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 revistilla, 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 pensmiento; 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 alienta 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 geómetra» 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.° 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.° 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

de su exclusivo carácter naturalista, su mimetismo, en favor de su específica artisticidad, 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 Zu'rbarán:

> Ni el humo, ní 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 <(Studío 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»; «Noticiario 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 fílmico 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
desceñiría
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 unas 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