

de su exclusivo carácter naturalista, su mimetismo, en favor de su específica artísticidad, de la redefinición de sus valores formales, simbólicos y culturales.

Este es desde el punto de vista social el espíritu de las Misiones Pedagógicas y el de la Ley de Patrimonio de la República, éstas las razones que llenan de contenido ese compromiso entre cultura y progreso, como lo califica Luis García Montero que domina los esfuerzos políticos en defensa del patrimonio, y muy especialmente de los fondos del Museo del Prado durante la guerra civil. El Museo en adelante va a ser símbolo de muchas realidades importantes, la juventud, un modelo de cultura civil bárbaramente abolido, el patrimonio del pueblo en peligro, y con esta importancia emerge y domina la gran elegía que es el poema *A la pintura*, a la vez que un esperanzado inicio del retorno. Los poemas obedecen en su contenido a las categorías críticas que hemos señalado como propias del momento neocubista.

Puesto que el mismo poeta lo ha elegido para figurar en su discurso de ingreso como académico de las Bellas Artes, qué mejor antólogo podríamos encontrar ni qué expresión más acabada de aquella tradición crítica que el poema a Zúbarán:

Ni el humo, ni el vapor, ni la neblina.
Lejos de aquí ese aliento que destruye.
Una luz en los huesos determina
y con la sombra cómplice construye.
Pensativa sustancia la pintura
paraliza de luz la arquitectura.

... La nube es un soporte, es una baja
plataforma celeste suspendida
donde un arcángel albañil trabaja,
roto el muro, en mostrar que hay otra vida.
Mas lo que muestra es siempre un andamiaje
para enganchar en pliegues el ropaje.

El verso participa de la consistencia de la imagen-concepto que expresa, respondiendo la vigencia de los modelos de conocimiento y cultura de la vanguardia de preguerra más a una real vitalidad histórica que a cualquier suerte de nostalgia. Su juicio anticipa y comparte los de los mejores historiadores del zurbaranismo, un Guinard o E. Du Gué Trapier.

Otro de los grandes modelos de lenguaje será el cine, el arte «mudo». En él coincide también la obsesión metropolitana de la vanguardia, él enseñará a ver la nueva realidad urbana, a transformarla e interpretarla. Todo un género crítico nacerá de este fervor, con contribuciones como la de Alfonso Reyes, *La escultura de lo fluido* (1932), de Antonio Espina, *Reflexiones sobre cinematografía* (1927), de Luis Buñuel, *Una noche en el «Studio des Ursulines»* (1927), de Dalí, *Film-arte film-antiartístico* (1927), o de Giménez Caballero, *El escándalo de L'Age d'Or en París (Palabras con Salvador Dalí)*. Sus rasgos esenciales reproducen la problemática de la vanguardia. Pero el interés no se reduce a la cinematografía experimental en exclusiva, también interesa la «fábrica de sueños» en los escritos de Torres Bodet y Gómez de la Serna sobre Cinelandia.

De la influencia que el modelo cinematográfico ejercerá en la narrativa proporciona un inmejorable ejemplo *La hora muerta* de Francisco Ayala, como en poesía *La poética de los tontos* de Alberti o *El paseo de Buster Keaton* de Lorca, publicado en el número 2 de la revista *Gallo*. Algunos de los poemas albertianos son «Cita triste con Charlot»; «Harold Lloyd estudiante»; «Buster Keaton busca por el bosque a su novia que es una verdadera vaca»; «En el día de su muerte a mano armada»; «Harry Langdon hace por primera vez el amor a una niña»; «Telegramas de Luisa Fazenda a Bebe Daniels y Harold Lloyd»; «Noticiero de un colegial melancólico (Buster Keaton)»; «A Rafael Alberti le preocupa mucho ese perro que casualmente hace su pequeña necesidad contra la luna (aclaración al telegrama)»; «Nuevas aclaraciones»; «Stan Laurel y Oliver Hardy rompen sin gana 75 ó 76 automóviles y luego afirman que de todo tuvo la culpa una cáscara de plátano»...Una relación donde están en juego discurso filmico y surrealismo, y con ellos la quiebra del emocionalismo burgués.

Cuanto antecede basta para probar cómo la obra y el pensamiento estético de Rafael Alberti anteriores a la Guerra Civil contienen y señalan las principales líneas de la poética figurativa y el gusto contemporáneo. Su ejemplo, y el del conjunto de la Generación del 27, definirán un modelo artístico y cultural válido tanto para la vanguardia democrática de preguerra como para el arte moderno de posguerra, y ello a pesar del extrañamiento histórico de quienes debieron sufrir su desfavorable posición histórica entre la cultura beata y pasadista de la Restauración y la cultura pequeño burguesa y autoritaria de posguerra.

Dos serán los términos de aquella poética, el cubismo y el surrealismo, y ninguno como veíamos escapa a la atención de Alberti: el *cubismo*, objeto de una amplia reflexión compartida, y dotado del aura y eficacia culturales que quedan señaladas dentro del programa renovador de las artes sería el principal paradigma artístico de los andaluces de la Escuela de París, cuya presencia es constante en la poesía y la crítica albertianas; Manuel Angeles Ortiz, Ismael de la Serna, Joaquín Peinado, Ginés Parra, entenderán la pintura y la estética contemporáneas a partir del espíritu del «nuevo clasicismo» ya analizado. Así al menos se desprende de la declaración de Peinado: «El cubismo, con su técnica, fue la gran lección para todos nosotros. Aquel proceso de análisis que buscaba una forma de expresión representando la integridad del objeto reducido a su estructura plástica tenía que interesarnos»

Ahora bien, el cubismo de los andaluces de París tiene caracteres propios que van desde la fidelidad cezanniana en Peinado, la flexibilidad técnica y la seguridad moral en De la Serna, la lealtad a sus raíces culturales en Angeles Ortiz, a la subversión del papel del color y del dibujo de Ginés Parra. En todos ellos constituyen nota común los intercambios con el surrealismo y las tensiones expresivas.

Los rasgos formales y la diversidad poética de todos ellos fueron admirablemente definidos en distintas aproximaciones por el poeta, que estaba y compartía sus orígenes.

Así Manuel Angeles Ortiz es:

Raíz que canta y se enarbola en pura
flor y arquitectura
y arde resuelta en una pura
sangre nostálgica española.

Joaquín Peinado:

Es de Ronda y se llama
Joaquín Peinado.
Tan fina y seriamente
¿quién ha pintado?
¡Qué alto y severo,
si este pintor hubiera sido torero!
En gris y azules sordos
deseñaría
su capa donde canta
la geometría,
y en ella, a solas,
jarras, vasos, botellas
y cacerolas.

Ginés Parra:

Tierno pincel austero,
asceta
en el paisaje minero.
Pelado.
Planeta blindado.
Plancha de acero.

Son los nuevos poemas *A la pintura*.

En cuanto al surrealismo andaluz ofrece un carácter bipolar, uno de raíz vital y otro cultural decididamente urbano. El primero como expresión propia de un determinismo cultural y físico, encontrará su formulación en José Caballero, quien define Andalucía como «un mundo que agobia terriblemente trágico... Andalucía, los campesinos, las procesiones, los toros, ese enorme silencio aparente del andaluz». Y junto a él, un surrealismo cultural directamente conectado con las experiencias rupturistas de la España del momento y que va a surgir del contacto personal de Dalí, Lorca, Alberti, Buñuel, Mallo, etc...

Alberti no es ajeno al primero, resultando extraordinariamente precisa su crítica de la obra de Caballero, en sus dos etapas, surrealistas y abstractas:

Sangriento Agamenón,
la guerra es fango
y piedra de tormentas
y luna de dos fríos por la ardiente
amarilla llanura infranqueable
—océana marina— como un muro.
Siempre, siempre salpicada la sangre de los toros
y hay madera quemada
y verte, Federico, como plata ya muerta,

sin luna de dos fríos en la larga
oscura noche de Nazim Hikmet.

Acerca del arte último del pintor:

Pintura repujada, giradora, platos
y mundos voladores ardiendo en escrituras,
en negro puro, en grises plateados,
en azules metálicos y tierras
achicharradas, rojos violentos
minas de acero y de carbón y oro
y blancos naturales
de un andaluz febril y vagabundo
por espacios perdidos y además otras cosas
que no he podido ver ni puedo todavía
porque vivo muy lejos...

Recojo deliberadamente el final del poema escrito en 1970 porque quiero subrayar una de las indudables y objetivas razones de la apreciación albertiana, el ser el poeta propietario de un par de ojos capaces de hacer época, que le permiten una condición y actividad de *cognoscenti* ávido, y hasta inmoderado en la fruición. Por esta disposición a la percepción, auténtica necesidad de lo sensible, su pensamiento estético no puede encerrarse en ninguna de sus obras, es un constante percibir y reflexionar, una permanente crítica en acto que no cabe ni tan siquiera en un poema de la excelencia de *A la pintura*. Después de él se harán imprescindibles los *Nuevos poemas*; «Los poemas con nombre» en *Roma, peligro para caminantes* están repletos de artistas y reflexiones estéticas. A Picasso, a quien dedicará su *Cantata al color y la línea*, consagrará un auténtico tratado en *Los ocho nombres de Picasso*.

En él se contiene una insustituible valoración crítica de la poética y el ingente mundo picassiano, parece que lo que fuera, sin duda, la más alta experiencia creativa, un «realismo de nuestro tiempo», reclamará una correspondencia en acuidad perceptiva, y ésta fuera la contribución del poeta que recorre la imaginería de las *Demoiselles d'Avignon*, su ruptura con el hedonismo decimonónico y su alternatividad, el drama civil en *La mujer que llora*, el toro de *Guernica* y el erotismo de los poemas dedicados a Rafael y la Fornarina. El profundo conocimiento albertiano de la personalidad y su obra constituyen un homenaje y una iluminación permanentes.

Paralelo en significación sería *Maravillas con variaciones acrósticas en el jardín de Miró*. Auténtico viaje en el baudelariano bosque de signos y símbolos, con la contribución gráfica del propio poeta.

Hubo un tiempo en que se pudo pensar que sólo la historia artística o la vanguardia consolidada interesaban a Alberti. El juicio derivaba de la consideración de *A la pintura* casi como una preceptiva, o de un deseo de rápida caracterización de una fuerza que no se deja represar. La *Obra Completa* de reciente edición abunda de ejemplos en contrario, de su inagotable interés por la figuración contemporánea, de su certero gusto, y la solidez de su cultura formal.

Valgan los ejemplos de Saura o Tàpies:

Del primero escribe:

He aquí un oficio de tinieblas, de pronto, donde las sombras y audaces filtraciones de la luz son tangibles y los espacios blancos golpean con sus tizas heladas en superficies a veces infinitas.

(Saura: *Visión memorable*, Roma 1974)

De Tàpies:

Se te puede pisar porque eres tierra,
deshacerse la frente contra tí
pues eres pared, muro;
arriesgar una mano
por esos agujeros que no se abren a nada
pretenden penetrar por tantas puertas
que no podrán abrirse
desgarrarse la carne en un clavo furioso.
Se te puede decir: eres muy pobre.
Tan hondamente pobre
que eres al fin el más humildemente rico.

(1976 y 1978)

Tal vez no sea ni el antólogo ni el conocedor que reclamaba la ocasión pero espero haber sido capaz de suscitar la curiosidad sobre este aspecto del pensamiento y la enorme fecundidad albertiana. En su caso la identidad crítica se soporta sobre los valores de una segura sensibilidad moderna, valores que evidencian una profunda comunidad y comunicabilidad entre la creatividad del poeta, sus modelos de percepción y los objetos de la cultura visual contemporánea.

Las categorías sobre las que se asienta el juicio de este moderno heredero de Stendhal, Baudelaire, Apollinaire, o Eluard, el sincero hedonismo, la aceptación convencida de los riesgos de la cultura, el intercambio entre experiencia y forma, la convivencia de la ironía y el imperativo, constituyen una evidencia histórica de que las ansias de modernidad de una generación, un creador, y sobre todo una sociedad, se han cumplido, aunque en este caso la discontiuidad entre utopía y realidad, la quebrada línea de la historia sólo ha permitido que tales ideas culminen después de una dramática experiencia colectiva, casi medio siglo marcado por el conflicto, la intolerancia y el extrañamiento.

La generalización de estos valores en nuestra cultura y nuestra sociedad contemporáneas puede hacernos olvidar su origen histórico, su rareza en el pasado, la gran fuerza que supusieran en la travesía del desierto, el carácter de auténtica aventura de esta estética, luminoso faro durante décadas, cuya dureza impuso los caracteres de resistencia de la tradición vanguardista, aunque sin esclerosis ni decaimiento cultural.

Ignacio Henares