos de controles: control sobre las leyes, que compete al Comisario de Gobierno; y control sobre las disposiciones administrativas, que corresponde a una Comisión regional de control, presidida por el Comisario del Gobierno o por un funcionario público designado por aquél, un Magistrado del Tribunal de Cuentas, tres funcionarios del Registro Civil de la Administración del Estado, expertos en materia administrativa... Ambos tipos de control son muy tradicionales y su aplicación práctica no parece haber servido de mucho.

Estamos ya en la tercera Legislatura Regional y han transcurrido cinco años desde la Actualización del Ordenamiento Regional. Parece lógico tratar de hacer un balance sobre lo que representan las regiones en la vida civil de Italia. Algunos esperaban que iban a traer una renovación total del país, y no pueden ocultar su desilusión; los que por el contrario pensaban que poco iba a cambiar, admiten hoy que se equivocaron. En realidad, resulta difícil establecer un balance. Empecemos por reconocer que la actualización del ordenamiento regional no se ha cumplido totalmente; ha alcanzado una cierta estabilidad en cuanto al perfil del marco de competencias, pero sigue faltando esa estabilidad en el aspecto organizativo y, sobre todo, funcional.

«MODOS DE HACER FILOSOFIA»

■ Ferrater Mora, en Palma de Mallorca

Además de los cursos a alumnos y postgraduados de Filosofía y Letras de Palma de Mallorca impartidos por José Ferrater Mora, en un ciclo organizado por la Fundación Juan March y la indicada Facultad, el citado profesor participó en dos mesas redondas y en las IV Jornadas de Filosofía, como se informa en este Boletín. Por otra parte, pronunció tres conferencias en el Estudio General Luliano. De una de ellas, titulada «Modos de hacer filosofía», ofrecemos algunos pasajes.

En algunos sentidos cabe admitir la idea de que, dadas dos tendencias filosóficas lo suficientemente elaboradas, cada una de ellas constituye un modo legítimo de hacer filosofía, ya que lo contrario de esta idea es la presunción, casi siempre aviesa, de que sólo una de ellas es legítima. Pues como la diferencia entre un modo legítimo de hacer filosofía y no hacer, de verdad, filosofía, es tan tenue que acaba por resultar imperceptible, se acaba entonces por arrojar la máscara y por afirmar que hay que deshacerse del modo estimado no legítimo, que es juzgado despectivamente de varios modos.

Es menester admitir que hay más de una manera legítima de hacer filosofía, pero, en verdad, no es este género de «legitimidad», o de «ilegitimidad» el que ahora me ocupa. Los filósofos pueden, y deben criticarse mutuamente, pero lo que entonces se critican son tendencias filosóficas y no lo que he venido llamando «modos de hacer filosofía».

Se acercan algo más a los susodichos, aunque todavía no aclarados «modos», ciertas llamémoslas «propensiones» o «actitudes», que pueden incluir, o entrecruzarse con las que califique de «tendencias», pero no son aún lo que entiendo —o trato de entender— por «modos».

Consideremos dos actitudes filosóficas tan generales pero, a la vez, tan relativamente bien identificables como las llamadas «racionalismo» y «empirismo», por lo pronto en la época moderna «clásica» (de Descartes a Hume), pero asimismo en otras épocas en las que se adoptaron actitudes parejas sin por ello apelar



JOSE FERRATER MORA es profesor de Filosofía en la Universidad de Pensilvania, Estados Unidos; país donde desarrolla su actividad docente desde 1949. Entre sus obras más destacadas figuran el Diccionario de Filosofía, El ser y la muerte: bosquejo de filosofía integracionista, La filosofía actual y Ética aplicada; del aborto a la violencia, libro escrito en colaboración con Priscilla Cohn.

necesariamente a los indicados rótulos —en este caso se hallan los ya fatigados términos «platonismo» y «aristotelismo»—. En no pocos casos una de dichas tendencias se ha manifestado como una especie de «complejo doctrinal» metafísico, epistemológico, ético, etc., de manera que se ha sido racionalista en la medida en que *no* se ha sido empirista, y viceversa. Así, por ejemplo, no es lo mismo sostener que hay ideas innatas, que mantener que las ideas se originan en las impresiones sensibles, y ello aún cuando podemos entender por «ideas innatas» y por «impresiones sensibles» cosas enormemente distintas entre sí. A pesar de todos los pesares, Santo Tomás de Aquino y Hume son «diferentes», y no obstante, el entusiasmo cartesiano de un autor como Chomsky, nadie —ni siquiera Nelson Goodman, que ha denunciado «el nuevo traje del emperador (que, como es sabido, anda desnudo)»— pretenderá que el innatismo cartesiano y el chomskyano son hermanos gemelos.

Ideas innatas las hay de muchas clases, incluyendo algunas que, como ocurre en Leibniz, son innatas casi sólo por cortesía, y otras que son, o son declaradas, «innatas» sólo en el sentido en que un código genético, o la serie de reglas del código, son «innatos». Por tanto, hay un modo racionalista, con muchas variantes, y un modo empirista, con no menor cantidad de variantes, de hacer filosofía, así como un montón de modos intermediarios que como por ejemplo, el de Locke, no son de fácil clasificación. Si, además, consideramos las propensiones metodológicas de cada una de las susodichas actitudes, y en particular si, a efectos de mayor claridad, las llevamos a un extremo, nos toparemos con modos de hacer filosofía que, aunque no se compadecen entre sí, no se distinguen tampoco entre sí por ser uno legítimo y el otro no. Son legítimos sólo en el sentido de que cada uno de ellos es digno de ser explorado, pues en el curso de la exploración se aprenden muchas cosas —por ejemplo, que el que uno de ellos exhiba defectos notorios y hasta choque con obstáculos insuperables no salva al otro de similares desdichas, o que el que uno salga airoso donde el otro termine mustio no impide que en algún otro aspecto o en alguna otra sazón no se vuelvan las tornas. En sus momentos belicosos, racionalismo y empirismo pueden excluirse mutuamente, y en sus momentos pacíficos pueden complementarse mutuamente, pero a diferencia de los «auténticos modos» —que así los llamo, porque algo he de hacer para promoverlos— no funcionan paralela y, en ocasiones, simultáneamente o, en todo caso, «sucesivamente».

Algo similar a las dos actitudes filosóficas que acabo de reseñar a la carrera son dos tipos de filosofía que han levantado mucha polvareda en las recientes décadas: la filosofía analítica y la filosofía dialéctica, también conocidas con los más retumbantes nombres de «razón analítica» y «razón dialéctica», respectivamente. En puridad, no cabe hablar inteligiblemente de estas «razones» a menos de especificarlas. Por ejemplo, si se entiende por «razón analítica» un procedimiento de carácter lingüístico-reductivo (hay otros procedimientos igualmente analíticos, pero de momento basta y so-

bra con uno), y si se entiende por «razón dialéctica» un procedimiento de carácter historizante y, como muchos filósofos han dicho, apelando a un término más o menos bárbaro, «totalizante», entonces sabremos aproximadamente a qué atenernos, y será factible, o más hacedero, contrastarlas y compararlas. Pero no es eso lo que suele entenderse por tales «razones» cuando se arman sobre el asunto las consabidas bataholas. Pues si bien «razón analítica» y «razón dialéctica» son mucho menos «cuerpos doctrinales» de lo que fueron, y todavía en gran parte son, el racionalismo y el empirismo, de suerte que puede haber entre ambas relaciones de varias clases (de oposición, de complementariedad y, en algunos casos, de —objetivamente hablando— independencia mutua, y —subjektivamente hablando— mutua indiferencia), resulta que su posible legitimidad se funda en consideraciones como las siguientes:

1. Las explicaciones proporcionadas por la llamada «razón analítica» funcionan adecuadamente sólo «dentro» de la titulada «razón dialéctica» como un «momento» de ella o, menos aparatosa (o sibilinamente) como un conjunto de razones «parciales», sea porque se apliquen sólo a ciertos campos —verbigracia, los cultivados por las ciencias naturales—, sea porque se usen normalmente sólo en una determinada fase de la evolución (más o menos circularmente concebida como «evolución dialéctica») de una ciencia, de un grupo de ciencias, del saber, de la historia entendida totalmente, o globalmente, o «totalizadamente», etc.

2. Las explicaciones dadas por la razón dialéctica funcionan adecuadamente sólo como aspectos de la razón analítica y a modo de «complementos» de ésta, sea porque se apliquen únicamente a ciertos campos —verbigracia, los cultivados por historiadores, economistas, y hasta políticos y hombres de acción—, sea porque... y no necesito proseguir, ya que, como maliciosamente decía José Bergamín de ciertos contubernios políticos, «son los mismos peñeros, con los mismos collares».

Con ello, en efecto, no tenemos modos, igualmente legítimos, de hacer filosofía. Lo que tenemos es lo siguiente: o se juzga que un tipo de razón, o de filosofía, es legítimo y el otro no, o se concluye que ambos

son legítimos pero sólo porque se subordinan entre sí. En este último caso los prosélitos de la razón dialéctica serán condescendientes con los partidarios de la razón analítica, o éstos con aquéllos, pero sólo porque previamente unos habrán reabsorbido los otros, como un modo «derivativo» o uno «por el momento ¡qué le vamos a hacer! inevitable, pero ya llegará el momento de ajustar cuentas y entonces se verá, etc.».

Sabemos lo que los «dos modos, igualmente legítimos, de hacer filosofía», no son, pero ¿qué son?

En principio, un pensamiento filosófico puede ser harto especulativo y nada «generalizador» —cual se ve en ciertas manifestaciones de la aforística filosófica, que a veces no tiene ni pies ni cabeza, o que a menudo tiene pies, pero sin mucha cabeza—, o puede ser muy «generalizador» y escasamente especulativo —como ocurre con el llamado «construccionismo» y diversas maneras formales de filosofar—. Mayores razones hay para aproximar el modo general a uno formal, dado al empleo de esquemas lógicos; y el modo particular a uno informal, propenso a tomar como patrón el lenguaje corriente, pero entonces empezamos a movernos en otro terreno: el de los debates entre quienes en mis libros *La filosofía actual*, *Cambio de marcha en filosofía e Indagaciones sobre el lenguaje* he calificado respectivamente de «formalistas» y «lingüistas»; ambos críticos y analíticos, mas poco, o nada, especulativos.

Despejadas estas posibles confusiones, pasaré a tratar de los que juzgo como los dos «modos» tantas veces anunciados: el «particular» y el «general», los dos igualmente legítimos.

El modo particular puede ser, según apunté, formal o informal —con una mayor tendencia hacia esta segunda variante— pero en todos los casos se inclina hacia alguna forma de pluralismo metodológico, no sólo en lo que respecta a las posibles soluciones dadas a un problema, sino también, y sobre todo, en lo que concierne a los propios problemas planteados. En rigor, para este modo de filosofar no hay «el» problema, ni siquiera «un» problema, sino varios: todo problema tiende a ramificarse y hasta a descomponerse. Si se trata de reglas o estipulaciones, se reconoce su multiplicidad, y

en no pocos casos su irreductibilidad mutua. Reconozco que lo que acabo de enunciar es un poco abstracto, lo que encaja poco con el modo de filosofar «particularista», que es muy poco amigo de abstracciones y declaradamente hostil a las generalizaciones. La única generalización que parece aceptable, cuando se procede de un modo formal, es una especie de principio de tolerancia con respecto a cualesquiera principios —vistos casi siempre como «signos primitivos»—, y cuando se procede de un modo informal, es una especie de regla de diversificación. El modo particularista tiende a practicar lo que uno de sus maestros, el «segundo Wittgenstein», dijo que quería hacer: «enseñar (o mostrar) diferencias».

En su libro *Sense and Sensibilia*, Austin puso de relieve que tan pronto como se formula una doctrina —en este caso, la de que no percibimos objetos calificados de «materiales» (aunque a todo efecto estén hechos de «materia»), sino únicamente datos de los sentidos (ideas, impresiones, percepciones sensibles, etcétera)— y tan pronto como tomamos semejante doctrina «en serio», esto es, no sólo literalmente, sino «en bloque» y sin resquicios, advertimos que estamos tomando el rábano por las hojas, con el agravante de que no nos hacemos ni con las hojas ni con el rábano. Esta doctrina se funda, ha dicho Austin, «en una obsesión por ciertas palabras particulares, cuyos usos se simplifican al extremo en vez de entenderlos realmente, estudiarlos cuidadosamente o describirlos correctamente». Se funda asimismo en «una obsesión por unos cuantos 'hechos' estudiados a medias (y casi siempre los mismos)». A este género de doctrina lo llama el citado autor «escolástica» —y también, para que no queden dudas de por dónde van los tiros, «filosófica»—, y ello en virtud de la simplificación a ultranza, la esquematización rabiosa y la constante repetición de los mismos hechos, las mismas palabras, los mismos ejemplos. Todo lo cual va pareciendo un tanto arbitrario, y un sí es no es desenvuelto, hasta que Austin nos advierte que la doctrina contraria a la que sostiene que se perciben sólo datos de los sentidos, impresiones, etc., esto es, la doctrina comúnmente llamada «realista», no es menos inaceptable por no ser

menos «escolástica» (y «filosófica») que la precedente. Con lo cual tenemos que para este modo de hacer filosofía —o cuando menos para el ejemplo que damos de él— toda doctrina, y en particular toda doctrina filosófica, resulta «escolástica» —vocablo que, si he de ser sincero, me parece algo más informativo que «filosófica», ya que de emplear, como nuestro autor hace, este último término, habría que concluir que toda doctrina filosófica es filosófica, cosa tan cierta como trivial. Ahora bien, no es menester ponerse a averiguar si Austin consigue o no enteramente su propósito de echar por la borda el viejo «hábito» de las «equiparaciones» y de las «dicotomías»; basta con observar que la política que propone de poner en cuarentena cualquier miembro de un par de conceptos —por ejemplo, y precisamente, los conceptos «universal» y «particular»— no está del todo mal cuando se tienen dudas sobre el otro miembro. Austin fue, por cierto, una especie de maniático de la diferencia, de la distinción y del «aparte» —cosa que le permitió hacer lo que gentes menos «unidimensionales» no alcanzan a hacer—, pero su modo de hacer filosofía no tiene por qué ponerse en cuarentena. No es necesario, ni conveniente, descartar ese modo paradigmáticamente «particularista», aún si se tienen algunas dudas sobre el otro —el que he calificado de «generalizador»—, porque aquí no se trata de «conceptos», ni siquiera, a la postre, de «doctrinas», sino justa y precisamente de modos, maneras, métodos y estrategias, los cuales pueden ser complementarios o, en todo caso, no son forzosamente exclusivos o excluyentes.

El modo «general», «generalizador» o «generalizante» de hacer filosofía puede ser también, a su vez, formal o informal, aunque, reiterando, o invirtiendo, lo dicho un poco antes, tiende a ser más lo primero que lo último. No es incompatible ni con un pluralismo ni con un anti-reduccionismo, pero entonces concibe estos últimos como partes integrantes de una doctrina, y no sólo de un método, filosóficos. En todo caso, lejos de «enseñar diferencias» trata de «poner de relieve similitudes». Esto hay que entenderlo a derechas, porque no consiste en afirmar a cada paso que hay

analogías entre cosas, o grupos de cosas, o entre conceptos, o grupos de conceptos, especialmente cuando las analogías saltan sólo a fuerza de haber sido previamente inyectadas. Lo característico de este otro modo de hacer filosofía es la práctica de un conjunto de operaciones que incluyen distribuir, clasificar y comparar, y que alcanzan su punto álgido cuando llegan a conceptualizar y a categorizar. Ejemplos de tal modo se hallan en todo intento de sentar criterios y reglas, independientemente de que se estimen o no puramente convencionales; en rigor, una categorización o una conceptualización, por el mero hecho de declararse convencional, adopta ya un modo no particularista de pensar: adopta el modo «general» de pensar que se llama «convencionalismo».

Los modos de hacer filosofía que acabo de describir no son incompatibles entre sí. Hay muchas maneras de decir que algo se sabe o que algo se conoce, y no ayudaría mucho cortar por lo sano *antes de tiempo*. En efecto, cabe alegar que se conoce algo por haberlo visto o experimentado directamente, pero también por saber algo acerca del asunto y, en general (o, en puridad, en particular), no pueden trazarse líneas divisorias demasiado estrictas entre el conocer algo, el saber que algo es tal o cual cosa o tiene tales o cuales propiedades, el saber cómo es, etc., ¿Quiere ello decir que así llegamos al cabo de la calle? De ningún modo: tras darle muchas vueltas al asunto, cabe preguntarse qué criterio se puede establecer para determinar que algo se sabe. ¿Es creer que se sabe? ¿Es estar convencido de que se sabe? ¿Es tener evidencia necesaria, o suficiente, o ambas, para proclamar que se sabe?, etc., etc. Todas estas son preguntas de carácter «general», que no tienen por qué prescindir de los análisis «particulares» y que, por el contrario, tienen no poco que aprender de ellos. No sugiero, aunque lo parezca, que un modo de hacer filosofía es siempre una especie de preparativo o propeudéutica para otro —sea el que fuere que sirva, o se suponga que sirva, de semejante función introductoria—. Sugiero únicamente que se pueden practicar ambos, y aún que deben practicarse ambos, porque cada uno remite al otro, al estilo de una lanzadera.

CUARTAS JORNADAS DE FILOSOFIA

■ Han participado diez especialistas

Dedicadas al tema monográfico de la «Filosofía de la Historia» se celebraron en Palma de Mallorca las Cuartas Jornadas de Filosofía, del 18 al 28 de abril, organizadas por el departamento de Filosofía de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Palma, con el patrocinio de la Fundación Juan March.

Las jornadas se desarrollaron a través de conferencias y mesas redondas, llevadas a cabo en la propia Facultad y en el Estudio General Luliano. En las tres Jornadas celebradas en años precedentes, también con el apoyo de la Fundación Juan March, se abordaron temas como el pensamiento aristotélico, la Ética y Platón. Según explicó el decano de la Facultad, profesor Cela Conde, «dada la coincidencia en 1983 de los centenarios de Marx y Ortega y Gasset y la trascendencia de ambos pensadores en el área de la Filosofía de la Historia, este año se escogió este tema como motivo central de las Jornadas. Por otro lado, su análisis proporciona, tanto desde el punto de vista profesional como desde el académico, otros grandes interrogantes, motivo de coloquio».

El ciclo se inició el 18 de abril con la presencia de **Miguel A. Quintanilla**, quien habló sobre «La interpretación de la acción»; el 19 intervino el profesor **José Ferrater Mora** con el tema «Filosofía e historia»; el 22 de abril habló **José María Valverde** sobre «Para la lectura de la historia de la filosofía»; el 25, **Emilio Lledó** abordó el tema «Historia social y perspectiva individual»; el 27, **Jacobo Muñoz** habló sobre «Ortega y Marx ante la historia»; y, finalmente, el día 28 **Josep Llobera** trató el tema «Marx y la Antropología».

Dentro de las jornadas se organizaron dos mesas redondas: el 21 de abril con el tema «José Ortega y Gasset» y la intervención de los profesores **Ferrater Mora**, **Font y Frías**, **Andrés Ferret**, **Gabriel Amengual** y **Cela Conde**; y una segunda el 28 de abril sobre Karl Marx, con la participación de **Llobera** y **Jacobo Muñoz**.

PRESENCIA DE FERRATER MORA

Además de su participación en las Jornadas de Filosofía, el profesor Ferrater Mora permaneció dos meses en Palma (antes de regresar a Pensilvania, Estados Unidos), invitado por la Fundación Juan March para desarrollar una serie de actividades docentes tanto en la universidad como en intervenciones públicas a través de conferencias. Impartió un curso a los alumnos de Filosofía y Letras sobre «Crítica de la razón pura», mantuvo un seminario para postgraduados analizando su libro «De la materia a la razón», realizó varios encuentros con doctorandos y pronunció tres conferencias en el Estudio General Luliano sobre «Filosofía y Literatura», «Modos de hacer filosofía» y «Cómo ordenar el mundo». A la última de las intervenciones en la Facultad asistió el director gerente de la Fundación Juan March para agradecerle la labor desarrollada en los dos meses de estancia. Al término de su última lección el profesor Ferrater Mora fue despedido del aula con una larga ovación de todos los alumnos.

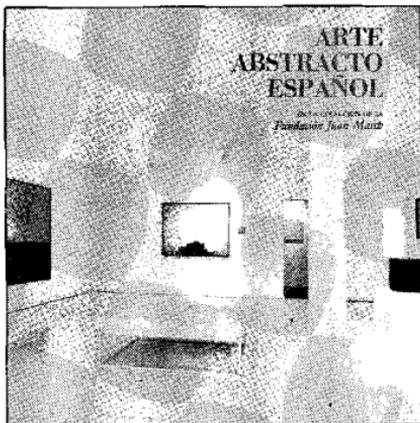
Precedente de esta labor, organizada para ser desarrollada por el profesor Ferrater, fue la estancia, en la propia Universidad Balear, de Palma de Mallorca, y con objetivos semejantes, del profesor y novelista **Gonzalo Torrente Ballester** durante 1982; así como la del jurista argentino **Ernesto Garzón Valdés**, catedrático de la Universidad de Maguncia, quien impartió el presente año, durante dos meses, un curso en la Facultad de Derecho.

LIBRO SOBRE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL

■ Julián Gállego analiza 71 obras de los fondos de la Fundación

Arte Abstracto Español en la colección de la Fundación Juan March es el título del volumen que acaba de editar esta institución y en el que se analiza la parte más representativa de los fondos de arte abstracto de la Fundación Juan March, tanto de su colección itinerante de Arte Español Contemporáneo, como del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca. Los comentarios a cada una de las obras que figuran en el libro han sido redactados por el crítico y profesor de Arte de la Universidad Complutense Julián Gállego.

Con este volumen se ha querido ofrecer una selección de autores y obras que tienen como denominador común su intención no figurativa en un sentido amplio que abarca toda la gama abstracta, desde el constructivismo más racional hasta el informalismo más espontáneo. Se han elegido para ser comentadas las 71



obras más conocidas de dichos fondos, sin intención exhaustiva. Todas ellas están normalmente expuestas al público, ya sea en la sede de la Fundación Juan March, ya en la citada colección itinerante, ya en el Museo de Arte Abstracto de Cuenca.

La presentación y distribución de las obras analizadas no persigue una clasificación estética, ni siquiera cronológica, sino que busca ofrecer una guía para adentrarse en este movimiento artístico de gran vitalidad en España a lo largo del período contemplado, 1957-1982; ayudando así a cualquier lector, no necesariamente familiarizado con el arte abstracto, a que comprenda los posibles significados de estas obras y las motivaciones de sus autores.

La colección de Arte Español Contemporáneo de la Fundación Juan March que, desde 1975, viene exhibiéndose de forma itinerante por España, ha ido incrementando sus fon-

dos a lo largo de los años. Este proceso de ampliación se vio impulsado en 1981, cuando Fernando Zóbel, creador del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, cedió a la Fundación los fondos que lo integraban.

La labor de catalogación, exhibición e incremento de todos estos fondos necesitaba ser completada

con una publicación que diera noticia de las obras más destacadas y representativas de la colección. El objetivo de este libro, según se expresa en la Introducción del mismo es «dar fe, a través de un conjunto de obras y autores que en él se reseñan, de la diversidad de manifestaciones que caracteriza al arte abstracto español y de la gran vitalidad que ese movimiento ha alcanzado en España en estos años. El período sobre el que se ha operado (1957-1982) es, a su vez, lo suficientemente amplio como para ofrecer un testimonio válido de un movimiento artístico sostenido en el tiempo y plural en sus diferentes estilos y referencias».

Están presentados desde grupos como «Dau al Set» y «El Paso» a la obra independiente y renovadora de muchos creadores plásticos de los años 50.

TRABAJOS TERMINADOS

RECIENTEMENTE se han aprobado por los distintos Departamentos los siguientes trabajos finales realizados por becarios de la Fundación, cuyas memorias pueden consultarse en la Biblioteca de la misma.

HISTORIA

BECAS
EN ESPAÑA:

Victor Morales Lezcano.
El Protectorado Español en Marruecos: 1912-1956.
Lugar de trabajo: Madrid.

ARTES PLASTICAS

BECAS
EN ESPAÑA:

Jordi Oliveras Samitier.
Arquitectura y Urbanismo de la Ilustración en España: las Nuevas Poblaciones.
Centros de trabajo: archivos de diversas ciudades españolas.

MUSICA

BECAS
EN ESPAÑA:

Gloria Emparán Boada.
El pianismo español del siglo XIX: fuentes para su estudio.
Centro de trabajo: Cátedra de Historia de la Música del Conservatorio Superior de Música de Málaga.

MATEMATICAS

BECAS
EN EL EXTRANJERO:

Xavier Mora Giné.
Sistemes dinàmics de terminats per equacions diferencials semilineals sobre espais de Banach.
Centros de trabajo: Universidades de Warwick (Inglaterra) y Michigan en Ann Arbor (Estados Unidos).

GEOLOGIA

BECAS
EN EL EXTRANJERO:

José Antonio Canas Torres.
Dispersión de ondas superficiales en la zona del Atlántico norte comprendida entre la cordillera central y la costa euroafricana.

Centro de trabajo: Instituto de Geofísica de la Universidad Nacional Autónoma de México D.F.

DERECHO

BECAS
EN ESPAÑA:

José García Marín.
El dilema ciencia-experiencia en la selección del oficial público de la España de de los Austrias.
Centro de trabajo: Universidad de Sevilla.

BECAS
EN EL EXTRANJERO:

Antonio Sainz de Vicuña y Barroso.
La contratación exterior del Estado.
Centro de trabajo: Universidad de Cambridge (Inglaterra).

ESTUDIOS E INVESTIGACIONES EN CURSO

ULTIMAMENTE se han dictaminado por los asesores de los distintos Departamentos 12 informes sobre los trabajos que actualmente llevan a cabo los becarios de la Fundación. De ellos, 8 corresponden a becas en España y 4 a becas en el extranjero.

TRABAJOS REALIZADOS CON AYUDA DE LA FUNDACION, PUBLICADOS POR OTRAS INSTITUCIONES

Se han recibido las siguientes publicaciones de trabajos realizados con ayuda de la Fundación y editados por otras instituciones. Estas publicaciones se encuentran en la Biblioteca de la Fundación a disposición del público, junto con todos los trabajos finales llevados a cabo por los becarios.

- **Antonio José Pitarch y N. de Dalmases Balañá.**
Arte e industria en España, 1774-1907.
Barcelona, Editorial Blume, 1982. 327 páginas.
(Beca España 1973. Artes Plásticas).
- **J. Arias Pérez (y otros).**
Efecto de levodopa sobre los niveles cerebrales de noradrenalina, dopamina y ácido homovainílico en la encefalopatía portosistémica experimental.
«Revista Clínica Española», 1982, tomo 166, n.º 5, págs. 221-224.
(Beca España 1979. Medicina, Farmacia y Veterinaria).
- **Xavier Calsamiglia.**
On the size of the message space under non-convexities.
«Journal of Mathematical Economics», 1982, n.º 10, págs. 197-203.
(Beca España 1976. Economía).
- **A. Estévez Toranzo, J. L. Barja y F. M. Hetrick.**
Survival of 'Vibrio anguillarum' and 'Pasteurella piscicida' in estuarine and fresh waters.
«Bulletin of The European Association of Fish Pathologists», 1982, n.º 3, págs. 43-45.
(Beca extranjero 1980. Biología y Ciencias Agrarias).
- **Antonio Maldonado López.**
Terapia de conducta y depresión: un análisis experimental de los modelos conductual y cognitivo.
«Revista de Psicología General y Aplicada», 1982, vol. 37, págs. 31-56.
(Beca España 1979. Filosofía).
- **Gloria Emparán.**
El piano en el siglo XIX español.
«Cuadernos de Música», s.a., n.º 1, págs. 59-70.
(Beca España 1980. Música).
- **Araceli Mangas Martín.**
La recepción en el Derecho español de los actos normativos de las instituciones comunitarias. El 'problema' de su publicación.
En «Constitución, comunidades autónomas y Derecho Internacional». VI Jornadas de la Asociación Española de Profesores de Derecho Internacional y Relaciones Internacionales. Ed. Xunta de Galicia, Santiago, 1982, págs. 261-276.
(Beca España 1980. Derecho).

CICLO POLIFONICO EN LA CATEDRAL DE PALMA

Los domingos 3, 10, 17 y 24 de julio, a las 20,30 horas, se celebrará en la Catedral de Palma de Mallorca, un Ciclo de Misas Polifónicas, organizado por la Fundación Juan March, con la colaboración del Cabildo de la Catedral y la Federación de Corales de Mallorca.

Actuarán la **Capella Mallorquina**, dirigida por **Bernardo Julià** (el día 3); la **Coral «Es Taller»**, dirigida por **Francesc Bonnin** (el 10); la **Coral Universitaria de Palma de Mallorca**, dirigida por **Joan Company** (el 17); y la **Capella Oratoriana**, dirigida por **Gori Marcús** (el 24). La entrada es libre.

«ARTE ESPAÑOL CONTEMPORANEO», EN IBIZA

El 16 de julio se clausura en Ibiza la muestra de la Colección de Arte Español Contemporáneo, con fondos de la Fundación Juan March, que se exhibe en el Museo de Arte Contemporáneo de dicha capital, organizada con su colaboración.

GRABADOS DE GOYA, EN EL HIERRO

Del 4 al 20 de julio se exhibirá en la Escuela Pública de Valverde de El Hierro, la Exposición de 222 Grabados de Goya. La muestra ha sido organizada con la colaboración del Cabildo Insular de El Hierro y la Caja de Ahorros de Santa Cruz de Tenerife.

BIBLIOTECA DE LA FUNDACION

Durante el mes de julio la Biblioteca de la Fundación estará abierta al público solamente por las mañanas, de lunes a viernes, desde las 9 a las 14 horas.

Pueden consultarse investigaciones realizadas por los becarios de la Fundación; fondos sobre *Teatro Español del Siglo XX* (libros, fotografías, bocetos de figurines y decorados, archivo sonoro, fichas biográficas, etc.) y del *Centro de Documentación de Música Española Contemporánea* (partituras, libros, discos, casetes, etc.); publicaciones de la Fundación Juan March, etc.

En agosto, cerrada la Fundación

Como cada año, durante el mes de agosto permanecerá cerrada la sede de la Fundación Juan March en Madrid.

Información:
FUNDACION JUAN MARCH
Castelló, 77
Teléfono: 435 42 40
Madrid-6