

Seminario en Salamanca

A la búsqueda de la filosofía perdida

Se ha celebrado en Salamanca el I Seminario sobre Historia de la filosofía española, patrocinado por el ICE y en colaboración con el Departamento de Historia de la Filosofía de la Universidad salmantina.

En él se ha pasado revista a toda una serie de acuciantes temas en torno a la filosofía hispánica. Entre éstos han destacado los que se refieren a su "personalidad y estatuto científico"; al hecho de que "la historia de la filosofía española carece aún de un asentamiento socioacadémico generalizado"; y se ha puesto especial énfasis en subrayar la importancia que debe tener la HFE "como posibilidad misma de la historia general del pensamiento", ya que éste "ha de poder dar razón de sus peculiaridades".

Inauguró la tanda de ponencias la de José Luis Abellán ("El problema de las historias nacionales de la filosofía y la historia de la filosofía española"), quien abordó el controvertido tema del problema de la existencia o inexistencia de las filosofías "nacionales", señalando, además de las dos archiconocidas posturas (no existe nada que pueda predicarse como específico de las filosofías nacionales; una predicación exaltadora del nacionalismo filosófico —que de ordinario se corresponde con el patriotismo político—), lo ventajoso de explorar una tercera vía: las historias específicas, pero entroncadas con las corrientes universales del pensamiento.

Por su parte, Miguel Cruz Hernández comenzó aseverando que, si bien no creía en las filosofías nacionales, sin embargo era obligado tenerlas en cuenta en tanto que método de investigación histórica, y que en este sentido constituían disciplinas fundamentales. Razón por la que estimaba conveniente crear una conciencia social en pro de la incorporación en los planes de estudio de la HFE, en la que debía figurar la atención que merece el pensamiento islámico-hebreo, al que juzga consustancial en la evolución de nuestra historia intelectual.

"Sustantiva" resultó la ponencia ("Historia de la filosofía española: Algunos problemas teóricos") de

Antonio Pintor-Ramos, quien, con el fin de lograr una respuesta rigurosa a los empeinados interrogantes —¿Qué significa exactamente la expresión "historia de la filosofía española"? ¿Qué condicionamiento impone a la ciencia histórica ese supuesto objetivo llamado "filosofía española"? ¿En qué ámbito tiene sentido ese discurso histórico?—, los entronca con los problemas incoados en el seno de la historia de la filosofía general, y así establece que, pese al choque que produce ese contacto, debe concederse que la filosofía española es un hecho derivado de la existencia de las "historias nacionales".

Se refirió Antonio Heredia Soriano en su ponencia ("La filosofía en el Bachillerato español (1938-1975)") al poder filosófico en la España franquista. Por su idiosincrasia, la filosofía estatal es filosofía convertida en poder; de este modo, la filosofía se constituye en el sostén principal de un sistema político.

Cirilo Flórez presentó un modelo teórico de la reconstrucción de la escena filosófica española a partir de la guerra civil. El método de que se sirve lo denomina "coyuntural". Dentro del "nacional-catolicismo" (no una ideología, sino "familia ideológica") se origina una serie de conflictos por imponer la supremacía ideológica. Hay que apuntar tres tendencias: 1) tradicionalista ("Arbor"); 2) modernista ("Escorial", "Revista de Estudios Políticos"), y 3) independientes ("Revista de Occidente", "Índice", "Boletín de Salamanca", "Praxis", "Theoria"), grupos que van a jugar el papel clave de la reconstrucción.

Alain Guy ("La filosofía española en el extranjero: el círculo de Toulouse") delineó los planes trazados por el Centro EAR, número 80, fundado por G. Bastide. Este "laboratorio" estudia la filosofía peninsular e iberoamericana en todas sus facetas: metafísica, lógica, ética, estética, etcétera, y distinguiéndola escrupulosamente de la literatura y de la mística, y dando especial preferencia a autores y obras poco conocidos y olvidados. ■ MIGUEL MERINO MERCHAN.

trampa, la cotidianidad de lo femenino, el abandono de lo heroico como forma de expresión. ■ YMELDA NAVAJO.

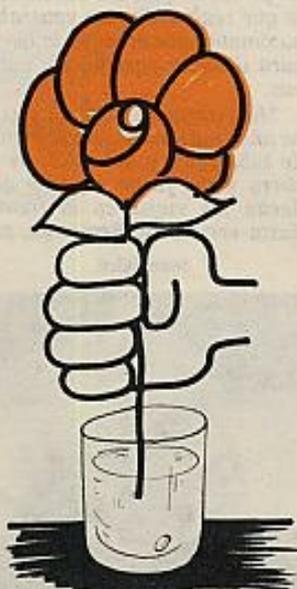
Un socialista utópico amante de la belleza

William Morris nació en 1834 y murió en 1896. Hijo de un rico comerciante, pudo dedicarse, libre de preocupaciones económicas, al estudio y a la lectura, pero no sólo para su placer personal, sino que dedicó toda su vida a propagar la necesidad de un cambio radical en los planteamientos sociales y políticos de la sociedad industrial inglesa del pasado siglo. Obsesionado por la degradación del medio ambiente y por el crecimiento vertiginoso de los pueblos y ciudades, no vio otra alternativa que el socialismo, al que llegó leyendo los ataques de Mill al socialismo de estilo fourierista. También le ayudaron en su educación alguna lectura de Marx, "aunque debo confesar que si bien disfruté completamente de la parte histórica de 'El capital', sufrí auténticas agonías de confusión mental al leer la parte puramente económica de ese gran libro". Y el último toque se lo proporcionaron sus amigos anarquistas: "De ellos aprendí, muy a pesar de sus intenciones, que el anarquismo era imposible, del mismo modo como había aprendido

de Mill, pese a su intención, que el socialismo era necesario". Gran amante de la belleza y del arte, Morris atacó con dureza los pedestres intereses que dominaban la política de su tiempo, incapaz de hacer la vida agradable. Poeta, ensayista, novelista, diseñador, alguno de sus escritos ha favorecido que a veces se le presente como un enemigo acérrimo del desarrollo y de la industrialización; otras, los teóricos le asignan el papel de creador de la actual y corrompida "cultura del diseño". Como dice Aguilera Cerni, "se le atribuye la gloria de haber iniciado un proceso lineal hacia la racionalización del diseño, pero se ha omitido su crítica de unas condiciones sociales y de una situación del arte cuyas consecuencias estamos padeciendo".

Bajo el título "Arte y sociedad industrial" (1) se ha publicado un hermoso libro en el que se recopilan varios escritos —cartas y conferencias sobre todo— a través de los cuales podemos acercarnos a Morris, de quien hasta ahora apenas se conocía nada en España directamente, por lo que "sus opiniones llegaban siempre filtradas —y muchas veces deformadas— por los criterios de cada autor y por los intereses culturales e ideológicos representados en la dialéctica conflictiva del mundo contemporáneo". Con un excelente prólogo de Vicente Aguilera Cerni, el libro incluye el Manifiesto de la Liga Socialista de Inglaterra que escribió Morris y varias reproducciones de sus diseños y estudios ornamentales. ■ G. G.

(1) William Morris: Arte y sociedad industrial. Fernando Torres, Editor. Valencia, 1977.



Dice la leyenda —la leyenda y nada más que la leyenda—, en alguna ocasión, cierto pintor griego, que tampoco es mucho más legendario, pintó unas moscas posando sobre una de sus naturalezas muertas, y que eran tan verdicas que el público quería espantarlas para que no ensuciasen la pintura. Si la anécdota fuese cierta, habría que decir, simplemente, ¿bueno y qué? ¿Para qué sirve esa broma?

Digo todo esto a propósito de la exposición del colombiano Santiago Cárdenas, "hiperrealista", según esa clasificación al uso de hoy, que a mí no me

entusiasmo nada. Está exponiendo en la galería Cambio de la madrileña calle de Jorge Juan, número 5. Pero la condición verídica de su obra se salva, creo, mucho más de lo que podría salvarse la del pintor griego de marras.

## Santiago Cárdenas

Galería Cambio. Madrid

Quando, al entrar en la galería Cambio, me enfrenté por primera vez con la obra del colom-



Santiago Cárdenas.

biano Santiago Cárdenas, de lo primero que me acordé fue de Malevitch: del "Blanco sobre blanco", de Malevitch, de esa obra que ya es clásica de la extrema abstracción, en la que un cuadrado blanco se desvía levemente para destacarse del otro cuadrado blanco que la soporta. Ambos, Malevitch y Cárdenas, se sitúan en la extrema abstracción... No. Malevitch es algo más "realista": sus blancos son algo más blancos que los de Cárdenas, el cual, para pactar un poco con el apariencialismo, tiene que transigir con ciertas desvirtuaciones.

Ahora bien, ¿a dónde conduce la pintura de Santiago Cárdenas? ¿Cuál es su "argumento"? ¿Qué es lo que quiere demostrarnos? Porque evidentemente, lo que ese pintor quiere decirnos no es, no puede ser, el demostrarnos que esa pizarra escolar emborronada que él nos enseña es igual que otra pizarra escolar emborronada; que esa persiana cerrada es exactamente igual que cualquier otra persiana cerrada; que esa percha de alambre es igual que otra percha de alambre. No, no es esa, sin duda, la demostración que el pintor persigue, aunque por ahí anda implicado el problema del demiurgo platónico, que de alguna manera tiene en cuenta el pintor. Las figuraciones del pintor tampoco quieren decirnos nada. El se sitúa al

margen de la pura presencia y apariencialidad de las cosas que nos narra. Y tampoco nos narra nada. Las cosas están ahí, y ya está... Sí, él quiere decirnos una cosa, aunque no sea consciente de su propia argumentación: él quiere reducir al absurdo la potencialidad narrativa de la mera presencia real de las cosas. Sí, diría él —mejor dicho, diría su pintura—, sí, las cosas están ahí y son así... Bueno, ¿y qué?

Y hay otro argumento, que por supuesto tampoco ha dicho él, pero que yo le traduzco de su pintura..., o acaso es un argumento de su pintura y no de él: hay veces —me repito una vez más— que la pintura tiene razones que el propio pintor no comprende. Este argumento es el siguiente: las cosas, las simples cosas, aunque no sean personas —pues ahí, en esa exposición, no hay personas, pero si las hubiera sería lo mismo—, las cosas tienen, en su misma presencia, fantasmas que van con ellas. La tarea de un pintor como Cárdenas es descubrir a esos fantasmas, no refiriéndose a ellos concretamente, sino de-

jándolos ver en la mera presencia de las cosas. Nosotros mismos estamos habitados por los fantasmas de nuestra propia presencia. Basta que nos miremos a un espejo, buscando a nuestros fantasmas. Esos fantasmas son los que están en las cosas que nos relata Cárdenas.

Habría que hablar de la pintura... Cárdenas es un pintor. Pero para la mayor parte de los pintores, el argumento es la pintura misma. Para Santiago Cárdenas, no; para Cárdenas, el argumento es la presencia de la realidad; mejor dicho, el fantasma de la presencia de esa realidad. La pintura en él es un factor secundario... Es un factor secundario, pero que está dominado por el artista. Precisamente por ese dominio es por lo que puede dedicarse a ese diálogo con los fantasmas.

Efectivamente, Cárdenas es un pintor dueño de todos los recursos necesarios para atender a ese "realismo" que practica. Claro que en su obra no se advierte eso que llamamos, por ejemplo, "grueso de color". Y es que un pintor de sus características tiene, normalmente,

los recursos que necesita. Pero sólo los que necesita. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

## MUSICA

### La London Symphony Orchestra

Llegó la primavera, y con ella el Festival de Ibermúsica. Primaverales y musicales nos dirigimos todos al Real a escuchar, en dos programas, obras de Hindemith, Verdi, Prokofiev, Strawinsky, Debussy y Brahms. Pero no nos atraía ninguna de esas obras en particular: todos las conocíamos. Nos constaba su condición de evergreens, así como su aptitud para facilitar el lucimiento de una orquesta. Y a eso es a lo que íbamos: a oír lucirse a la London Symphony.

## Carlos Cano: Andalucía como problema

En el marco de un teatro amplio, pero frío y distanciado, como es el Alcalá Palace, de Madrid —reicientemente expedientado y cerrado durante diez días, por "rollo" de "drogas" y otras "alteraciones" del orden público, según las autoridades—, se presentó de nuevo Carlos Cano en la que podríamos considerar su "puesta de largo" oficial ante la capitalidad, que siempre es propensa a otorgar certificados de bondad o maldad para los artistas de allende el centro.

Fue un recital corto en minutos y un tanto crispado por parte del "granatno" y sus dos músicos acompañantes. Hubo algunos fallos, por parte de estos últimos especialmente, y hubo también algunos nerviosismos a la cuenta del cantante, especialmente en las presentaciones de los temas. No se le vio tan seguro a Carlos en esta ocasión como en otras anteriores: el ambiente pesaba lo suyo, el correr de los fotógrafos por el escenario operó también en contra, y el hielo que impone el recinto hizo el resto. No obstante todo lo dicho, Carlos Cano demostró que tiene una especial capacidad para comunicar con la gente, a pesar de todos los inconvenientes, y que el tema y el problema de Andalucía

lo lleva tan asumido, que le sale a borbotones por todos los poros. El es, por otra parte, un cuidadoso investigador del folklore vivo y un hombre que se plantea, ante todo, la accesibilidad de su arte. Practicante de una canción andaluza genuinamente popular, alejada tanto del flamenco como de las nuevas experiencias musicales del "rock" del Sur —pero, al mismo tiempo, interesada por ellas y por sus formas estéticas—, Cano pretende subvertir el orden musical impuesto por Manolo Escobar y ganar para él los trágicos problemas y asuntos de la vida cotidiana actual: el paro, como primera y fundamental cuestión para los trabajadores, obreros y jornaleros; la emigración o reintegración de los alejados; la cultura de este pueblo pateado; la libertad, en suma. Y cuando el régimen preautonómico acaba de ser concedido para esta Andalucía, no por ello quedan resueltos, ni mucho menos, estos asuntos. Por eso, las palabras y canciones de Cano ("La morralla", "La contraviesa", "La especulación", "El Salustiano", "Murga de los currelantes") seguirán durante mucho tiempo siendo testimonio de una realidad, de una injusticia histórica. ■ ALVARO FEITO.

