

Pedagogía y positivismo

El más minúsculo pedazo auténtico de la vida cotidiana dice más que la pintura

Walter Benjamín, *El autor como productor*, manuscrito inédito

A lo largo de su carrera, el pedagogo y artista libertario Ramón Acín (1888-1936) prestó gran atención a los diferentes registros expresivos, especialmente a aquellos cuya modernidad radicaba en la reproducción múltiple, es decir, en la democratización tanto de la apreciación estética de los contenidos de la expresión como del proceso creativo. Por esta razón pronto tuvo que tropezar con otro oscense inquieto pero entregado a su profesión farmacéutica y a la fotografía: Ricardo Compairé (1883-1965), así como el interés que dedicó al cine, especialmente a los dibujos animados, le acercó aún más a la figura de Luis Buñuel. También entendemos desde aquí su entrega a la prensa y a la publicación periódica como articulista, cronista y caricaturista. De hecho, este empeño por aproximar la información, los valores poéticos y la creación a todos los estratos de la sociedad, especialmente a aquellos más alejados y más desfavorecidos, le animó a sumarse al grupo de pedagogos que, a partir del I Congreso de la Técnica de la Imprenta en España acontecido en Huesca en el verano de 1932 y en el marco del Congreso de Maestros, expandieron por diferentes escuelas rurales del país las nuevas imprentas del pedagogo francés Célestin Freinet, quien las diseñó lo más simplificadas posible con el fin de que los alumnos reprodujesen sus dibujos hasta confeccionar sus propias publicaciones (R. Acín, 1935. F. Carrasquer, en *Ramón Acín. 1888-1936*: 1988). Ésta es la razón principal por la que viajó hasta tierras hurdanas en la primavera de 1933 acompañando al equipo de rodaje de la película *Tierra Sin Pan*, dirigida por su amigo Luis Buñuel y que en buena parte él mismo financió con un premio de lotería (M. Ibarz, 1999: 92-93, y M. Ibarz en *VVAA, Tierra sin pan...: 42-43*). Allí trabajó con este nuevo medio en los colegios de las Hurdes Bajas junto con el profesor Herminio Almendros. Este esfuerzo pedagógico, relacionado con su dedicación profesional en las artes plásticas, se englobaba en un proyecto aun mayor y más ambicioso: el encuentro de la máquina y del progreso con el pueblo que

la concibe. De este modo surge en su ideario la noción del juguete (M. Abril, 1931) como modalidad plástica y mayor afrenta contra la sacralización del arte y su separación social, dentro de la función de la formación libertaria del alumno en concordancia con su medio ambiente, tanto natural como artificial (A. Tiana Ferrer, 1987: 120-122). Y en este trascendental asunto coincide con las propuestas vanguardistas de, por ejemplo, Giacomo Balla, Fortunato Depero, Joaquín Torres-García o Ángel Ferrant, sólo que a partir del mismo anarquismo que instigó los medios de difusión del futurismo y de los posteriores movimientos de la “vanguardia histórica”.

Esta educación programada en cierta manera para fortalecer los cambios necesarios en el conjunto social, aquella que en España bajo el liderato en la materia Francisco Ferrer Guardia, se entendió como “escuela racionalista”, en ocasiones como “enseñanza integral”, no puede evitar ser emparentada con las ideas regeneracionistas de finales del siglo XIX y principios del siguiente, ni con los principios krausistas que animaron la Institución de Libre Enseñanza, como una superación de la enseñanza en manos del clero, exclusivista, segregadora, parcial y abstracta, oponiendo a todo ello los métodos racionalistas. Por esta razón no nos pueden extrañar las similitudes, sobre todo en materia educativa, entre el positivismo decimonónico y el anarquismo en tanto que primeros intentos coherentes de adaptación a la nueva realidad industrial, así como la influencia de la ciencia positiva en Bakunin (Tina Tomassi, 1988: 118-118 y 160) y que Auguste Comte provenga de la doctrina proto-socialista y libertaria de Saint-Simon (Ghita Ionescu, 2005: 27-30). De hecho, entre estos dos polos aparentemente opuestos, libertad y racionalismo, se ubica la pedagogía, el arte y el interés por el cine, la prensa, la caricatura y la fotografía de Ramón Acín, así como la colaboración con su amigo el fotógrafo oscense Ricardo Compairé.

En su recientemente celebrada exposición antológica en la sala de exposiciones de la Diputación de Huesca y en el Centro de Cultura de Ibercaja de Huesca (entre el 18 de diciembre de 2009 y el 31 de enero de 2010), dividida temáticamente por su comisario Enrique Carbó, entre sus “frisos decorativos” (tal y como le gustaba adjetivarlos al mismo Compairé, E. Carbó, 2009: 149) y bodegones, encontramos morillos o asadores similares a équidos, parentesco logrado una vez extraídos del contexto del hogar, como mejor muestran algunas de las fotografías de

Compairé descubiertas entre la documentación de Ramón Acín, datadas por Emilio Casanova y Jesús Lou entre 1927 y 1929, y donde estos animales parecen jugar al aire libre. De hecho, estos “frisos decorativos” se diferencian del resto por estar fuera de contexto y así acentuar sus aspectos animalísticos. Nos referimos al contexto semántico que prevalece en los demás frisos y bodegones (relicarios, verduras, caza, *Cosas del tiempo*, etc.) que, más allá del bodegón cristológico y barroco de un Sánchez Cotán, se aproxima a la alegoría positivista de los *quodlibets* decimonónicos o los viejos recuerdos de William F. Harnett, los cuales en cierta manera prefiguran los *proto-collages* de finales del siglo XIX del alemán Carl Spitzweg, quien como Compairé fue farmacéutico en Munich, hasta el punto de realizar estos *collages* a modo de poemas-recordatorios de diversas recetas culinarias (Eddie Wolfram, 1975: 12). Conocemos por Rosalind Krauss las interacciones existentes entre collage y fotografía al consistir el encuadre de esta última en un recorte de la realidad (R. Krauss, 2002: 166-167), aunque además debamos aludir a la necesaria fe en la objetividad de su sistema de impresión de la imagen, emparentada con el automatismo del encuentro de los fragmentos reales (no figurados) que van a conformar un próximo *collage*. El mundo del recorte y del encolado gira en torno a los impulsos taxonómicos del hombre, enardecidos en nuestra era industrial y necesitado de los medios apropiados. De hecho, las actitudes farmacéuticas tanto de Spitzweg como de Compairé se adelantan al espíritu ornitológico que ordena en cuadrícula los ensamblajes de frascos y dependencias del estadounidense Joseph Cornell, quien ayudó y asistió a Marcel Duchamp en la elaboración de sus *boîtes-en-valises* (Dore Asthon, 1974: 75-76).

Sin saber exactamente cuándo se conocieron Ramón Acín y Ricardo Compairé, ambos coincidieron y llegaron a ser muy amigos, a pesar de sus divergencias ideológicas (Ricardo era católico convencido), a raíz de las excursiones al Pirineo iniciadas en 1917 en compañía de Ricardo del Arco, Luis López Allué y los anarquistas Felipe Alaiz y Sánchez Ventura (quien descubrió las iglesias románicas del Serrablo en 1922), en parte como una actividad para la reactivación del interés por lo etnográfico y rural aragonés, empeño que sostuvo sobre todo la sociedad Turismo del Alto Aragón creada en 1912 y presidida por Compairé entre 1934 y 1935.

Tal y como nos cuenta Enrique Carbó, Ricardo Compairé pronto admiró los trajes tradicionales que todavía vestían a los hogareños de los valles del Pirineo Aragonés, mucho de ellos heredados de sus padres y abuelos, y de cómo éstos, junto con sus mobiliarios y sus costumbres, pronto desaparecerían con la vertiginosa e inminente intromisión de la modernidad. De ahí surgió una fotografía que, en principio, le impulsaba el positivismo taxonómico que desea registrar lo más posible en aras de la desaparición de sus modelos, gracias al automatismo de la máquina, de lo que se desprende las siguientes apreciaciones.

La fotografía, como él mismo afirmaba, era ante todo “la única manera de detener el tiempo” (E. Carbó, 2009: 44), lo que le permitía conservarlo. Este hecho acarrea cuestiones sustanciales en el valor de la fotografía en sí: evidencia la capacidad de la imagen reproducida objetivamente, para suplantar la susceptibilidad de un hecho para ser recordado, o el aura de un suceso según Walter Benjamín (W. Benjamín, 1998: 163). Sin embargo, por ejemplo Ricardo del Arco califica algunas de sus fotografías como *tableaux vivants*, es decir, atribuye a sus fotografías un poder revivificador. Resulta paradójico que la fotografía, mientras que debería caracterizarse por todo lo contrario, por ser un alma mortuoria lo que la inspira si en verdad es un medio de detener el tiempo, en cambio parece que el valor de sus fotografías resida en lado opuesto. Una vez apresado el devenir inasible por acción de la máquina, ésta comienza a disponer de sus pedazos apresados hasta confeccionar una sucesión que quiere ser continua por su propia naturaleza mecánica y eléctrica o, lo que es lo mismo aunque en otra dimensión, orgánica.

Los que nos dedicamos a las letras bien sabemos -o más bien deberíamos saber- que cualquier intento de representación mimética o explicativa, denotativa o connotativa, desemboca en un tercero. Compairé conocía de primeras este hecho, y así lo da a conocer cuando afirma que sus fotografías etnológicas se inspiran en los relatos que fue recogiendo de los mismos habitantes retratados, los cuales intentan recrear antes que la realidad filmada. Son ellos los que las legitiman. La fotografía artística, entendido el arte tradicionalmente y la fotografía como esos intentos de autor del siglo XX que, a veces impulsados por los propios principios de la vanguardia histórica, han intentado otorgarle un nuevo aura artístico y único, no ocupa un lugar marginal en su producción aunque se preste a la temática etnológica que Compairé tanto gustó

cultivar. Sus fotografías adoptan los principios miméticos tradicionales de la pintura, sus capacidades literarias de apresar en un instante una historia mediante la selección de los elementos que permitan su lectura. Prepara a sus personajes, los dispone, los viste, los instruye hasta conseguir el efecto deseado, aquel que debe quedar en la memoria de los futuros turistas que traigan al Alto Aragón la modernidad que acabe con esos mismos modelos. Museízar lo encontrado, congelar el momento, etc. Su actitud guarda el cinismo de la dialéctica, la misma que oculta la cámara fotográfica en sus entrañas. Con la *historia* de Alberti, los pórticos de Masaccio y Mantegna, los abismales paisajes de C. D. Friedrich, las sombras faciales de los sombreros de Rembrandt, las luces interiores de Vermeer, etc., el relato fotográfico de Compairé adoptó, tal y como fue habitual en la fotografía del siglo XIX, la faceta más tradicional de la máscara artística por excelencia: la pintura y, así, la fotografía adquirió el poder monumentalizador que permitía a Compairé mostrarla no a otros fotógrafos que valorasen profesionalmente su producción, sino a potenciales turistas. Prima el documento frente a la fotografía en sí y, en cambio, eso no impide que el arte de sus fotografías, exaltado como tal por sus amigos, quede al servicio de la documentación y del registro de tipos en aras de su desaparición.

De hecho, Ramón Acín buscó esta función monumentalizadora en el ejercicio de las artes plásticas. Con obras como la Fuente de las Pajaritas del Parque de Huesca, así como las figuras realizadas con chapas recortadas a modo de Gargallo y, más aún, de los Hermanos Martel, a diferencia de estos modelos previos redujo la acción del artista a la simple elección y a la trasposición material que eleva un motivo de la realidad inmediata, cotidiana y cercana, mismo infantil, hasta la dignidad de la obra de arte. En cambio, muchas otras obras suyas realizadas en cartón y así expuestas, sólo se han conservado por haber sido fotografiadas por Compairé. El mismo Acín pensó en la fotografía como un medio de registrar aquellas obras suyas destinadas a desaparecer a causa de su naturaleza material deleznable. Él mismo aprendió la fotografía al magnesio con Compairé, y en este sentido existe un claro punto en común entre ambos, acrecentado por el hecho de que éste último en su juventud se iniciase en la pintura y tuviese que sustituirla por la fotografía por falta de tiempo e infraestructuras, ya que ambas disciplinas compartían la primacía de la luz (E. Carbó, 2009: 27-28). Y

sin perder el paralelismo establecido desde el comienzo por este artículo entre las diferentes relaciones de los registros expresivos y las funciones otorgadas, -la documentación etnológica en Compairé y la docencia que empaña toda la producción de Acín-, recordaremos que ambos acudieron a las excursiones organizadas por la sociedad de Turismo del Alto Aragón, siendo éstas una de las prácticas más recurridas por la educación libertaria con el fin de reconciliar al niño con su medio ambiente (A. Tiana Ferrer, 1987: 134). El arte, o la fotografía en el caso de Compairé, al margen de su posible aislamiento formalista se presta primero a la investigación y luego a la docencia. Quizás la multitud de escuelas y vertientes de interpretación del arte desde la filosofía, la estética, la historia, la psicología, etc., a veces contrarias y opuestas entre sí, tengan en común tan sólo el haber presentado al arte ante todo como un medio de conocimiento o aproximación a la realidad circundante. No obstante, Hebert Read fue, como Acín, un simpatizante con el pensamiento libertario (Donald Drew Egbert, 1981: 512; Hebert Read, 1964: 30) que en el siglo XX defendió con gran ímpetu el rol del arte en la educación (Hebert Read, 1966: 193-194; H. Read, 1977: 151-152. En Hebert Read, 1949: 20, denomina a la estética “ciencia de la percepción” tras reclamar una separación entre Arte y Belleza a la manera de Worringer), encaminada a salvar al individuo de la alineación presente (H. Read, 2000: 62).

Pero existen diferencias importantes entre Compairé y Acín a la hora de establecer relaciones entre el arte y la fotografía. En 1930 escribía Arturo Martínez Velilla que Compairé tiene el don y el poder de hacer cuadros en vez de fotografías, y que “su talento es más sensible que la placa fotográfica”, mientras que acerca de su obra, un año antes Ricardo del Arco afirmaba que “la Fotografía es un Arte” (E. Carbó, 2009: 51-54). Compairé no necesita denostar ni el arte ni la pintura para elevar su disciplina a este rango, mientras que en el juego dialéctico de Acín, consistente en la monumentalización de materiales y motivos perecederos, cotidianos y pobres, sí se produce de forma derivada un cuestionamiento del estatus artístico, al menos de su aislamiento del conjunto de la sociedad tal y como ya lo planteó León Tolstoi en 1880 (L. Tolstoi, 1999: 5-11; D. Maroger, 1974: 136-138). Su acercamiento constituiría para Acín el fin mismo de la educación, dado que el arte es inconcebible al margen del conocimiento sin caer en la abstracción. Acín

no dudó en sacrificar su producción artística por otras labores que él creyó más importantes para el conjunto de la sociedad como la enseñanza, la creación de un pionero museo etnográfico, la militancia política, etc., e incluso pareció excusarse en el díptico de su exposición de 1931 en el Ateneo de Madrid con motivo del congreso de la C.N.T. de ese mismo año: “No he venido a Madrid para exponer: no merecería la molestia ni los cuartos que ello supone. Como delegado del Congreso de la Conferencia Nacional del Trabajo, junto al pijama y el cepillo de dientes, he facturado estas cosas de arte semiburgués...”. Incluso posiblemente haya compartido las ideas anti-artísticas de su amigo libertario Felipe Alaiz en relación a los museos: “ El museo es un panteón y el Observatorio un estimulante. No niego que el Museo tenga interés, pero no más que un cuerpo vivo. Si los artistas quieren hacer de cada museo un templo, es, como los clérigos, para vivir del altar” (F. Alaiz, 1930: 3).

El museo que Acín tenía en mente integraba, a diferencia de algunos de sus colegas, una escuela de libre enseñanza. No se trataba sólo de rescatar casi para la curiosidad del urbanitas los vestigios vivos de la prehistoria en la Provincia de Huesca (F. Alaiz, 1937: 27), sino de acercar el museo a las gentes y monumentalizar los utensilios con los que trabajaban. La disparidad entre la modernidad de la cámara de Compaire con las gentes que retrata quiere se salvada por Acín, además de considerar el Alto Aragón un ejemplo extremo de lo que acontece en el conjunto de la modernidad, por ejemplo en relación con el ferrocarril a su paso por Canfranc, mientras que en las fotografías de Compaire, tal y como ocurre cuando con su equipo se arrima a sus modelos potenciales, los campesinos sirven a la imponente aventadora Buil de su reportaje *La trilla moderna*, así como los diminutos marineros del puerto de Barcelona corren entre las enormes y opresoras embarcaciones modernas, tal y como ocurre con los vertiginosos paisajes pirenaicos en relación con quienes lo contemplan: la realidad natural es sustituida progresivamente por la artificial. En cambio, el medio de la reconciliación de estos dos ámbitos, recurrido por Acín con el fin de salvar la alineación, es la síntesis que permita al individuo reconocer como suya la máquina, así como aquellos morillos, los únicos en romper los rígidos campos semánticos de los bodegones y frisos de Compaire, adoptan el movimiento de unos animales gracias a un gesto tergiversador, posiblemente de Acín, tal y como muestran las fotografías realizadas por Compaire entre 1927 y

1929 en su casa, donde los encontramos posando sobre unas estanterías.

Con estos morillos ocurre algo único en sus fotografías, un medio alternativo de revivificación de la realidad en forma de juguete y que entronca con uno de sus recursos técnicos: la fotografía estereoscópica. Los distintos morillos, al ser dispuestos en fila parecen constituir diferentes momentos de un mismo juguete, un efecto estereoscópico (tal y como lo define Arnheim en relación a las categorías perceptivas de la imagen) que ahora suplanta la lógica semántica de los otros frisos. Ante esta fotografía el niño queda maravillado, mientras que el poder constructivo de este registro mecánico es desvelado, como si de una sucesión de fotogramas se tratase. Enrique Carbó (E. Carbó, 2009: 74) subraya el carácter cinematográfico de la producción de Compairé, aunque quizás pensando en otros aspectos. Nosotros creemos en la capacidad fotográfica para revivir las imágenes, y no nos referimos simplemente al movimiento. Cuando hacia finales de 1926 Acín regresó a Huesca de su primer viaje a París, llevó consigo sus ganas de comentar y expresar lo mucho que aprendió, sobre todo en compañía entre otros de Luis Buñuel, quien por entonces entró a trabajar con quien mejor desarrolló la idea de “fotogenia” propuesta por el poeta Blaise Cendrars como una cualidad intrínseca del cine y que todo director debía saber explotar para sus propios fines. Nos referimos a Jean Epstein, cineasta próximo a los círculos racionalistas y puristas de *L'Esprit Nouveau* de Paul Dermée e Ivan Goll, cuyo peculiar surrealismo (sin nada que ver con el de André Breton) valoraba la fotografía y el cine por su capacidad de superar la realidad misma: “un aspecto es fotogénico si se desplaza y varía simultáneamente en el espacio y en el tiempo” (J. Epstein, fragmento de una conferencia de 1923, en J. Epstein, 1975: Tome II, p. 120).

Esta serie de fotografías de morillos descontextualizados sintetiza así el gesto que la constituye con la imagen resultante, tal y como ocurre con las obras de Acín que intentan reflejar el sentido lúdico que las ha animado, o el gesto constructivo, bien visible en sus modelos papirofléxicos. Este es el sentido que él quiere difundir en los receptores, niños físicos o de espíritu, sin necesidad de coacción alguna, ni estética ni policial. Sin importar la autoría de la idea de esta fotografía (el disparo pertenece claramente a Compairé), esta serie de morillos contiene en sí todas las premisas pedagógicas libertarias en su concepción más pura y menos contaminada, las mismas que poco después

reflejaron las pajaritas de metal papirofléxico que presiden el Parque de Huesca y hoy, aún hoy, siguen recordándonos de cuán importante son los medios automáticos de creación en la formación de los niños, oportunidades de plasmar sus ideas de manera casi simultánea, antes que separarlos del medio técnico que habitan inculcando un grave y perverso temor. La simultaneidad de estos medios mecánicos fue y es el mejor instrumento de integración de la teoría y la práctica, de la observación y la acción, tal y como deseaban para la “educación integral” los principales teóricos del anarquismo.