

La pintura y la estética en Alberti

En 1960 un crítico e historiador del arte que ha sido rápidamente olvidado, Juan Antonio Gaya Nuño, escribía sobre *Un conflicto: literatura y arte* (Cuadernos Taurus, n.º 32), tratando de ilustrar lo que le parecía ser una grave disfunción en la cultura contemporánea española, el divorcio entre los creadores de uno y otro campo, la escasa cultura visual de los literatos y literaria de los artistas, un vivir de espaldas que juzgaba tanto más penoso a la luz del ejemplo que podían ofrecer fuera de nuestro país las relaciones entre la lírica de Guillaume Apollinaire, Paul Eluard y Jean Cocteau y la obra de Picasso, o el respaldo prestado por John Ruskin al movimiento prerrafaelita. Ilustra la divergencia en el caso español como sigue: «Se ha dado muchísimas veces el caso de que, antes de llegar a la nombradía y al éxito, actuasen de consuno en una etapa juvenil que luego unos y otros consideran de irresponsabilidad, que colaborasen en la misma revista, incluso que fueran inseparables. Posteriormente, cada uno marcha por seguras rutas propias, alcanza justa fama, y el espectador se sorprende de que, alguna vez, Pablo Picasso y Pío Baroja hayan podido tener intenciones y metas comunes, difiriendo hasta llegar a ser cada uno antípoda de su viejo compañero».

Esta última paradoja podría, no obstante, explicarse históricamente, pero he creído conveniente traer a colación este testimonio por parecerme elocuente de lo que ha sido la persistente realidad académica e ideológica de las dos historiografías paralelas, del olvido o desprecio hacia las relaciones existentes entre ambos espacios de la creación, y la carencia de un ámbito propio para el estudio de éstas. Aunque Gaya piensa que esa unión que existiera en el romanticismo español quedó abolida en la tradición contemporánea posterior, su juicio es el reflejo de una situación crítica anterior a la definitiva recuperación de la generación del 27 y la cultura democrática de preguerra que tendrá lugar a partir de los años setenta.

En este sentido la obra y el pensamiento de Rafael Alberti, y su generación, constituyen un rotundo ejemplo en contrario, proporcionándolo de la extraordinaria continuidad y los intercambios entre ambas experiencias, sobre modelos derivados no sólo del espacio cultural poscubista antes aludido, aunque sí principalmente, sino también de otros episodios de carácter ilustrado como el representado por el círculo de Bloomsbury (Roger Fry, Virginia Woolf, Litton Strachey...), o las corrientes estéticas y críticas centroeuropeas. A lo largo de distintas etapas en los años veinte y treinta personalidades de varia significación como José Moreno Villa, Manuel Abril, Federico García Lorca, Corpus Barga o Max Aub, y en posición central Alberti, van a desarrollar un pensamiento crítico en torno a las artes figurativas, sin precedentes por su rigor y modernidad, y de difíciles consecuencias en razón de la dramática historia que siguió.

Las obras de todos ellos son parte esencial de lo que serían nuestras «fuentes del arte del siglo XX», parafraseando a Cassou, a la vez que fuente indispensable para el estudio de nuestra estética contemporánea. En la *Arboleda* se puede asistir al final de la experiencia ultraísta, a la inflexión neocubista del movimiento renovador en los años veinte, a la exposición de la Asociación de Artistas Ibéricos, a los inicios del surrealismo, a la formación de la escuela española de París o al nacimiento de la de Vallecas.

Esta es la faceta del poeta que desearía destacar y analizar como contribución desde el lado de la historiografía del arte a la valoración de su significación cultural dentro de la contemporaneidad, su contribución a la crítica y el pensamiento estético en lo que se podría considerar un prodigioso ejemplo de percepción y un modelo de apreciación artística completo y apasionado. Considero que los versos que siguen constituyen en tal sentido un espléndido punto de partida, al ofrecernos la más acabada definición de la crítica moderna del arte, hasta el punto de que podrían titularse excelentemente *Paul Eluard o la crítica*:

Nos diste a ver como quien nos da agua
tú que hiciste visibles los vocablos y las cosas
que podían solamente existir por tus ojos,
pintando, revelando,
tangible aparición,
a veces como un ala que acuarelase un sueño
o un golpe de retina que alumbrara una cueva.
Así,
mirando,
perforando en la luz o ya en lo oscuro,
visualizaste un mundo con palabras pintadas
que de tus ojos fértiles volaban a instalarse
para siempre en el aire
...y fue la tierra azul como una naranja.

(R. Alberti, Roma, 1972)

Una descripción de las tareas del crítico que tiene un doble valor, concreto, de un lado, en cuanto reflejo y ponderación de una labor intelectualmente meritoria, casi

excepcional dentro de la apreciación y la estética contemporáneas, la del digno heredero de Baudelaire que fuera Eluard; y general, de otro, por lo que tiene de expresión de una filosofía de la cultura, que aúna elementos de tradición iluminista y romántica para declarar la naturaleza artística de la crítica, la continuidad moral y epistemológica entre el creador y el crítico, el carácter iluminador de los metalenguajes.

Esta definición de la crítica del arte es la de quien, sin duda, contribuyera de manera extraordinaria a la formación de la pintura contemporánea en España, de forma muy especial con un influyente artículo publicado en la revista *Alfar*, en La Coruña, en 1924, titulado *Paisajes de Vázquez Díaz*. Dentro de la línea de la publicación que había reproducido en sus páginas numerosas obras del pintor, realizadas desde 1911 a 1920, respondiendo a una estética que le había convertido en líder del «arte nuevo español» gracias a la evolución del gusto y el pensamiento implicada por el «retorno al orden» y el «nuevo clasicismo». En esta pieza debe destacarse, junto al concreto análisis del artista y su obra el concepto albertiano de la pintura moderna, de su lenguaje y funciones:

Naturalidad en el sentido de ausencia de torturas de pensamiento; sencillez, en el sentido de ahorro de estorbos inútiles, son la base de su arte; espontaneidad y depuración sólo conseguidas tras un largo trabajo selectivo que, a veces, le hace llegar a la linde de lo esquemático, aunque este esquema esté tan lleno de significación que por eso necesite mayor abundancia de ropaje.

El «tema» en un pintor es algo como la razón «estrictamente pictórica», de orden espiritual o plástico, que le impulsa a disponer ciertos objetos de cierta manera, a considerarlos desde un punto de vista espacial y, en consecuencia, trasladarlos al lienzo... el «tema» en Vázquez Díaz es la recreación recíproca de unos planos iluminados bajo el acicate de la luz. Esto que, en cierta parte, le asimila entre los sucesores del cubismo guarda, sin embargo, una reliquia impresionista de que el cubismo carecía, esto es, la reacción lumínica, por causa de la inmersión de los objetos en un ambiente luminoso.

En el texto se hallan todas las claves de una crítica de determinaciones poscubistas, a la vez que el eco de una de las más hermosas y precisas afirmaciones de la autonomía artística, la de Maurice Denis, que desde su original formulación simbolista aliena en toda la vanguardia Vázquez Díaz es elegido como emblema del «nuevo clasicismo»:

Hoy, en las nubes de Daniel Vázquez Díaz, como en los ángeles de Poussin, pueden, si quieren, aterrizar los aeroplanos; son nubes de granito.

Aquí hallan su plenitud teórica unas categorías y un juicio que veremos más tarde en el poema *A la pintura* aflorar rotundos en espléndida expresión poética. Concluirá declarando la ejemplaridad y los valores culturales de la nueva estética como sigue:

Para muchos, la nueva forma constructiva es el camino real que ha de llevarnos a la inmensa pradera donde pacen los ríos de las más puras tradiciones del Arte. Por ella, entroncaremos otra vez con la gran pintura de los museos; en ella los jóvenes de hoy encontrarán el aliento y la semilla necesarios para el ahora y el mañana.

Ello prueba, finalmente, el proceso que en los veinte se ha producido en la persona y el pensamiento albertianos, el modo en que el ingenuo malditismo del aprendiz de

pintor ha dado paso a una auténtica filosofía de la cultura, que comparte sus fundamentos cognoscitivos y teóricos con la reflexión estética más capaz de su tiempo. La crítica de *Alfar* anticipa actitudes que se generalizan a raíz de la Exposición de los Artistas Ibéricos de 1925, cuya significación con respecto a la nueva cultura figurativa y sus valores se desprende de la hecha por Moreno Villa en la *Revista de Occidente* al acontecimiento, que es el correlato de la generación del 27 en las artes plásticas.

Al hablar de coincidencias y especificidad entre la escultura de Ferrant y la del Renacimiento precisa el crítico que «cada vuelta al clasicismo se verifica con el enriquecimiento o incorporación de lo conquistado en el intermedio». Así lo nuevo sería la evolución *pro forma* que se inicia con Cézanne y el cubismo. «En el fondo —escribe— lo que hay es el abandono de la mancha por lo definido, y abandono de lo dinámico y vital por lo reposado y frío», siendo su consecuencia la forma arquitectónica.

De esta manera caracterizará a los jóvenes expositores y a su obra: a Barradas bajo el epígrafe «un albañil», recordando la afirmación del artista, «nuestro oficio es de albañilería».

Y si con este vocablo —dice Moreno Villa— se acerca uno a sus obras, ve, en efecto, que tienen el despiezo y la calidad de los muros. Hay allí masas de colores sordos, aladrillados, compactos, de materia realmente plástica, que sirven de elementos constructivos no sólo por la forma que los define, sino por su densidad misma.

Francisco Bores es presentado como «un desdeñoso», aludiéndose su desdén por el asunto, junto a otros posibles puntos de vista, como la ironía, la austeridad de la paleta, la sensibilidad para los ritmos y las penetraciones de las formas. Salvador Dalí figura como «un géometra» en su crítica, siendo Cadaqués un centro cubista, ya que en él pintaron Picasso y Derain, «por ley de los tiempos y de la geografía Dalí es un sostenedor de la tendencia arquitectónica constructiva y formal en pintura».

Sobre las protestas que el artista levanta escribe: «Y todo por los objetos que utiliza para sus construcciones plásticas... entre la figura humana y un sifón no hay diferencias esenciales para un pintor como Dalí», aunque el público pueda no entender que ambas son formas, «como una columna o un capitel; y que la vida —factor diferencial—, como no es objeto plástico, no es admitida en la serena arquitectura del lienzo».

Esta actitud poscubista es también la del Ortega y Gasset que escribe en «El punto de vista en las artes» (*Revista de Occidente*, 1924), que frente a los volúmenes de Giotto, que son los de cada cosa, su corporeidad realísima y tangible, «Cézanne, por el contrario, sustituye a los cuerpos de las cosas por volúmenes reales de pura invención, que sólo tienen con aquéllos un nexo metafórico. Desde él, la pintura sólo pinta ideas, las cuales, ciertamente son también objetos, pero objetos ideales, inmanentes al sujeto, o intrasubjetivos». Así se explica que Picasso reduzca el signo pictórico para servir de «cifra simbólica a las ideas».

Supone ello un rotundo cambio de actitud frente al historicismo y al posromanticismo heredados de la sociedad de la Restauración, por una parte, tanto como frente al costumbrismo o a ciertas formas del realismo burgués defendidas por los regenera-

cionistas. La forma constituye la seguridad en la autonomía artística y a la vez un elemento liberador.

Manuel Abril en su «Itinerario del nuevo arte plástico» (*Revista de Occidente*, 1926) nos proporciona el manifiesto del formalismo en nueve puntos, explicando en el

8.º Cómo, en resumen, la forma estética no tiene que parecerse a nada, ni atender a más leyes y condiciones que las propias, las de sus propios elementos en función del efecto que produzcan en cualquier espíritu apto; y

9.º Cómo, de hecho, el artista hace arte siempre que se atiene a estos principios, pues incluso en aquellos casos en que se atiene al parecer, a la realidad experimental, externa, del mundo, no hace tal, sino que reforma la realidad, y reformar quiere decir «dar nueva forma», sustituir la forma real por otra forma que en el caso del arte, depende sólo de la idea, de la iniciativa creadora del artista.

La «reforma de la realidad» será siempre definida a partir del cubismo, que se erige en la gran secuencia de la cultura moderna, el mejor antídoto contra la cultura reaccionaria o nostálgica y el sentimentalismo. Este es el sentido que tiene la experiencia poscubista en Rafael Alberti. De ella derivan los criterios con los que aceptará o rechazará a los artistas de su tiempo. En esta estética se configurarán definitivamente los valores perceptivos y culturales de su apreciación artística, muy cerca de otro de los grandes modelos de la generación, Juan Gris, cuyas conferencias en la Sorbona sobre el cubismo fueron publicadas en *Alfar*, que asimismo contribuyó con Picasso al número homenaje a Góngora de *Litoral*, y al que Gerardo Diego dedicó un artículo en *Revista de Occidente*, titulado «Devoción y meditación de Juan Gris» (1927).

De hecho Gris parece concentrar las claves de la filosofía cultural de la generación en las formulaciones que siguen:

Eso es, precisamente, lo que hace el cubismo: emplea la representación como alusión; la alusión como metáfora; la metáfora como clave o tonalidad, para fijar la atención y la emoción en el sentido que al artista le conviene, y, fuera de esto, construye la arquitectura de su cuadro en plena libertad.

Más arriba se aludía al modo en que los valores de esta crítica neocubista integraban una filosofía de la cultura, que yo adelantaba, tal vez de manera arriesgada, era la de Rafael Alberti, y que dentro del proyecto ideológico y cognoscitivo de la generación del 27, y sus continuadores en la cultura democrática de preguerra, se significaba como un esfuerzo intelectual que concertaba la aventura estética con los ideales de pedagogía social, participando de la naturaleza febril de los manifiestos tanto como de un ávido interés por las ciencias sociales, la historiografía formalista del arte, la estilística, o los análisis pioneros de la psicología o la sociología artísticas. Alberti, que ha sido su frecuentador en su calidad de joven artista maldito, pertenece a la generación de los descubridores del Museo del Prado desde una nueva perspectiva crítica, la del traductor de Wölflin, Moreno Villa, que publica análisis formalistas de gran calidad sobre sus colecciones, a las que se organizan visitas, la del malogrado crítico Sánchez Rivero, la que a partir del trabajo de Alpatoff sobre *Las Meninas* cancelará las tesis románticas y extranjeras sobre la escuela española de pintura, las