

La ética de Antoni Tapies

Estamos ante un libro resallante, sincerísimo, polémico de Antoni Tapies —«La práctica del arte», traducido del catalán por Joaquín Sempere; ediciones Ariel—, que debe ser contemplado como una teoría general del arte. Ciertamente, el gran pintor catalán se refiere alguna vez a su obra, e incluso en uno de los ensayos —el titulado «Nada es mezquino»— intenta analizar la poética de una composición concreta. Con todo, no estamos ante uno de esos libros en los que el autor «explica» su obra, a menos que aceptemos —cosa totalmente coherente en este caso— que Tapies lo hace indirectamente al resumir las líneas ideológicas de su práctica artística.

El libro, caliente, impetuoso, es una meditación sobre el enfrentamiento con el medio. Y en la palabra «medio» habría que incluir no sólo una serie de componentes específicamente sociopolíticos, sino todo un proceso cultural siempre dispuesto a entorpecer o degradar la obra del artista independiente. El motor de la meditación de Tapies es inequívoco: se trata de afirmar la solidaridad con los oprimidos de la tierra, de señalar el carácter comprometido de toda obra de arte —y el compromiso que asume Tapies a favor del cambio y la justicia social es inequívoco—, al mismo tiempo que se defiende la libertad del artista frente a no importa qué tipo de dirigismos y burocracias.

Un planteamiento de este tipo ha de llevar necesariamente al pintor a un debate general, en el que a un tiempo son apoyadas o atacadas determinadas posiciones políticas y sus correlativas interpretaciones del arte. Para Tapies, una de las grandes etapas de cierta crítica pictórica es el intento de disociar los valores plásticos de los distintos factores históricos e ideológicos que determinan la obra. Tapies se burla despiadadamente de esa actitud, totalmente opuesta a la poética que él, como pintor y ser no enajenado de nuestros días, asume lúcidamente: la pintura como resultado artístico de un compromiso con la realidad, tomado este último concepto en su sentido más rigu-

roso y menos panfletario. A la vez, cada obra sería una propuesta, algo que debe ser completado y ordenado, desde su propia conciencia de lo real, por quien la mira. La pintura, en fin, supera su «especificidad» estética para formar parte de la lucha del hombre por su liberación. La vanguardia —y aquí dos ismos especialmente caros a Tapies: el dadaísmo y el surrealismo— ha sido y es, contra el finalmente coincidente desprecio de conservadores y populistas —los que hablan de la necesidad de un arte «rebajado» al «nivel popular»—, una manifestación fundamental de esa lucha. Los



nombres de Picasso y Miró, vinculados, además, a la historia del arte barcelonés, son citados con frecuencia.

No es extraño que, desde estas perspectivas, la reflexión de Tapies dedique su tiempo a condenar cuanto ha escindido la acción armónica del hombre. La imagen cultural de unidad vendría especialmente dada para Tapies por la historia oriental, en la que podrían rastrearse épocas donde «ni la materia fue tan material ni el espíritu tan espiritual» como lo son entre nosotros.

Libro hermoso y ejemplar este de Tapies, del que podrían decirse muchas cosas, pero que es, sobre todo, un grito violento y documentado a favor del hombre y de una pintura libre. Por lo demás, y vistas las cuestiones sociales que plantea el actual destino del arte y sus condicionamientos económicos, ¿no es ridículo y desvergonzado, como dice el propio Tapies, echar sobre las espaldas del pintor las contradicciones del medio

cultural? ¿Qué coartadas de nuestra pereza y mala conciencia no se buscan con ello? ¿Acaso tiene la culpa el pintor o el escritor de una situación social contra la que precisamente se alzan sus obras?

El pintor está con los demás y también solo, frente a la materia. Y necesita romper el silencio. Luego, con los demás y con él, está también el sistema. ■ J. M.

Teórico regreso de un clásico teórico

En la brevísimos historia del Cine español, del cine con mayúsculas, del que no se refugió en el folletín ni en la pandereta y que quiso enfrentarse, casi de manera suicida, con una explicación del país, Antonio del Amo tiene un puesto de interés. Su trayectoria cubre todas las gamas posibles en su generación, es casi como el ejemplar puro que resume las idas y venidas de un montón de gente. Sus principios como crítico de aquella revista que alcanzó la mayor importancia de sus años llamada «Nuestro Cine», sus colaboraciones posteriores en el mundillo de los cine-clubs, sus artículos esporádicos en «Objetivo» y sus primeras películas —«Día tras día», «Sierra maldita», «El sol sale todos los días», entre ellas—, forman un material suficiente para acercarse a Antonio del Amo con cierto respeto. Sin ánimos de crear nuevos mitos, está muy claro que, en perspectiva, y a pesar de todos los errores que se quiera, el entusiasmo cinematográfico de Del Amo debería ser, en el terreno puramente cinéfilo de nuestro país, reivindicado.

Porque, al margen de las películas que realizó (en las que se encuentran no ya sólo sus títulos clásicos, sino también la larga serie de Joselitos que acabó produciendo y dirigiendo), una actividad insólita en un hombre del cine español es la de preocuparse, paralelamente, por aclarar sus principios teóricos, fundamentarlos de alguna manera, ayudar a la concreción de cierto

espíritu de equipo a base de planificar conocimientos comunes. En un país como el nuestro, donde la cultura cinematográfica es una cosa que se va medio improvisando, medio adivinando sobre la marcha, un trabajo teórico informativo, preparatorio o a discutir, es siempre interesante.

Yo no he leído la obra teórica de Antonio del Amo. Los libros se ponen de moda y luego desaparecen. Quizá no sean geniales. Pero da mucha pena que alguien se pase la vida trabajando, bien o mal, y que luego no se acuerden de él más que unas películas que interpretó Joselito.

Viene a cuento hablar ahora de Antonio del Amo porque acaba de publicar un nuevo libro —los anteriores, si no falla ninguno, son «Historia universal del cine» (1948), «El cine como lenguaje» (1948) y «La batalla del cine» (1961) que, al parecer, es como una justificación de su carrera—. «Estética del montaje», que trata de reunir las principales teorías y tendencias que en ese terreno se han desarrollado a lo largo de la historia del cine.

Del Amo es un hombre que no puede ya seguir los nuevos movimientos cinematográficos. El mismo lo confiesa cuando habla de las conversaciones del Festival de Pesaro de 1968. Hay muchas cosas que se cuecen por Eupora y que no se reflejan en la vida de nuestros raquíticos festivales de cine ni en la mediocre programación comercial. Los nuevos conceptos, las nuevas ideas, hasta los nuevos trucos profesionales, se suceden vertiginosamente, se reproducen unos a otros sin que nadie los domine. Antonio del Amo, ciudadano de Madrid, con una carga vivencial limitada por los años heroicos del cine español, no puede estar al día. Y esto es algo que, lamentablemente, se nota en su libro. Del Amo intenta explicarse, informar, aclarar sus propias ideas. El resultado, necesitado de una información más en carne viva, es confuso y no siempre válido. Su «Estética del montaje» debería ser revisada, dejar más espacio a la descripción de teorías ajenas, partir de una información más precisa de los puntos de vista «de Pesaro», concretar mejor el público al que se dirige el libro...

Pero al margen de cualquier discutible opinión que merezca la última obra de Antonio del Amo, lo que me parece profundamente respetable es su desasosiego ante el cine y, en definitiva, ante su vida. Esa necesidad creativa que le llevaba a declarar hace tres años en una entrevista de «Nuestro Cine»: «... Lograr hacer esta película me daría la vida, me permitiría reconciliarme conmigo mismo, empezar una nueva etapa. (...) Deseo hacer una película buena que me devolvería la moral. (...) Yo también soy consciente de que no he podido hacer lo que quería, de que he hecho malas películas, y este proyecto es muy interesante para mí porque me permitiría hacer de nuevo lo que me interesa. Hay gente que está en la misma situación que yo y no lo reconoce, pero yo soy consciente de esto y lo digo...».

Del Amo no sólo lo dice, sino que es consecuente con ello. No sólo de buenas películas vive el hombre, y aquí está una prueba de su preocupación, única en el cine español, que podría conducirnos, si se generalizara, a realizar el auténtico trabajo de equipo que necesitamos desde hace ya mucho tiempo. ■ D. G.

Psicología en profundidad

En España ha habido —y todavía hay— una fuerte retención en los medios académicos contra la orientación psicoanalítica, y eso se nota, sobre todo, en los ambientes educativos.

Sin embargo, el psicoanálisis freudiano, y todo lo que él comporta, es un hecho tanto en psicología del hombre normal como en psicoterapia y en pedagogía. Aunque en España falte todavía mucho para llegar a ello.

La prueba está en la tendencia que, en muchos países católicos, hay de inclinarse más por sus discípulos disidentes: el austríaco Alfredo Adler o el suizo Carlos Gustavo Jung. Ambos interesantes sin duda, pero incapaces de



compararse con el que fue su maestro y ha sido el revolucionador de todo lo que toca a la psicología humana, como han demostrado —entre otros— Marta Robert y Maryse Choisy en sus múltiples obras, y que Herbert Marcuse consagró definitivamente, echando por tierra los intentos culturalistas de una Clara Thompson, de un Sullivan o un Erich Fromm.

Ahora el profesor Schraml aplica a la educación los hallazgos básicos del psicoanálisis freudiano, que es una psicología no en superficie, sino en profundidad. Así los elementos básicos de la psicología profunda son utilizados por Schraml muy inteligentemente en esta divulgación práctica que es novedad en nuestros ambientes españoles.

Yo, como creyente, soy partidario del psicoanálisis y de todo lo que sus continuadores ortodoxos han añadido, porque he comprobado siempre la mucha eficacia de sus planteamientos en la psicología humana concreta, y, por tanto, unas veces en psicología normal y otras en la anormal.

Nada puede alegrarse, como muchos cristianos han intentado infructuosamente, para hundir —desde un punto de vista espiritualista— estas intuiciones y hallazgos, comprobados en la experiencia cotidiana de los especialistas del ser humano y de sus conflictos. Hace ya quince años, el teólogo católico Romano Guardini se encargó de desvelar la inoperancia de este temor de los creyentes, y Hebert Marcuse hizo lo mismo desde su punto de vista no-creyente, haciendo comprender que el psicoanálisis jamás era un materialismo grosero, sino un apoyo constructivo de un ser humano más libre y más personal.

Todas las fases de la evolución infantil y juvenil, y todas las complejas relaciones psicológicas del ser humano en evolución son estudiadas por Schraml con sentido práctico, utilizando mucho los trabajos del psicoanalista Erikson y del pedagogo Zulliger, así como están latentes en la obra los aportes de los actuales antropólogos Malinowski y Margaret Mead, aunque apenas los cita explícitamente. Sus reflexiones sobre la agresividad son dignas también de atención especial, porque harán cambiar de opinión ingenua a muchos educadores y padres que creen haberlo conseguido todo al haber reprimido todo. ■ E. MIRET.

Psicología profunda para educadores, de Walter J. Schraml. Editorial Herder.

Literatura para un ser pasivo, el niño

Mil veces estudiado teóricamente, mil veces sometido a revisión, el problema de la literatura infantil quizá sea insoluble, en cuanto que su centro de gravedad —el niño— no puede utilizar ninguno de los caminos hábiles indicativos de una determinada preferencia. El adulto va hacia un libro y no hacia otro porque el primero le produce entretenimiento, placer en la lectura o alimenta su espíritu crítico cara a un hecho concreto. En el caso del niño, la presión que ejercen sobre sus gustos y preferencias los clichés impuestos como válidos por sus mayores, motiva el que las dos primeras vías estén viciadas o cegadas desde su origen. Mientras que, por otra parte, el niño aún no ha adquirido la suficiente capacidad crítica como para decidir aquello que le interesa o le es indiferente, sin entrar en la dificultad de una postura de rechazo, necesitada de una mayor madurez aún. La nula capacidad adquisitiva infantil, su valor consumístico únicamente indirecto (son los padres quienes deciden lo que debe comprar o no en todos los órdenes), se elevan como factores esenciales en la consideración de que el niño es un elemento pasivo —o semipasivo en el mejor de los casos— cara a su propio entorno más inmediato, a aquello que le considera como lógico destinatario. Olvidar esta pasividad y creer que la literatura infantil —o el cine o el teatro— tiene su solución, que existe una salida para el problema, no debía de parecerme una fácil utopía.

Existe, además, una cuestión terminológica, donde designamos con las mismas palabras aquello que está escrito para los niños, aquello que se centra en el mundo de los niños (convertidos en protagonistas) e incluso aquello que se escriben los propios niños. Si el término «literatura infantil» resulta susceptible a esta triple interpretación, equívocos incluidos, libros como «Hugo y Josefina», de María Gripe (1), no parecen venir a cooperar en la clarificación. Pero es curiosamente esta mistificación entre «obra para leer a los niños» y «obra sobre

(1) Hugo y Josefina, de María Gripe. Editorial Noguer, Barcelona-Madrid, 1971. Colección «Mundo mágico», núm. 6. Sobre este relato existe una versión cinematográfica, dirigida por Kjell Grede, que consiguió la Concha de Plata en el Festival de San Sebastián de 1968 y ha sido estrenada este mismo año en Madrid, en una sala dedicada especialmente al cine infantil.