

Alberto Sánchez: Un dibujo inédito y extracto de una conferencia

Adolfo Gómez Cedillo

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. III, 1991.

RESUMEN

El escultor Alberto Sánchez (1895-1962), una de las principales figuras de la vanguardia histórica española, atraviesa durante los años previos a la guerra civil una crisis que provoca el práctico abandono de la creación tridimensional sostenida entre 1925 y 1932. A finales de este último año imparte una conferencia en el Ateneo de Madrid en la que plantea las razones de este «alejamiento» y expone los fundamentos de una poética irrealizable ante la difícil coyuntura histórica que atraviesa el país. Poco tiempo después, y pese a las presiones políticas e ideológicas a las que se ve sometido, Alberto realiza una importante obra bidimensional, hasta el momento inédita, que permite profundizar en las contradicciones de un artista para el que compromiso político y creación individual eran términos ineludibles y (en ocasiones) irreconciliables.

SUMMARY

The sculptor Alberto Sánchez (1895-1962), one of the most important figures in the Spanish historical vanguard, goes through a crisis during the previous years to the civil war and he practically renounces to the tridimensional creation that he had developed between 1925 and 1932. At the end of this last year he gives a lecture at the «Ateneo de Madrid» where he exposes the basis of an unrealizable poetics faced with the Spanish historical moment. Shortly afterwards, in spite of the political and ideological pressures, Alberto makes an important bi-dimensional work, unpublished until now, for whom political duty and individual creation were unavoidable and (occasionally) irreconcilable terms.

A finales de 1932 Alberto Sánchez imparte una conferencia en el Ateneo de Madrid. Un extracto de dicha conferencia, desconocido hasta el momento, aparece en el diario «CNT» poco tiempo después bajo el título «El arte como superación personal»¹; el interés del texto me induce a reproducirlo íntegramente antes de hacer comentarios:

«La naturaleza se presenta a la inteligencia de los seres humanos con gran sencillez; esta sencillez se

hace inadaptable a todos los hombres revueltos y retuertos en cerebros. El retuerto en inteligencia, hace enseguida un mundo artificial, porque éste es vago y vicioso, aquí el sueño se convierte en una pesadilla de artificios, surgiendo de estos el artista.

El artista artístico huye siempre de los mundos naturales, porque se ofrecen ante él con sencillez, pero esto es justo, y lo justo de justicia es moralidad. La moralidad en el hombre es disciplina —artísticamente—, inteligencia, trabajo para crear.

¹ «El arte como superación personal». CNT. Madrid, 7 de febrero de 1933, p. 3. Precede al texto la siguiente presentación de los responsables del periódico:

«No hemos tenido tiempo, ni las circunstancias lo permiten, para haber dedicado, siquiera alguna vez, de tarde en tarde, un pequeño espa-

El trabajador creador vive fresco y con sangre en el corazón, inteligencia en la cabeza para no caer en un monstruo individualista, esclavo de sí mismo y de la degeneración humana.

El artista, el clasicista, el estilista, el modernista y el retórico, forman una familia de lisiados histórico-barrocos, con una guirnalda, y por bandera un lazo que llevan prendido en el corazón, y en su centro una perfumada flor rechupeteada en todos los vicios.

Decidme: ¿Cuándo la naturaleza es estilo y el árbol decorativo, y la montaña modernista, y los ríos clasicistas y un astro es retórico? ¿Qué utilidad ha tenido la estatutaria, la pintura-cuadro-teatro y el poeta contemplador y el escritor retórico de la historia?

Para mí, la de mostrarme un valor mito-alegórico, según el desvarío de gente ociosa, en calidad de gran amo y señor y poniendo a esta por encima de todas las cosas que tenían algún interés en el mundo.

Tanto lo estuvo este energúmeno, que llegó a creer-se más alto que un dios.

Si la pintura y la escultura no se han planteado el problema de su mundo integral, ha sido por falta de ocasión, y la ocasión no se le pudo presentar, porque el artista, en el fondo de todo esto, trabajaba con la inconsciencia, adulando no a la sociedad trabajo sino a la sociedad capricho, en forma de grandísimo señor Don Fulano, que me pagas y te adoro. De aquí resulta que los alardes de contemplación, achacados la inmensa mayoría de las veces a un refinado gusto de la sensibilidad, son productos del aburrimiento y la desgana para estudiar y trabajar cosas que corresponden a sus tiempos. El trabajador creador es fuerte porque en su momento de acción realiza una creación. Esta creación tiene que tener alma y fisonomía propia, inconfundible con ninguna otra cosa.

Así como un río no se confunde con una montaña, ni la montaña con el árbol, la obra de arte realizada por el hombre ha debido de estar en el mismo plano. ¿Por qué no lo estuvo?

La razón de esto es: el artista en la historia está esclavizado por el tema, y el actual cree que no lo está, pero en el fondo no sucede tal cosa, pues sigue sometido al capricho particular del que encarga y

paga. Queda el artista que pasa hambre soñando con el esplendor del pasado artístico, sin tener en cuenta el presente que lo haría rebelde. A éste le mantiene la vanidad de la bohemia de lujo. Así resulta que el arte que sigue sugestionando a los hombres es el de la confusión espectacular de una sociedad que tiene muchos vicios de gran refinamiento, y, por lo tanto, está irremisiblemente hundida; tan hundida que lo más generoso y noble que se puede hacer es completar su hundimiento.

Hay que tener en cuenta una cosa que para mí tiene gran importancia: la gente que piensa y razona, en su mayoría «del campo pseudo intelectual», lo hacen en sentido clásico, es decir, como los esclavos de lujos.

La única misión que ha debido tener el arte ha sido la de superación personal del hombre; ella es la que lleva a los descubrimientos de utilidad para los demás hombres, y, por lo tanto, a caer de lleno en la abstracción, que es lo que empieza a cultivar el espíritu. Pero el espíritu personal no puede ser cultivado en la sociedad presente por estar montada a base de individualidades.

Para mi criterio, en la historia ha pasado una cosa monstruosa, y ha sido, confundir lamentablemente el movimiento espiritual con el económico. Esto pasó y sigue pasando en el presente por querer sostener un muerto vivo, que hasta los huesos los tiene con tumores.

Asusta pensar lo poco que debe la humanidad laboriosa, desde que el mundo está construido, a los artistas, poetas contemplativos y otras especies. No guarda relación con sus exageradas leyendas. Los artistas han sido unos hombres sin iniciativa propia, de puro origen; y los poquísimos que la tuvieron en la historia la han condicionado —con ingenio— para esquivar una posible persecución al atacar los vicios de su época.

Y es que cultivando artes tradicionales y populares se acae en verdaderas calamidades. El asco que le produjo a Goya toda la vida vanidosa española es el mismo que a mí me produce; yo no hago mujeres y hombres en escultura porque ya están hechos. Si lo hiciera, sería para explotar vanidades. Yo ni lo aprendí ni lo aprenderé. Las miserias de la gente humana tienen su teatro aparte.

cio de CNT no ya al arte llamado histórico, y por lo tanto muerto, ni al mal nombrado nuevo por decadente pero sí a ese otro que sin haber encontrado calificación aún —afortunadamente— existe en calidad innegable.

Hoy nos encontramos con un extracto de una conferencia dada en el Ateneo por el escultor Alberto cuya reproducción sacamos de la publicación A.P.A.A. (Revista de la Asociación Profesional de Alumnos de Arquitectura).

Ninguna prueba mejor podríamos dar de nuestro concepto que la transcripción de este trabajo. Hasta hoy no hemos visto que ningún artista o escritor haya dicho verdades tan claras y al mismo tiempo con un sentido tan revolucionario o mejor aún, proletario como el autor que con tanto gusto copiamos. No estará de más que los trabajadores lo lean, ya que ello les orientará en algo respecto a la falsa visión que aún es tan general con respecto a todo cuanto lleva el nombre de arte».

Tanto la presentación como el extracto de la conferencia no han sido publicados ni mencionados en ningún estudio sobre Alberto; Carlos Sambricio informa de su existencia en una nota a la edición de escritos de Luis Lacasa, (Luis LACASA: *Escritos, 1921-1931*, Madrid, 1976, p. 86). La revista valenciana *Nueva Cultura* menciona la publicación de un artículo de Alberto en la revista A.P.A.A. en enero de 1933, que sin duda coincide con el aquí reproducido (vid. «Los artistas y Nueva Cultura. Carta del escultor Alberto». *Nueva Cultura*, Valencia, junio-julio de 1935 (n.º 5, p. 14).

El arte que yo admito es el que cultiva a la persona y la eleva cosas limpias, fuera de las costras del presente y del pasado.

Pero el arte de superación personal está desplazado de nuestro tiempo. Ahora hay cosas que me interesan mucho más que el arte individual: la solución del hambre en España y el trabajo de todos; es decir, la revolución económica.

Sin el triunfo de esta en el más perfecto orden mecánico, no es posible la revolución del espíritu. Es decir, para entrar de lleno en la revolución espiritual es necesario una cosa: todos los hombres y mujeres tienen que estar libertados; esto es posible si nos ponemos a trabajar todos en cosas útiles, y lo útil es trabajar en un laboratorio, taller, fábrica, campo; lo demás es empañarse en sí mismo.

Es lógico que una exposición de índole particular y de íntima espiritualidad cause la indignación o la indiferencia. Se sufre tanto en el presente, que lo más indicado es aturdirse y no pensar en nada. Así sucede que a los museos y exposiciones se va por aburrimiento y a matar el tiempo que nos sobra. Estos sitios no sirven más que cuando se está harto de cafés y de hacer piruetas en las calles; entonces es cuando se cae desfallecido y por no tener sitio donde ir se entra en la biblioteca o museo o en una conferencia cualquiera. La cuestión es ir tirando. En fin, sin darme cuenta me he metido en mí pequeño mundo.

La escultura tiene su vida propia, como todas las cosas naturales, y para que sea natural hay que crearla totalmente. Si estudiamos la historia del arte en cosas de volumen representativo y no por los escritos, que éstos son obra de intérpretes y de secretarios, vemos sencillamente que en los museos no se puede crear nada; estudiar, sí. La escultura hay que crearla fuera de la historia.

Aquí se plantea un problema: ¿se puede creer que una escultura que nace puede ir al asilo como un anciano, aunque este asilo se llame Museo de Arte Moderno? La escultura que nace tiene su juventud, que le da derecho a disfrutar de la vida al aire libre y correr su mundo. Con el tiempo y los años dirá la misma escultura en que sitio y cementerio quiere su enterramiento. Un museo nuevo es imposible; primero una nueva sociedad. Esta nueva sociedad es la encargada de retirar las obras de arte, pero después de que hayan vivido en ella.

¿No hay que darse cuenta de que para crear una obra de espíritu libre, tiene que tener quiénes la vi-

van por dentro y por fuera? A mi juicio, los museos de arte moderno están completamente desplazados. Lo único que cabe son centros de experimentaciones plásticas en todos, de todos los sentidos...

Una piedra puede abstraer al hombre, ya por su forma, por su peso, por el color y también por el sabor. Al ocurrir el hecho, surge el llamado principio de pasticidad en su forma abstracta, plasticidad sin espectáculo, sin deducción filosófica contemplativa, sino realidad en hecho, observación directa del objeto; esto conduce al cultivo personal en sentido plástico. Arte es plasticidad viviente, vida interior y exterior del que forma y del que observa en la naturaleza; y por lo tanto, caer lleno en el arte es superación personal»

ALBERTO

Dada la carencia documental sobre las actividades y el pensamiento de Alberto en los años de la efervescencia vanguardista madrileña y teniendo en cuenta el especial valor de su producción escultórica de esos años (por desgracia en su mayor parte perdida), creo que nos encontramos ante un documento revelador que conviene analizar detalladamente. El texto está publicado en un momento crucial en la vida del escultor y en una época crítica para la vanguardia nacional, cada vez más afectada por los debates sobre el compromiso político y la función social del arte nuevo.

Alberto ha comenzado en 1932 a realizar labores docentes como profesor de dibujo en un Instituto de Segunda Enseñanza en El Escorial²; ha conseguido por tanto una estabilidad profesional después de combinar durante muchos años sus actividades artísticas con el trabajo nocturno como panadero y el apoyo económico de amigos e instituciones públicas³. Se ha convertido en una de las figuras más conocidas en los medios vanguardistas, gracias a su participación en numerosas exposiciones y a su contacto cotidiano con los principales protagonistas de la renovación artística madrileña, un grupo variopinto que no ha adquirido la cohesión suficiente para estructurar un «movimiento» tal como se entiende a nivel europeo, pero cuyos integrantes mantienen constantes comunicaciones. No es de extrañar por tanto que en este marco de relativa consagración Alberto intervenga como conferenciante en el entonces prestigioso Ateneo madrileño. Lo que sí podría resultar extraño es que en esta situación Alberto abandone el trabajo escultórico, justo cuando cuenta con más medios (independientemente del tiempo que le restaran sus actividades docentes) y cuando el ambiente innovador espera más de él. Para explicar esta aparente paradoja, que ningún estudio crítico ha examinado con detenimiento y que sin

² Vid. *Alberto*. Catálogo de la exposición antológica en el Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, mayo-junio 1970, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1970, p. 10.

³ Alberto recibe una beca de la Diputación Provincial de Toledo en 1926 (2.500 pts. anuales) que le permite abandonar su trabajo como panadero (Vid. Juan DE LA ENCINA: «Alberto el panadero». *La Voz*, Madrid, 16 de febrero de 1926, p. 1 y Valeriano BOZAL, «El escultor Alberto». *Revista de Occidente*, Madrid, enero de 1970 (n.º 82), p. 89. Participa en el Concurso Nacional de Escultura en los años 1927 y 1930; en el primero obtiene un accésit de 1.000 pts. La beca, el premio y la ayuda de sus amigos, en especial de Luis Lacasa, le permiten subsistir hasta 1932.

duda alguna es un fenómeno crucial para entender su posición artística, el texto reproducido más arriba nos viene como anillo al dedo.

Alberto no quiere (o no puede) esculpir. Este arte de superación personal que él persigue «está desplazado de nuestro tiempo». Consecuentemente, le interesa más otro tipo de dedicación, una actividad que para él parece estar irremisiblemente desvinculada del arte, algo de orden puramente «mecánico» cuya urgencia no permite entrar en complejas disquisiciones. ¿Escurre el bulto Alberto? ¿Es el arte para él un ámbito disociado de realización —de superación— personal que no se puede tocar? A la vista de su trayectoria personal y tal como se plantea en el texto, responder afirmativamente a estas preguntas sería absurdo; caeríamos en la misma simplicidad en la que cayeron algunos de los críticos militantes de los años 30. Mejor sería preguntarse: ¿qué es lo que quiere y no puede crear?

En la conferencia Alberto ofrece una extensa explicación de sus intereses artísticos, y es rotundo a la hora de utilizar un término más que manido en los debates del momento: «La única misión que ha debido tener el arte ha sido la que superación personal del hombre; ella es la que lleva a los descubrimientos de utilidad para los demás hombres, y, por lo tanto, a caer de lleno en la abstracción, que es lo que empieza a cultivar el espíritu». La palabra *abstracción* se repite en varias ocasiones, ocupando el lugar central en la definición del fenómeno artístico. Ahora bien, esta defensa de la abstracción debe ser considerada en su ámbito cronológico, y por su puesto nada tiene que ver con los movimientos abstractos de posguerra en sus diversas manifestaciones, en la medida en que para Alberto, como para tantos otros artistas abstractos del momento, la abstracción es una propuesta de intervención en la realidad, y no un último grito existencial o el residuo silencioso que certifica el desvanecimiento y muerte del arte.

No es necesario salir del texto de Alberto para aclarar esta cuestión: la abstracción para Alberto es, primeramente, síntesis y simplificación, sencillez y «limpieza», por oposición al retorcimiento, retórica formalista y «barroquismo» de la tradición representativa plenamente vigente en el arte español de esos años, pese a todas las tentativas renovadoras. Abstracción es, en segundo lugar, negación de los contenidos ideológicos codificados, de la temática y la propaganda: «el artista en la historia está esclavizado por el tema, y el actual cree que no lo está, pero en el fondo no sucede tal cosa, pues sigue sometido al capricho particular del que encarga y paga». Por último, el concepto de abstracción en Alberto está indisolublemente unido al de naturaleza: «Una piedra pue-

de abstraer al hombre, ya por su forma, por su peso, por el color y también por el sabor. Al ocurrir el hecho, surge el llamado principio de plasticidad en su forma abstracta, plasticidad sin espectáculo, sin deducción filosófica contemplativa, sino realidad en hecho, observación directa del objeto; esto conduce al cultivo personal en sentido plástico. Arte es plasticidad viviente, vida interior y exterior del que forma y del que observa en la naturaleza».

Pero, ¿qué paradoja es ésta en la que unos principios artísticos planteados para intervenir en la realidad (clarificación y síntesis de los mensajes, denuncia de la instrumentalización ideológica y defensa y respeto de la naturaleza) provocan el más absoluto de los silencios?

Poco antes de la fecha de la conferencia el crítico y pintor Francisco Mateos, antiguo amigo de Alberto, había publicado un artículo en «La Tierra», un periódico filanarquista, criticando su más reciente exposición, celebrada también en el Ateneo de Madrid bajo el título «Esculturas populares» y en la que el escultor daba a conocer sus nuevas piezas, considerablemente más abstractas que las anteriores. Mateos se queja de la «frialidad» y «falta de humanidad» de las obras de Alberto, y concluye advirtiéndole que «debe enterarse de dónde empieza y dónde termina el juego, y no tirar a voleo un temperamento privilegiado que él posee»⁴. No mucho después de la publicación de la conferencia de Alberto en «CNT» (es interesante constatar que sea de nuevo una publicación anarquista, y no socialista o comunista, la que se interesa por Alberto), en otro belicoso órgano de difusión cultural y política, la revista valenciana Nueva Cultura, esta vez de signo comunista, se publica una extensa carta «recomendatoria» redactada por Josep Renau y Francisco Carreño⁵. Explícitamente dirigida a Alberto, en ella se le pide que abandone las «reminiscencias pequeñoburguesas del individualismo, que os privan de la realización integral de la obra de creación artística» y que evidentemente identificaban con la abstracción: «Hay que dejar de hacer arte abstracto, porque éste solamente puede reflejar nuestra situación particularísima, nuestra curiosidad, nuestras distracciones autónomas, etc.». La corta y un tanto evasiva respuesta del escultor, publicada en el mismo medio poco tiempo después⁶, es por otra parte bien clara en un punto: «meteros a descifrar ahora, en plena batalla económica, si un arte abstracto es burgués o no interesa a los proletarios es, a mi entender, perder el tiempo».

Resulta evidente que hay variados intereses por utilizar el trabajo y el prestigio de Alberto en estos años previos a la guerra civil. Las presiones y llamamientos no parecen, pese a todo, obrar efecto en él, y las colabora-

⁴ Francisco MATEOS: «Esculturas populares de Alberto en el Ateneo». *La Tierra*. Madrid, 10 de diciembre de 1931, p. 2.

⁵ Vid. «Situación y horizontes de la plástica española. Carta de Nueva Cultura al escultor Alberto». *Nueva Cultura*, Valencia, febrero de 1935 (n.º 2), pp. 3-5. El propio Josep Renau se hace responsable de la carta junto a Carreño en el prólogo a la edición facsímil de «Nueva Cultura» (Josep RENAÚ, *Notas al margen de Nueva Cultura*. Topos Verlag AG, Vaduz, Liechtenstein, 1977, p. xxiii).

⁶ Alberto SÁNCHEZ: «Los artistas y Nueva Cultura. Carta del escultor Alberto». *Nueva Cultura*, Valencia, junio-julio de 1935 (n.º 5), p. 13. Acompaña a la carta un extenso y muy crítico comentario de los responsables de la revista y otra carta dirigida a Alberto del pintor Antonio Rodríguez Luna: «(...) Mi solidaridad con los compañeros de Nueva Cultura, al pedirte que abandones esa posición de asceta cristiano, o de alquimista de las nubes y los campos castellanos (...).».

ciones con medios propagandísticos se cuentan con los dedos de una mano (y sobran)⁷. No es mi principal prentensión, por otra parte, poner de manifiesto la existencia de manipulaciones políticas bien o malintencionadas. Es indudable que nadie, ni siquiera los artistas más «comprometidos» del momento (por ejemplo Josep Renau o Antonio Rodríguez Luna, por citar dos casos claros) lo pasaron bien ante el progresivo deterioro social y político en la época republicana. Lo que me parece significativo en el caso de Alberto, y retorno así a la pregunta planteada, es el abandono, la radicalidad con que él expone un hipotético divorcio entre poética personal y lucha política; el desplazamientos desde la primera a la segunda le fuerza a vivir la misma contradicción que denunciaba: «Para mi criterio, en la historia ha pasado una cosa monstruosa, y ha sido, confundir lamentablemente el movimiento espiritual con el económico». Y seguidamente: «Sin el triunfo de esta (la revolución económica) en el más perfecto orden mecánico, no es posible la revolución del espíritu».

Alberto no puede pactar. Algunos pudieron hacerlo, superon conciliar la creatividad individual con un proyecto o una crítica social; para otros (Dalí es el caso más evidente) el problema no existía, ya que la lucha política y la revolución social eran sólo epifenómenos inútiles de una realidad más profunda, eterna y perdurable, casi geológica. Para Alberto en cambio, la actividad artística es imposible porque la contradicción paralizante está presente en el mismo seno de su poética; sólo hacía falta un aumento de la presión social, el fracaso de sus exposiciones⁸ y la extensión de misivas amenazantes para que el artista se rindiera. Los elementos en tensión se exponen entonces enfrentados en una misma página, en una misma conferencia.

Y en una misma obra. Vista globalmente, toda su producción original confronta dos interpretaciones del mundo: la visión sintética e ideal de poderosos organismos verticales que vencen todos los ataques y resistencias caracteriza sus esculturas (el tótem del 37 en París es un camino castellano levantado hasta tocar el cielo); esta obra tridimensional es la defendida en la conferencia, al tiempo que se niega su realización. Pero otra visión terrible, torturada y monstruosa aparece en la mayor parte de sus dibujos, fragmentos retorcidos, obras casi barrocas pe-

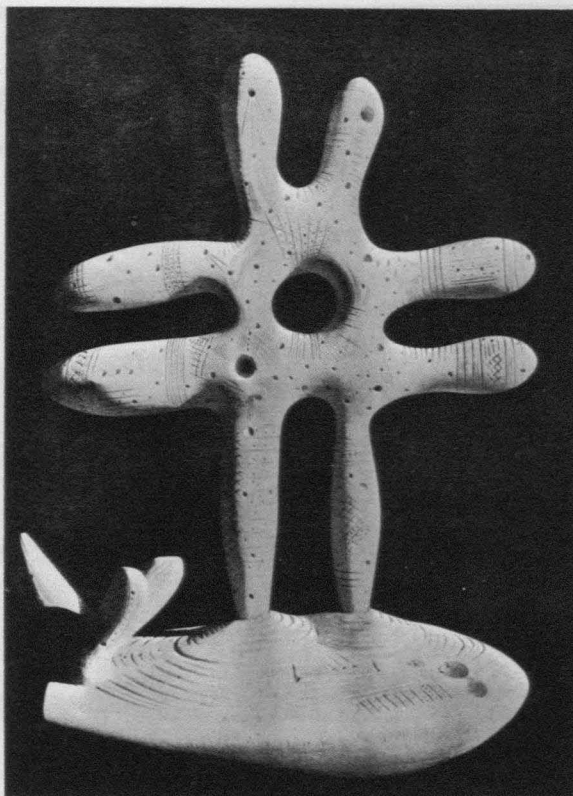


Fig. 1. *Escultura de horizonte*, hacia 1930. Obra destruida.

se a la identificación que él hiciera entre lo barroco y el mal. Prácticamente desde el comienzo de su dedicación al arte esta cara oscura de la creación ha acompañado al artista: «Me decidí por hacer dibujos en movimiento y vida real en sus propios sitios, escenas de trabajo, cómo se divierten los domingos los obreros, sus bodas, bautizos y entierros. El hacer esto me costó bastantes disgustos con las personas y los grupos que yo dibujaba. Después di en hacer cabezas de hombres y mujeres, que reflejaban los vicios: los sifilíticos, los tuberculosos, las

⁷ El único trabajo específicamente «propagandístico» de Alberto que conozco es una ilustración (fig. 7) aparecida en la revista madrileña «Octubre» en el número de octubre-noviembre de 1933, p. 24. Se trata de una especie de cabeza de medusa con una chistera en la que aparece escrita la palabra «capitalismo»; las serpientes sostienen en sus fauces ejemplares de las principales publicaciones «burguesas» del momento: *El Sol, La Voz, Luz, La Libertad, La Tierra, El Liberal, Herald (de Madrid), Informaciones y Ahora*. En la esquina inferior derecha se lee el siguiente comentario: «¡Trabajadores! Este monstruo, propagador de mentiras y calumnias contra la Unión Soviética, crea la confusión, preparando el fascismo y la guerra. Morirá si vosotros le aplastáis la cabeza. (*ABC, El Debate y La Nación* no se incluyen aquí, porque su marcada posición reaccionaria no deja lugar a dudas)». Es la única incursión de Alberto en la propaganda, pero ello no quiere decir que los contenidos políticos sean ajenos a su obra; dos ejemplos espléndidos de compromiso político (en el más amplio sentido) son sus «Dibujos Políticos» aparecidos en *Nueva Cultura* en el número de marzo-abril de 1936 (p. 6) y, por supuesto, su escultura más famosa, «El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella» (fig. 6).

⁸ Cfr. Pablo NERUDA: *Obras Completas*, Tomo II. Losada, Buenos Aires, 1968, p. 1123 («El escultor Alberto Sánchez»): «Por aquel entonces y en Madrid, Alberto hizo su primera exposición. Sólo un artículo compasivo de la crítica oficial lo ponía en la trastienda de la incompreensión española, en la cual, como en una bodega, se amontonaban tantos pecados. Por suerte, Alberto tenía hierro y madera para soportar aquel desprecio. Pero lo vi palidecer y también lo vi llorar cuando la burguesía de Madrid escarneció su obra y llegó hasta a escupir sus esculturas». Neruda llega a España en 1934, pero reside en Madrid solamente en 1935-36: es probable que el poeta se refiera por tanto a la exposición individual de Alberto celebrada en los locales madrileños de los A.D.L.A.N. (Amigos del Arte Nuevo) en abril-mayo de 1936, y no a su primera exposición, como escribe.

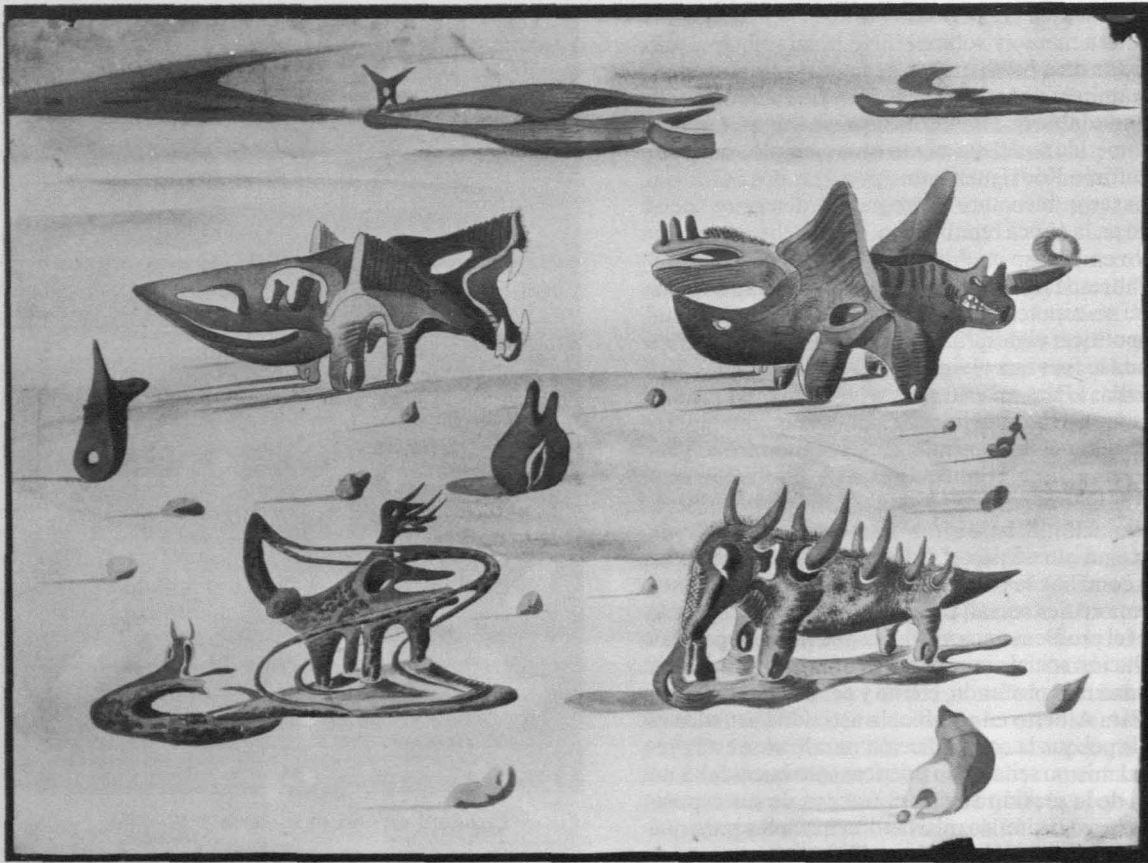


Fig. 2. Dibujo, entre 1932 y 1936. Biblioteca Nacional (Madrid), Sección de Bellas Artes.

caras de hambre, los mendigos y las fisonomías de las caras prostitutas. (...) No es cosa de explicar ahora como fui a parar a una galería del Hospital de Atocha; lo cierto es que me encontré con toda la realidad y silencio ante un túmulo de mármol blanco y sobre él un cadáver de hombre de unos 35 años envuelto en una sábana blanca; la cabeza estaba al descubierto, los ojos abiertos con energía miraban muy lejos, la boca abierta como si quisiera decir algo. Abrí la carpeta y me puse a dibujar con tal tesón que no me daba cuenta de las horas que pasaban; un celador vino a decirme que tenía que marchar. Me fui al café y allí di color a la cabeza que era de tamaño natural, con una tableta de acuarela ocre y café con leche. Salió tan feroz que no se la podía mirar»⁹. Esta

contradicción genérica entre esculturas y dibujos puede corroborarse de igual modo en el seno de una misma obra. Una escultura de Alberto es a la vez una incomprensible y rotunda afirmación vertical (una propuesta optimista) y un conjunto de vacíos, perforaciones y heridas (un grito de desesperación). No logra nunca convertirse en lo deseado: las piezas pensadas como monumentos-tótem colectivos han sido destruidas o se han convertido en objetos artísticos museificables¹⁰ y, como él mismo dice, «a los museos se va por aburrimiento y a matar el tiempo que nos sobra». «La escultura hay que crearla fuera de la historia»: ¿Qué podía esperar entonces Alberto de la escultura en un momento en que la historia se convertía en apisonadora?

⁹ Fragmento de una carta dirigida a Luis Lacasa en 1958 e incluida en la recopilación de escritos autobiográficos de Alberto (Alberto SANCHEZ: *Palabras de un escultor*. Fernando Torres, editor, Valencia, 1975, pp. 21-23). Hace referencia a los dibujos que el escultor realizaba en 1923-25.

¹⁰ Curiosamente, Alberto acababa de vender una escultura al Museo de Arte Moderno poco antes de la fecha de la conferencia. La «Maternidad», hoy en los fondos del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, es la única escultura que Alberto vendió en vida. Formaba parte de un proyecto escultórico mucho más ambicioso, el «Monumento a los niños», presentado por Alberto al Concurso Nacional de Escultura de 1930; lo que hoy contemplamos no es más que un fragmento «museificable» de una obra de pretensiones mucho más amplias. Por otra parte, resulta descorazonador ver cómo una parte importante de las obras conservadas de Alberto han servido para realizar vaciados en bronce años después de su muerte, perdiendo sus cualidades «matéricas» y sus complejas implicaciones monumentales. Muchas de ellas figuran como obras originales (al menos no se especifica lo contrario) en exposiciones y colecciones públicas y privadas.

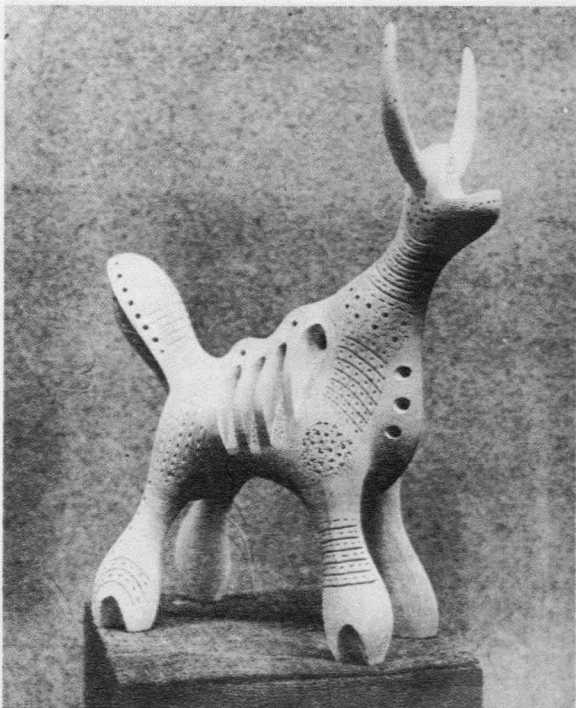


Fig. 3. Figura rural. Toro bramando en su soledad, hacia 1930. Paradero desconocido.

Un dibujo (Fig. 2) conservado en los fondos de la Biblioteca Nacional¹¹ fue realizado en algún momento en los años que siguieron a esta conferencia, durante su estancia en El Escorial hasta 1936. La obra se diferencia de la mayor parte de su producción bidimensional anterior en varios aspectos: en primer lugar por su tamaño (46 × 62 cm.), muy superior al habitual en los dibujos conservados, que más bien parecen ser pequeños apuntes en hojas de cuaderno o cuartillas; por estar cuidadosamente coloreada y acabada con diversos pigmentos (acuarela y aguada, lápiz y pluma, lápiz de color difuminado) y por describir un ámbito espacial con figuras frente a la acostumbrada objetualidad de los apuntes precedentes. Se trata por tanto de una obra «mayor» en el conjunto de los trabajos de Alberto, aunque no tengo noticias de que fuera presentada en exposiciones ni hay la más mínima mención de su existencia en los documen-

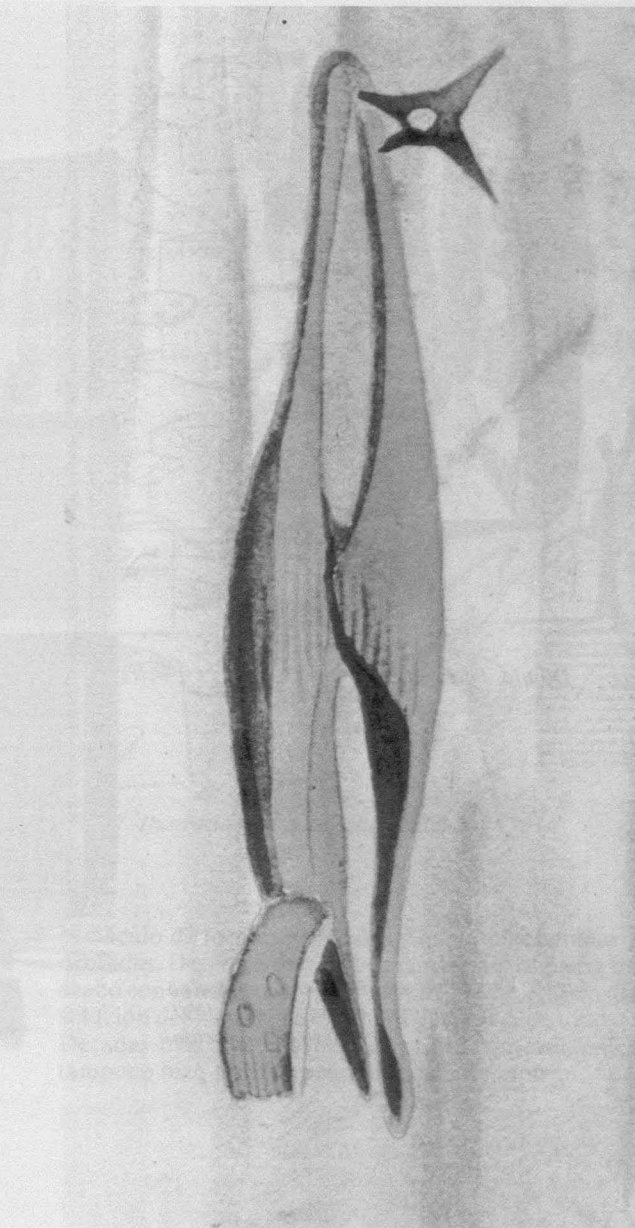


Fig. 4. Detalle de la figura 2.

tos¹². Un obra «mayor» de ese «pequeño mundo» desconocido, personal y atormentado que el rigor moral de Alberto se negaba a descubrir.

¹¹ El dibujo ingresó junto con otras obras bidimensionales de Alberto en los fondos de la Sección de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional el 23 de junio de 1943, procedente del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, según recibo con número 1818. El acceso a la obra me ha sido facilitado amablemente por la directora de la Sección, Dña. Elena de Santiago; desgraciadamente, el resto de los dibujos mencionados en el mismo recibo no han sido localizados, y se desconoce su paradero actual. Probablemente se trata de un conjunto de trabajos evacuados por los soldados del Batallón Republicano de Artes Blancas en 1936 entre las pertenencias de Alberto en su domicilio de la C/. Joaquín M.^a López, tal como informa Enrique Azcoaga (Vid. Enrique AZCOAGA: *Alberto*. Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1977, p. 29).

¹² Alberto expuso dibujos en varias ocasiones entre los años 1924 y 1936. Entre los conocidos, los más cercanos al aquí comentado son los que presentó en junio de 1931 en el Ateneo de Madrid, en una exposición junto a obras de Benjamín Palencia (fig. 5). Fueron reproducidos en la revista «Blanco y Negro» (Vid. Manuel ABRIL: «Alberto y Palencia». *Blanco y Negro*. Madrid, junio de 1931 (N.º 2089).

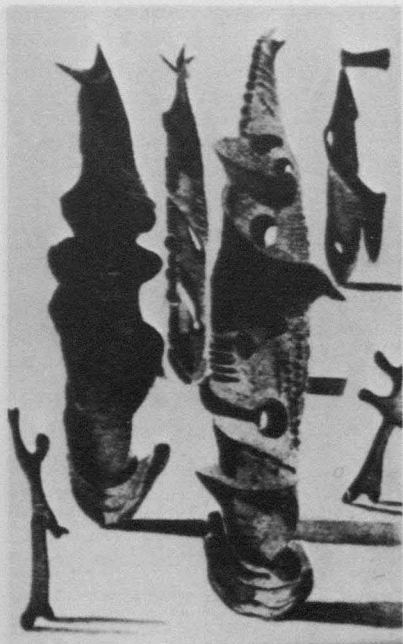


Fig. 5. Dibujo, hacia 1931.

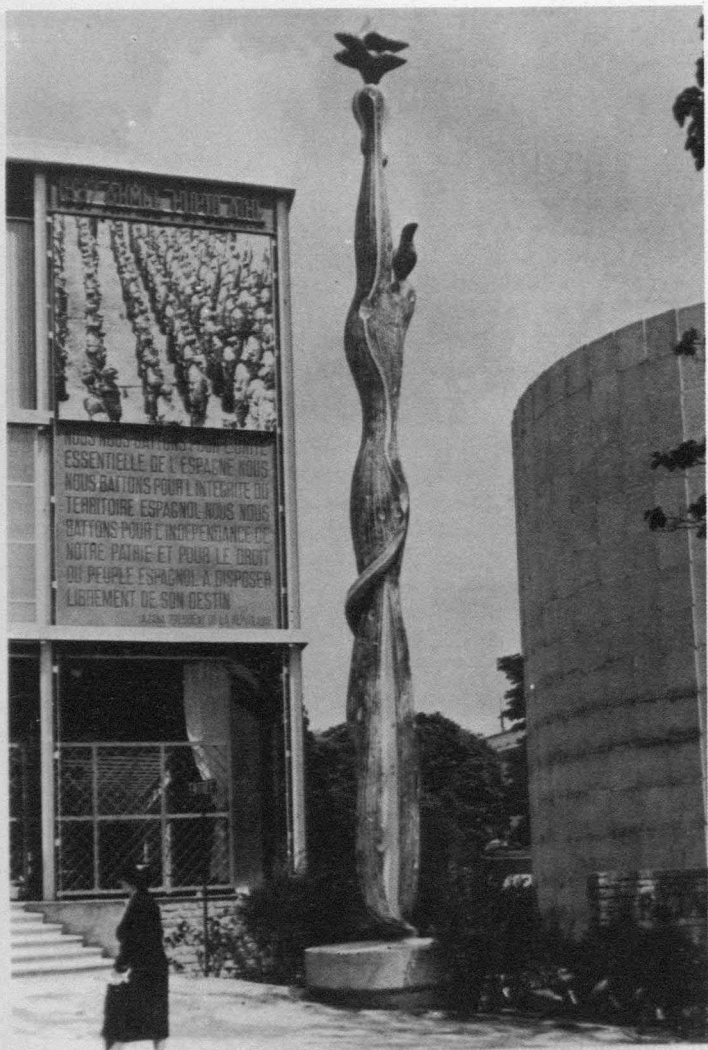


Fig. 6. El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella, 1937. Paradero desconocido.

Sobre un desolado paisaje sin horizonte, coloreado en tonos ocre y grises, cuatro formas monstruosas sufren una ensimismada y turbulenta mutación; son seres a la vez orgánicos y minerales, recubiertos de manchas, pelos y cuernos, exhibiendo sus lenguas y sus dientes, retorciéndose entre sus propios vacíos, devorándose a sí mismos, gritando. Seres salidos de la tierra, enraizados en mesetas o cerros testigo, seres que no han conseguido ponerse en pie y elevarse hacia el cielo. La violencia interna de estos monstruos, su organicidad y materialidad, supera con mucho cualquier referencia a obras con-

temporáneas del entorno de Alberto, a los esqueletos, insectos y fósiles de Benjamín Palencia, o la serie de cuadros que Maruja Mallo ha expuesto en París en 1932, titulada «Cloacas y campanarios»¹³. En España y por estas fechas, solamente Dalí ha llegado a reflejar tal grado de angustia y violencia en la identidad de un ser. Es muy probable que el carácter matérico, geológico, y la iconografía biológico-mineral de este dibujo deben bastante a la poética común que un grupo de artistas madrileños, al frente de los cuales se encontraban Lorca y Dalí, habían inventado años antes en la Residencia de

¹³ Vid. José CORREDOR MATHEOS: *Vida y obra de Benjamín Palencia*. Espasa Calpe, Madrid, 1979 y Lucía GARCÍA DE CARPI: *La pintura surrealista española (1924-1936)*. Istmo, Madrid, 1986, pp. 170-171.

Estudiantes, y a partir de la cual Dalí conformaría sus obras lorquianas y Lorca sus dibujos dalinianos¹⁴. Más palpable aún es la deuda que Alberto muestra aquí con su artista-mito preferido, Pablo Picasso, en especial con el Picasso de las crucifixiones y esculturas biomórficas, que el escultor debió conocer a través de las reproducciones y comentarios que le facilitaba su amigo Benjamín Palencia tras sus repetidos viajes a París. Alberto sobrepone a estas influencias su formación como escultor. Convierte las figuras en entidades con pretensiones tridimensionales, bien perfiladas, levantadas monumentalmente en un espacio cotidiano para él, el páramo castellano. De hecho, algunos de los rasgos de estos seres guardan relación con esculturas precedentes, aunque aquí no aparece el proceso de síntesis y depuración formal presente en *Animal espantado en su soledad* o *Figura rural. Toro bramando en su soledad* (Fig. 3), dos ejemplos tridimensionales cercanos¹⁵. Incluso en este dibujo Alberto es sobre todo un escultor, el escultor que no puede ser en la realidad, un escultor menos «abstracto» y «comprometido» que en sus obras tridimensionales, a las que exigía responsabilidad moral, compromiso y utopía.

Pero sobre todo, un elemento más llama nuestra atención en este dibujo escultórico, algo que me permite reafirmar la tesis «contradictoria» que sobre la poética de Alberto he expuesto más arriba. La imagen presenta en la parte superior, en un segundo plano, dos formas alargadas horizontales. De las dos, la mayor (Fig. 4), más a la izquierda, centrada en la composición, tiene adherida en un extremo un apéndice estrellado. Alberto, como sabemos, declaró al hablar de sus esculturas que él «no hacía más que levantar esas formas de la tierra»¹⁶. Pues bien, esta forma todavía sin levantar es el camino que conduce a una estrella que Alberto presentará poco después en el Pabellón Español en la Exposición Internacional de París de 1937 (Fig. 6). En plena guerra civil, el escultor encomendará al pueblo español la labor de izar este camino que en el dibujo aparece relegado en un segundo plano, tumbado e inerte, paralizado ante el es-

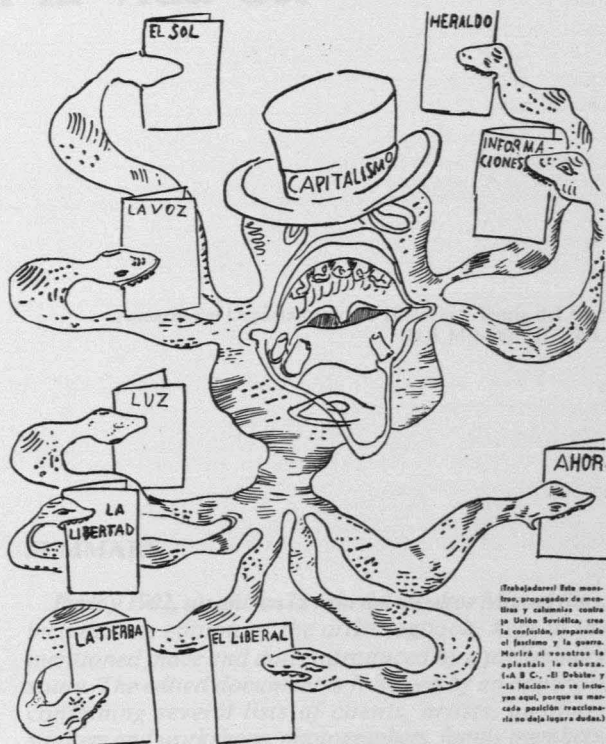


Fig. 7. Ilustración en la revista «Octubre», 1933.

pectáculo de formas retorcidas y anatomías peludas y dentadas. Desgraciadamente para Alberto, la guerra no acabó con la liberación de un pueblo, ni siquiera con «la solución del hambre en España y el trabajo de todos». Décadas más tarde, la ulterior revolución económica tampoco hizo posible una revolución de espíritu.

¹⁴ Alberto fue amigo de Federico García Lorca y colaboró con él realizando decorados y figurines para el Teatro Universitario La Barraca. La relación con Dalí y otros miembros de la vanguardia madrileña es difícil de precisar ante la carencia de informaciones documentales concretas, pero es indudable. Los dos principales compañeros de Alberto en Madrid, Rafael Barradas y Benjamín Palencia, fueron personas muy cercanas al poeta granadino y al pintor figuerense.

¹⁵ Las dos obras, hoy perdidas, aparecen reproducidas fotográficamente en «Blanco y Negro» (n.º 2117, Madrid, 20-XII-1931).

¹⁶ Vid. Alberto SÁNCHEZ: *Palabras de un escultor*. Fernando Torres ed., Valencia, 1975, p. 46.