do preciso, que permite y requiere una mayor elaboración crítica y de contenidos, es ya un primer paso en términos de madurez cultural. En el terreno estrictamente filosófico, esta inicial demarcación crea condiciones para aventurar en América caminos inéditos y de real productividad para este quehacer. La funcionalidad de un concepto así definido no termina, sin embargo, aquí. La *filosofía americana,* conceptuada como lo hemos hecho, se orienta a desarrollarse como un pensar eminentemente crítico, que nutriéndose de la praxis liberadora de nuestros pueblos apunta a iluminarla y a acelerarla. Es ésta, a nuestro entender, la función principal de una filosofía que en la hora actual quiere ser auténticamente americana.

Por último, sólo resta decir que todas las preguntas examinadas en este artículo, más muchas otras que no han sido tratadas, tienen hoy plena actualidad en América latina, siendo continuamente debatidas y analizadas. Como decíamos al comenzar, esta reflexión ha enriquecido de manera muy significativa nuestra actividad filosófica, probando ser una de las orientaciones más vitales de esta actividad. El estudio serio de estas cuestiones puede permitir que la filosofía de esta parte del mundo comience ya, como lo deseara Alberdi, a mover sus labios [32].—*CARLOS A. OSSANDON BULJEVIC (Paseo de Juan XXIII, 9. MADRID-3).*

DOS EXPOSICIONES ENTRE EL OLVIDO Y LA NOSTALGIA

En los últimos meses del año 1979, dos exposiciones han evocado en Madrid formas de hacer olvidadas, figuras de otras épocas, estilos de arte y de vida que pertenecen a una aventura plástica de épocas distintas. En la Galería Ruiz-Castillo, de Madrid, Maruja Mallo, taumatúrgicamente rejuvenecida, ha presentado óleos, dibujos y litografías, componiendo un conjunto de casi medio centenar de obras, reveladoras de una carrera que comienza en 1926 y todavía se mantiene viva, y lo que es mejor, sorprendentemente animada por el ímpetu creador.

En Biosca, se ha celebrado una exposición-homenaje a Eugenio D'Ors, que ha sido como un reconstruido Salón de los Once, en el que figuraban Benjamín Palencia, cuatro espléndidas obras de Zabaleta, dos esculturas y dos dibujos de Manolo Hugué, seis obras de Dalí (entre óleos

[32] JUAN BAUTISTA ALBERDI: *Fragmento preliminar al estudio del derecho,* Librería Hachette, Colección El Pasado Argentino, Buenos Aires, 1955, pág. 62.

y litografías), cinco de María Blanchard, cuatro de Suñé, dos de Antonio Tapies, dos de Miró, tres sorprendentes obras de Millares, dos trabajos casi desconocidos de Nonell y cuatro obras de Solana, que eran como la corroboración de lo que los Salones de la Academia Breve de Crítica de Arte representaron en la historia de la pintura.

Estas dos exposiciones, anteriores a la gran expansión de la pintura contemporánea, a la multiplicación de las galerías regidas por la ignorancia y la especulación, han sido como dos estupendos homenajes a páginas de nuestra pintura no demasiado bien conocidas y sí abundantemente citadas. Han vuelto a abrir un muro de olvidos para revelarnos lo que la pintura ha alcanzado a ser en un momento determinado, su limpidez, su fuerza, su ímpetu creador, su heterogénea riqueza y la espléndida continuidad de unas vanguardias que iban del testimonio a la disolución de la imagen.

Eugenio D'Ors y la Academia Breve de Crítica de Arte

Por causas que no es el momento recordar aquí, la incultura colectiva, que se va multiplicando cada vez más en el seno de nuestra sociedad, nos hace olvidar al ensayista, crítico de arte, novelista y periodista Eugenio D'Ors y Robira, nacido en 1882 en Barcelona y muerto en Villanueva y Geltrú en 1954, que publica en 1914 su primer libro, *La filosofía del hombre que trabaja y la filosofía del hombre que juega;* en 1918, *La concepción cíclica del universo;* en 1926, *La oceanografía del tedio;* en 1928, *Las ideas y las formas;* en 1935, *El Barroco,* y en 1947, *El secreto de la filosofía,* como pequeñas referencias de una inagotable bibliografía, a la que habría que añadir sus obras sobre el Museo del Prado, sus realizaciones de crítica de arte y sus investigaciones en torno a la ciencia de la cultura.

Eugenio D'Ors fue una figura dotada de una curiosidad aguda e insaciable, permanentemente atraída hacia las obras y estilos más diversos y dirigida por una intuición casi mágica, que le llevaba a penetrar en el sentido oculto de la idea y de la obra de arte, dando vida a la intuición original y creadora sin ningún tipo de concesiones ni de snobismos. Su propio estilo de escritor evidencia ya un hombre que alcanza a ser muy brillante desdeñando los recursos de la retórica y de la falsa escenografía de las imágenes, extrayendo sus mejores efectos y resultados de una lógica penetrante, que podría ser resumida con una frase del maestro cuando nos dice que él se ha dedicado «al culto de la curiosidad, de la concisión, de la sonrisa y de la eficacia».

La obra de Eugenio D'Ors tampoco ha ignorado las tentaciones del sueño y de la oscuridad; ha estado marcada profundamente en su primer

impulso por las filosofías existenciales y vitales de su tiempo, por el pragmatismo y por el historicismo, que habían estado de moda alrededor de mil novecientos. Y a partir de estas premisas, en el seno de una tensión patética y profunda consigo mismo, es donde el maestro ha encontrado la posibilidad de escoger el orden y la serenidad, definiendo su actuación intelectual y expresiva como «una lucha por la luz».

Eugenio D'Ors es un clásico, por lo menos en su voluntad de intención y de estilo, por su deseo de encontrar un equilibrio entre las instancias del decir y las modalidades de la dicción; lo es también por su necesidad de una sistemática que impone en los sectores más diversos, por haber asumido la tarea de plantearse frente a Unamuno y Ortega, ambos pensadores de matiz vitalista e incluso existencial, una personal manera de llevar a buen término la auténtica restauración del primado de la razón. Pero D'Ors aspira a un orden sobre el que se fija la huella del estremecimiento y de la vida; su pensamiento se afirma como figurativo, y es en el interior mismo de lo concreto en donde se esfuerza por vislumbrar las figuras, que son como esencias encarnadas, capaces de desempeñar un papel de mediadoras entre emoción pura y razón pura.

Frente al viejo racionalismo, que pretende reducir lo real a un círculo rígido, D'Ors prefiere una razón más ligera, más ágil, en cierto modo elíptica, apta para asimilar y hacer posible el entendimiento de fenómenos que hasta su obra habían sido considerados como irracionables. En este sentido, el maestro piensa que la ciencia debe convertirse en una comunicación, en una participación: «la ciencia es ironía; la ciencia es de alguna forma estética, como el arte; la ciencia en cada uno de sus momentos acepta implícitamente y al margen de ella misma, la contradicción posible, el progreso futuro. La ciencia define, no sabría dogmatizar».

Eugenio D'Ors ha sido probablemente el espíritu plástico más importantte de la España de los últimos años. En un país en el que la crítica de arte la desempeñan periodistas de exigua formación, catedráticos a los que el esfuerzo de las oposiciones ha vuelto abúlicos y escritores con un grado más o menos agudo de profesionalidad y de talento, Eugenio D'Ors marca el primero de una serie de grandes hitos, desgraciadamente no muy numerosos, en los que habría que recordar los nombres de Cirlot, Julián Gállego, Gaya Nuño, Camón Aznar, Moreno Galván y otros muy pocos.

Este carácter plástico le lleva en numerosas ocasiones a tomar la obra de arte como punto de partida de su reflexión filosófica, a recorrer los museos con una inteligencia y una lucidez como muy pocos lo han hecho. Y lo que es más importante, a integrar la crítica de arte en la historia total de la cultura, a saber percibir en las formas estéticas estre-

chas relaciones con las formas políticas o religiosas de una época dada, asimilando, por ejemplo, la cúpula arquitectónica y la monarquía, el campanario medieval y el feudalismo y abriendo paso a toda una serie de investigaciones que en diversos países Hauser, Francastel y otra serie de escritores llevan a sus últimas consecuencias.

En este ámbito, Eugenio D'Ors es, entre otras muchas cosas, el fecundo y maravilloso descubridor del Barroco, noción más amplia y más rica que la del Romanticismo, que el maestro ha estudiado con profundidad. Para él, lo barroco y lo clásico son categorías eternas del espíritu que se oponen y se interrelacionan como lo natural y lo artificial, lo estructurado y lo inorgánico: «Todo clasicismo—escribe D'Ors—es, por su propia naturaleza, intelectualista, y por definición, normal, autoritario; todo lo barroco es vitalista y libertino, traduciendo un estado de abandono y de veneración ante la fuerza».

D'Ors se esfuerza también en toda su investigación en encontrar en lo particular un valor absoluto, una esencia, una forma. Por las mismas causas, su filosofía de la historia, radicalmente opuesta al historicismo, que Ortega, introduciendo a Dilthey y a Spengler, se esfuerza en transformar en categoría filosófica en el mundo de las ideas españolas, se basa en una primacía de lo eterno sobre lo histórico y en la intuición de que lo eterno puede ser encontrado en el corazón mismo del tiempo en una serie de constantes, los eones, y en unas epifanías, como la cultura, la tradición, que son a la vez el agotamiento y la estructura de lo histórico, de la misma forma que Cristo es contemplado de alguna manera como el «arquetipo central» de la humanidad.

En Eugenio D'Ors una necesidad irreductible y casi fanática de sistematización, le lleva a remitir dialécticamente todo esfuerzo aislado a reglas, normas y leyes, a insertar toda producción del espíritu en el género más próximo y a conducirnos e incitarnos hacia una consideración sinóptica del mundo y de la belleza, en donde las distinciones, artificialmente introducidas por el tiempo y por la historia, pierden todo significado. La clasificación que el maestro realiza entre el mundo de las formas que vuelan y el de las formas que se apoyan, de las que remiten a la imitación del árbol y a las que ensayan la imitación de la columna, es de una inmensa fecundidad.

Este pensador diverso como su propia curiosidad, este diseccionador de lo visual, que fue el autor de *Los glosarios,* dejó algo de una enorme generosidad que luego ha querido ser muchas veces imitado como instrumento, sistemática y satisfacción de egoísmos: la Academia Breve de Crítica de Arte, que celebró en mayo de 1942, en la Galería Biosca, su primer acto público, y que a través de los Salones de los Once sirvió

para dar conciencia y dimensión del arte español en una época de profunda transición.

Testigo y colaborador de esta iniciativa, Aurelio Biosca ha sabido dar la dimensión justa al homenaje al maestro, reuniendo espléndidas obras en las que está a la vez todo el espíritu y toda la riqueza de formas y de hallazgos que caracterizó la Academia Breve de Crítica de Arte. Incluso los cuadros que están pintados después de la muerte del maestro constituyen una continuidad de su espíritu, una indagación de sus intenciones y un homenaje a su memoria. Desde Solana y Nonell, a Tapies y Miró, es todo un espíritu de las formas y una magia de la curiosidad la que se despliega ante los ojos del espectador.

Presencia de Maruja Mallo en la Galería Ruiz-Castillo

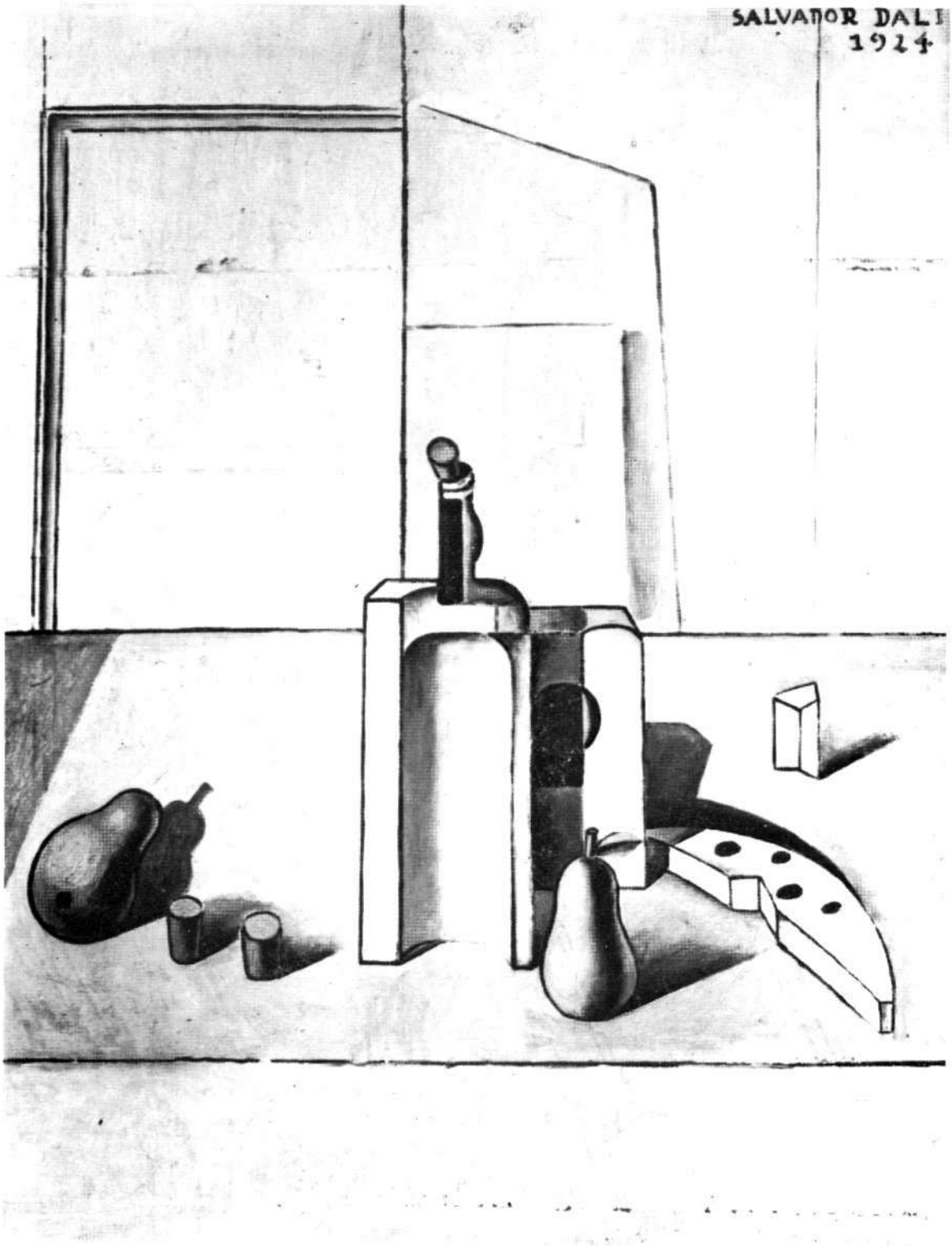
Maruja Mallo, nacida en Madrid en 1908, inicia sus actividades plásticas al terminar sus estudios en 1926 en la Escuela de Bellas Artes de Madrid, y según señala Ramón Gómez de la Serna, en esta época tiene ya «la divergente revelación, tan española, de las islas Canarias y las verbenas», y «aparece como una verdadera primavera nueva en el aire de Madrid, como un regalo de mayo e inconfundida ortografía».

En un principio, su lenguaje plástico sale de un postcubismo estrictamente geométrico, en donde domina la influencia de Juan Gris, no lo suficientemente profunda para impedir el repertorio de evocaciones de una realidad onírica de tendencia surrealista. Durante años vive en América del Sur, incorporándose a numerosas colecciones públicas y privadas y planteándose como una de las personalidades más importantes de la pintura española del exilio.

En 1942, la Editorial argentina «Losada» publica un libro sobre la obra de la artista, en el que se resume una obra anterior, *Lo popular en la plástica española,* con un texto de la artista en el que reúne temas y referencias a su propia realización y a lo que ha visto y vivido en el desarrollo del arte español de su tiempo. En el transcurso de los años, la obra de la artista se convierte en la crónica de la fiesta popular, llena de intuiciones de lo real y de testimonios del sueño. Refleja también el nuevo mundo, más libre en sus conductas, más atosigado por la inminencia de lo subconsciente, más ampliamente preocupado por la metafísica que se va desplegando a su alrededor. En otras ocasiones, Maruja Mallo es la precursora de una pintura fantasmagórica, desmembrada, en donde los espantapájaros bailan una danza de la muerte y los esqueletos parecen haber renunciado ya a cualquier baile.

Hacia 1936, cuando realiza una gran exposición en «Amigos de las Artes Nuevas», la preocupación esencial de la artista es de signo profun-

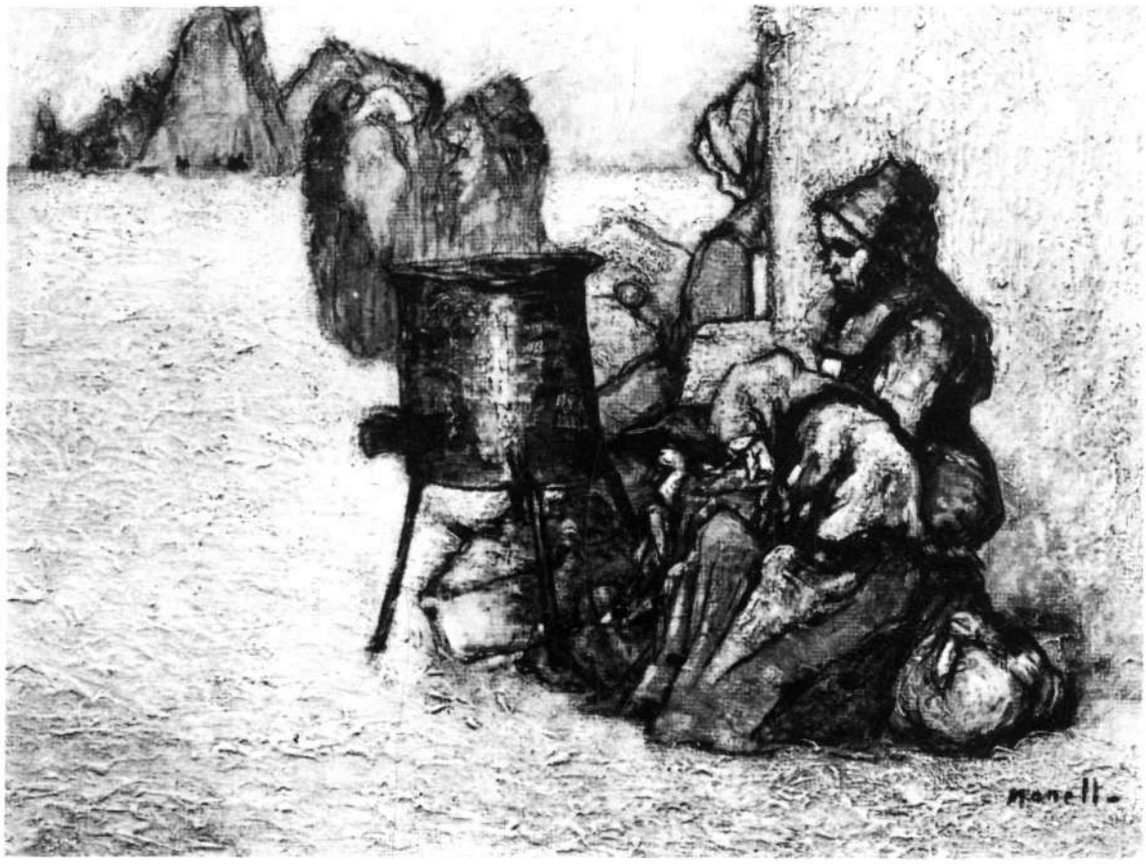
JOAN MIRÓ.—*Exposición de homenaje a Eugenio d'Ors.*



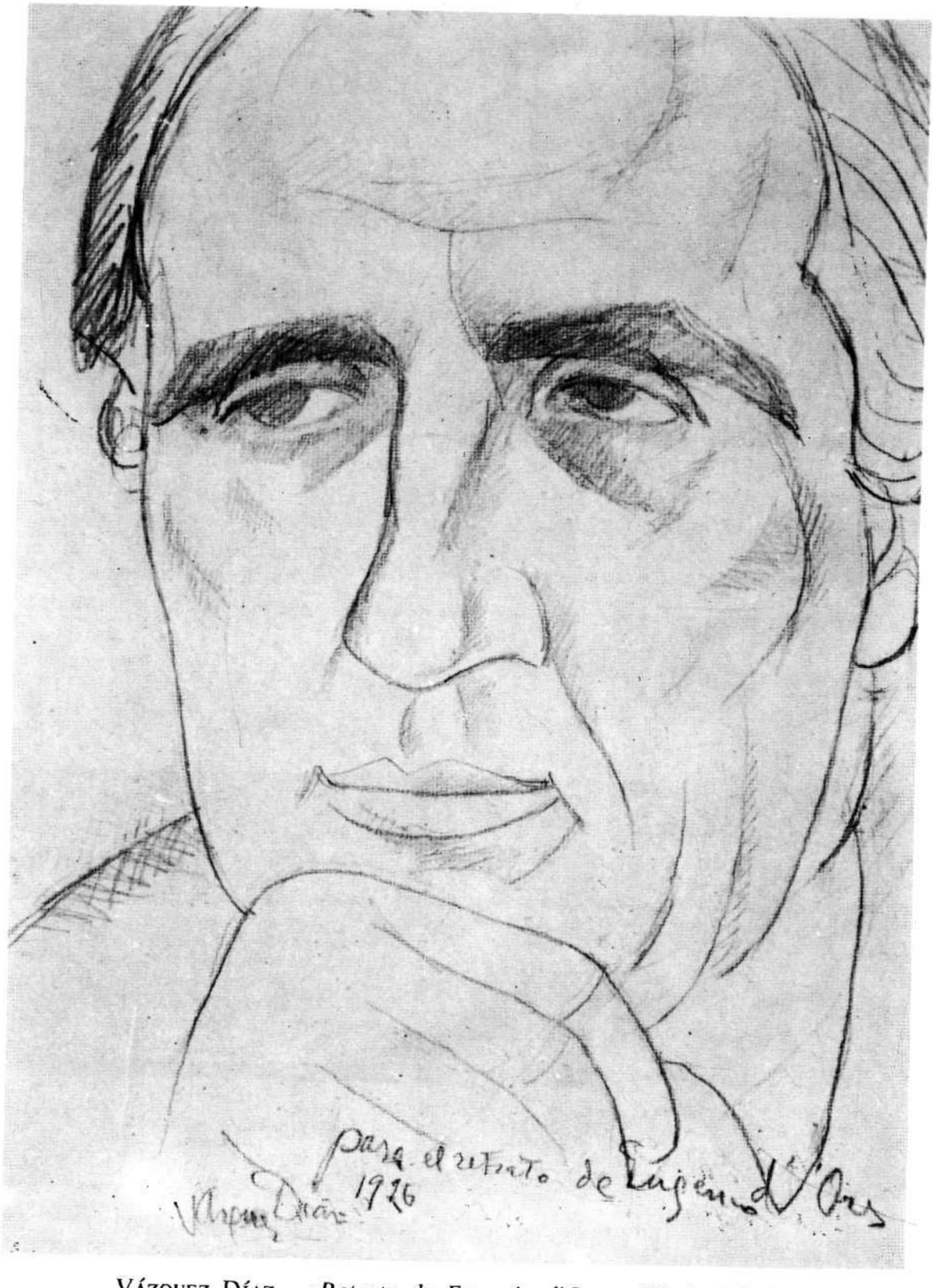
SALVADOR DALÍ.—*Exposición de homenaje a Eugenio d'Ors.*

SALVADOR DALÍ.—*Exposición de homenaje a Eugenio d'Ors.*

JOSÉ GUTIÉRREZ SOLANA.—*Exposición de homenaje a Eugenio d'Ors.*

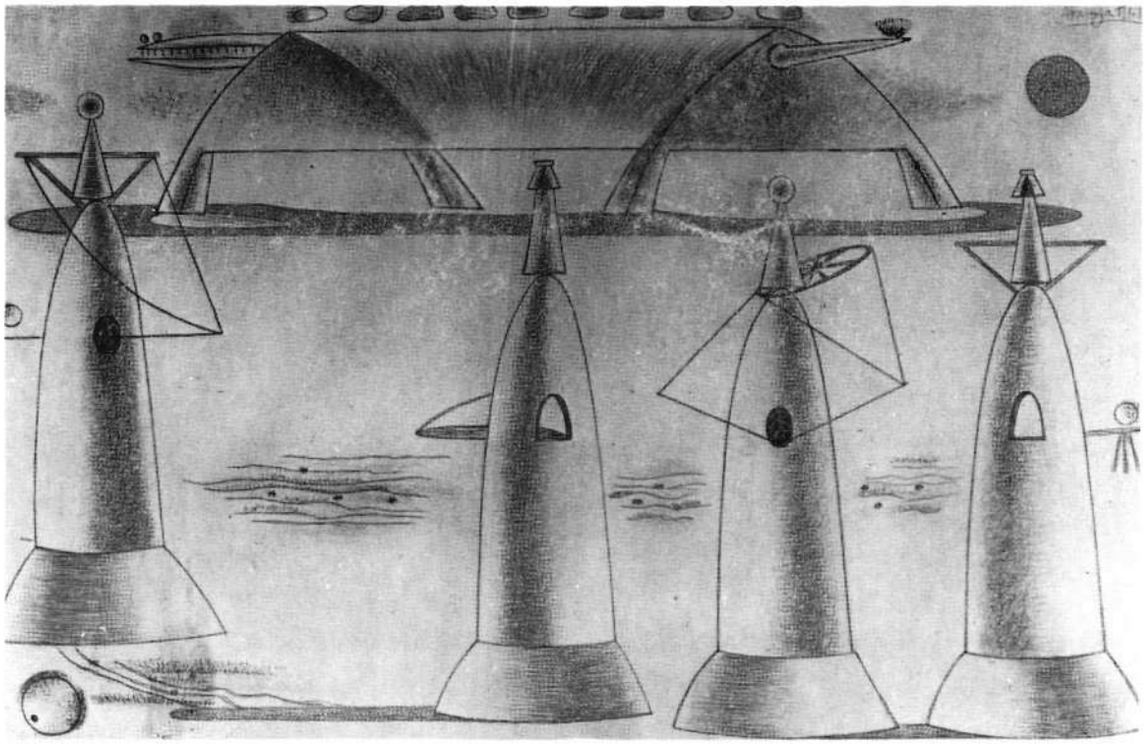


ISIDORO NONELL.—*Exposición de homenaje a Eugenio d'Ors.*



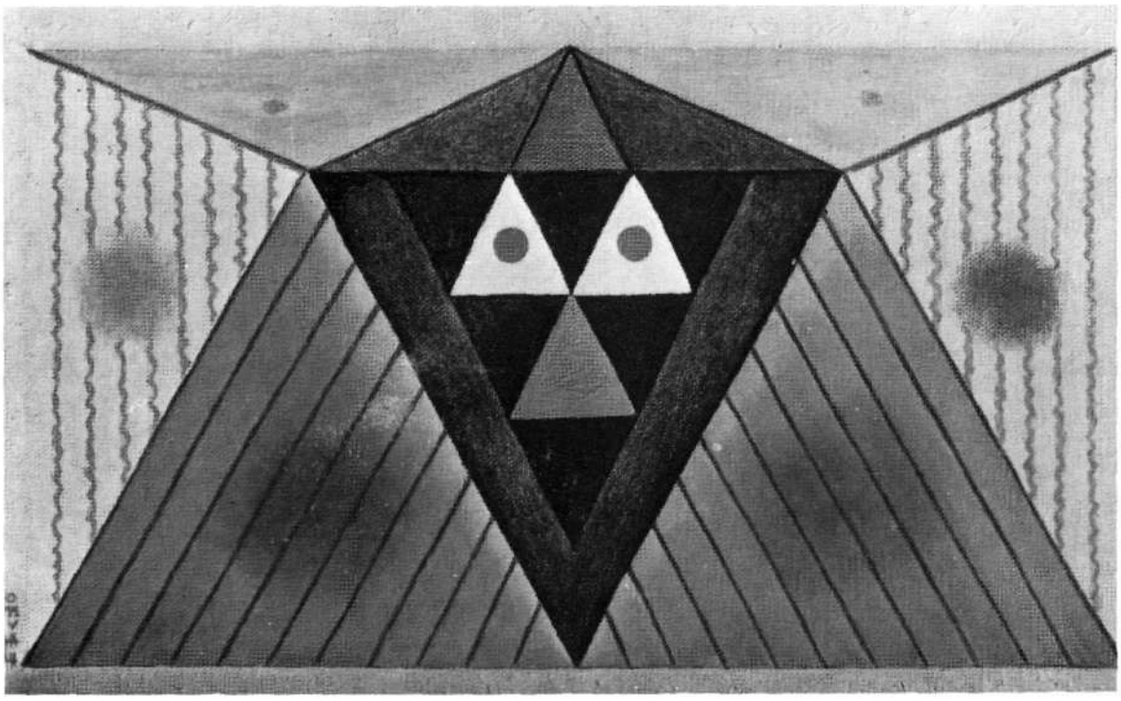
VÁZQUEZ DÍAZ.—«*Retrato de Eugenio d'Ors*», *dibujo (1926).*

ANTONI TAPIES.—*Exposición de homenaje a Eugenio d'Ors.*



MARUJA MALLO.—«*Construcciones campesinas*», *lápiz de color sobre papel (1933).*

MARUJA MALLO.—«*Las bodas de la Pájara Pinta y el arzobispo de Constantinopla*», *lápiz color sobre papel (1935).*



MARUJA MALLO.—«*Moradores del vacío*», *máscara, óleo sobre lienzo (1976).*

MARUJA MALLO.—«*La huella*», *óleo sobre cartón (1929).*

damente espacialista, es el espacio lo que la preocupa y la sugestiona, y a él se aplica construyendo extraños proyectos de edificaciones, en donde lo popular y lo maravilloso se encuentran sin combatirse. De esta época son también las experiencias plásticas de carácter escenográfico, intuiciones de un arte de la diversificación, de los materiales más contradictorios y extraños, en donde la obra de arte está tan próxima al juguete infantil que no llegamos a saber si es la realización de un niño artísticamente dotado o de una artista que sueña con volver a ser una niña. Sus cerámicas, realizadas casi todas en la Escuela de Madrid, en los primeros años de la guerra civil, son incidencias, reiteraciones, símbolos y signos tomados de una iconografía profundamente española de toros y de toreros, de espigas y peces, de líneas y arabescos, de flores y elementales constataciones de arquitectura.

También de esta época son espléndidas imágenes de rostros de mujer erigidos en alegorías de la existencia, de lo germinal, de lo que renace, de aquello que retorna y se reencuentra; un cuadro de 1936, que la Galería Ruiz-Castillo ha convocado, «Sorpresa del trigo», es el más claro símbolo de esta manera de hacer, entre el asombro y la conciencia, con un sobrecogimiento de lo misterioso y una expresión de esa extraña seguridad en el futuro que animaba a las gentes de esta época.

En Buenos Aires, en 1942, Maruja Mallo realiza una exposición en la que vuelve a insistir sobre estas alegorías, grandes rostros, inquietos de infinito, nacidos ya de la conciencia de que el olvido va a hacer presa de ellos, de que la obra de arte va a realizar dilatados viajes a través del espacio y va a tener que luchar contra el tiempo, que impone otros estilos, otras modas y otras concepciones radicalmente distintas. Muchos de los cuadros de esta época, como «Arquitectura humana», de 1937, figuran también en esta exposición de conmemorativa raíz evocadora, que se ha celebrado ahora en Madrid. Junto a los grandes rostros, las figuras erguidas, firmes, que parecen extraídas del contexto de un poema, cumplen también una esencial misión artística, la de abrirse a la sed de infinitos y a las ansias de existencia, que el ser humano no abandona nunca.

Hay en la obra de Maruja Mallo un repertorio de cuadros que en sí mismos y en sus denominaciones son como las claves de un propósito; se titulan «Naturaleza viva» y la vocación surrealista queda reducida a un segundo plano; lo que procede de los estratos innominados del sueño, lo que nace automáticamente en una pura intuición psíquica, es mucho más endeble que todo el ansia de existencia que nos define y nos motiva. Antes de ser un sueño, un recuerdo, constituimos una experiencia de vivir, una voluntad de permanencia.

Asomarse a una exposición de Maruja Mallo es como conseguir el

esfuerzo nada fácil de dar un profundo corte a una época de la historia que tenía nombres propios, que recordamos: Picasso, Ramón Gómez de la Serna, Julio González, y que estaba cargada de una serie de ilusiones, de proyectos y de manifestaciones de voluntad que nunca conoceremos. Por eso, aunque estén concebidos con claridad, con gracioso ritmo y con impecable sentido de lo bello, los elementos de esta exposición son enigmas de los que quizá ni siquiera su propia autora nos pueda dar la clave, porque muchas veces el olvido del individuo es el precursor del olvido de la colectividad, del de la civilización y de la especie.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

Por eso estos dos homenajes, que Biosca ha dedicado a la extinguida Academia Breve, y Ruiz-Castillo, a la vigorosa y vital, a la jubilosa primavera reencontrada de Maruja Mallo, son antes que una manifestación cultural o que un espectáculo, un espléndido motivo de meditación para que reflexionando sobre las obras que permanecen, aprendamos algo más, por poco que sea, acerca del tiempo que se va.—*RAUL CHAVARRI (Instituto de Cooperación Iberoamericana. Ciudad Universitaria. MADRID-3).*

VIOLENCIA Y EROTISMO EN EL CINE (II)

La violencia y sus matices en el mundo fílmico

Life is like a Storm, full of Sound and Fury, signifying Nothing.
W. S.

«El mito de la acción—escribe el ensayista francés Jacques Grant—es la realidad profunda de los Estados Unidos. Su epifenómeno, la violencia, ha sido durante mucho tiempo (en Howard Hawks, por ejemplo) la expresión de una necesidad vital en una sociedad campesina donde proteger sus bienes exigía relaciones de fuerza.»

No es caprichoso, por ello, que una breve aproximación a las formas de la violencia que habitan el cine comiencen por el norteamericano, donde acción y actos de fuerza agresiva dieron nacimiento a su género más característico, el *western*. El filme de vaqueros (y sus amplios antecedentes en la literatura popular) es una saga estilizada de la marcha colo-