Arte de masas y arte popular (1928-1937)

I

El 10 de julio de 1937, en Valencia, en el marco del Congreso Internacional de Escritores Antifascistas, Antonio Machado centraba su intervención en torno a un tema que había detenido su atención durante muchos años y que, ahora, en plena Guerra Civil, se había convertido en asunto central para los intelectuales: el arte y la cultura populares. El poeta traía a colación algunas de sus más conocidas ideas sobre la cultura popular y establecía una distinción, también conocida, entre pueblo y masa con la que quiero vertebrar estas notas. Tras señalar que la cultura se origina en el pueblo y que lo verdaderamente aristocrático es popular, tras indicar que la difusión de la cultura no implica su degradación sino todo lo contrario, afirma en el último tramo de la intervención:

«Cuando a Juan de Mairena se le preguntó si el poeta y, en general, el escritor debía escribir para las masas, contestó: Cuidado, amigos míos. Existe un hombre del pueblo, que es, en España al menos, el hombre elemental y fundamental y el que está más cerca del hombre universal y eterno. El hombre masa no existe; las masas humanas son una invención de la burguesía, una degradación de las muchedumbres de hombres, basada en una descalificación del hombre que pretende dejarle reducido a aquello que el hombre tiene de común con los objetos del mundo físico: la propiedad de poder ser medido en relación a unidad de volumen. Desconfiad del tópico «*masas humanas*». Muchas gentes de buena fe, nuestros mejores amigos, lo emplean hoy, sin reparar en que el tópico proviene del campo enemigo: de la burguesía capitalista que explota al hombre y necesita degradarlo; algo también de la Iglesia, órgano de poder, que más de una vez se ha proclamado instituto supremo para la salvación de las masas. Mucho cuidado; a las masas no las salva nadie; en cambio, siempre se podrá disparar sobre ellas. ¡Ojo!

»Muchos de los problemas de más difícil solución que plantea la poesía futura —la continuación de un arte eterno en nuevas circunstancias de lugar y de tiempo— y el fracaso de algunas tentativas bien intencionadas provienen, en parte, de esto: escribir para las masas no es escribir para nadie, menos que nada para el hombre actual, para esos millones de conciencias humanas, esparcidas por el mundo entero, y que luchan —como en España— heroica y denodadamente por destruir cuantos obstáculos se opongan a su hombría integral, por conquistar los medios que les permitan incorporarse a ella. Si os dirigís a las masas, el hombre, el *cada hombre* que os escuche no se sentirá aludido y necesariamente os volverá la espalda.

«He aquí la malicia que lleva implícita la falsedad de un tópico que nosotros, demófilos incorregibles y enemigos de todo señoritismo cultural, no emplearemos nunca de buen grado, por un respeto y un amor al pueblo que nuestros adversarios no sentirán jamás.» [1]

[1] *La intervención de Machado fue publicada en* Hora de España, *VIII, 1937, 11-19. Las intervenciones personales y colectivas de artistas e intelectuales han sido recogidas en el tercer volumen de M. Aznar Soler y L. M. Schneider,* II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas, 1937, *Laia, Barcelona, 1979.*

Al hablar así, el poeta puntualizaba un tema polémico: arte de masas. Asunto que, ligado a la problemática del compromiso del intelectual y del artista y a la posible construcción revolucionaria de una sociedad de masas, de una sociedad nueva, centraba y centra el debate sobre el arte y el realismo.

Machado no decía nada que no hubiese dicho ya, por eso es más llamativo el tono de su intervención. En Juan de Mairena, en la última colaboración aparecida en el *Diario de Madrid* (24-10-35), había sido terminante: «Nosotros no pretenderíamos nunca educar a las masas. A las masas que las parta un rayo. Nos dirigimos al hombre, que es lo único que nos interesa, al hombre en todos los sentidos de la palabra: al hombre *in genere* y al hombre individual, al hombre esencial y al hombre empíricamente dado en circunstancias de lugar y de tiempo, sin excluir al animal humano en sus relaciones con la naturaleza. Pero el hombre masa no existe para nosotros. Aunque el concepto de masa pueda aplicarse adecuadamente a cuanto alcanza volumen y materia, no sirve para ayudarnos a definir al hombre, porque esa noción fisicomatemática no contiene un átomo de humanidad. Perdonad que os diga cosas de tan marcada perogrullez. En nuestros días hay que decirlo todo. Porque aquellos mismos que defienden a las aglomeraciones humanas frente a sus más abominables explotadores, han recogido el concepto de masa para convertirlo en categoría social, ética y aun estética. Y esto es francamente absurdo. Imaginad lo que podría ser una pedagogía para las masas. ¡La educación del niño-masa! Ella sería, en verdad, la pedagogía del mismo Herodes, algo monstruoso» [2].

Las tesis machadianas se leen en el marco de su conocida *Escuela Popular de Sabiduría Superior* y su concepción del folklore y la poesía [3]. Pero quizá no sea excesivamente aventurado relacionarlos con aquellas otras que constituyen lo que suele denominarse la ontología de Machado, que el propio poeta situaba en el centro mismo de la «metafísica» que toda poesía encierra y descubre: la *heterogeneidad del ser.* En un fragmento de incierta cronología, pero en cualquier caso posterior a 1915 y anterior a 1923, afirma que «sólo existen, realmente, conciencias individuales, conciencias varias y únicas, integrales e inconmensurables entre sí» [4]. Conciencias inicialmente turbias, que van aclarándose, precisándose, como lo que son, en la otredad, en la búsqueda siempre fracasada de lo otro, del otro, que sólo el poeta es capaz de mantener en tensión —de lo uno a lo otro— y que el filósofo tiende a esclerotizar en uno de los términos de la relación [5].

El individuo, la conciencia, no es nunca algo estático, algo dado, es, por el contrario, su hacerse, un hacerse conciencia y consciente, de su otredad, de sus huecos, de sus necesidades, y de la necesidad de este hacerse para ser. La sabiduría popular que nutre el folklore y la poesía no es sino este hacerse en el cual los hombres son (se hacen) hombres, individuos, no números, cantidades de una masa. Un hacerse, digámoslo también, en el que la conciencia mantiene continua y tensa relación con lo otro, la naturaleza, el medio, y con los otros, los demás individuos, la sociedad, y al mantenerla se hace a sí misma.

En una nota que Antonio Sánchez Barbudo publicó en *Hora de España* (VII, 1937), *La adhesión de los intelectuales a la causa popular,* se dicen algunas cosas que recuerdan directamente a Machado, entre otras, ésta: «Encontrar un arte de calidad, no para las masas, sino

[2] *Antonio Machado,* Juan de Mairena, Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo, 1936, *Castalia, Madrid, 1972, 201-202 (edición al cuidado de José María Valverde).*

[3] *Ibíd., 135.*

[4] *Antonio Machado,* Obras. Poesía y prosa, *Losada, Buenos Aires, 1964, 701 (edición al cuidado de Aurora de Albornoz y Guillermo de Torre).*

[5] *José María Valverde desarrolla ampliamente este tema en su introducción a* Nuevas canciones y De un cancionero apócrifo, *Castalia, Madrid, 1971, especialmente 52-73.*

para los hombres, con todas las realidades del hombre de hoy, es nuetra labor de artistas, de creadores y revolucionarios». En otra nota posterior de la misma revista (XIV, 1938), *Sobre la «Advertencia a Europa» de Thomas Mann,* el mismo Sánchez Barbudo abunda, desde otra perspectiva, en la cuestión: «... no podemos confundir la presencia de esas masas que «llenan» los cinematógrafos y cafés, los bailes y las calles, masas que quieren ser masas, sin más aspiración que vivir frente a los demás, contra los demás, su vida pequeña, "su vida" llena de reminiscencias de novela pornográfica o falsamente romántica; no podemos, digo, confundir estas vidas ni estas masas con las de nuestros trabajadores y campesinos, que tienen aristocracia, tradición y espíritu». Términos que coinciden, algunos literalmente, con lo que Machado expuso.

Las palabras de Sánchez Barbudo tienen además la virtud de conectar esta problemática con la que centró la polémica del arte en aquellos momentos, inspirando, según que parte se tomara en ella, una interpretación e, incluso, una práctica determinada. Sánchez Barbudo manifiesta la insatisfacción de un arte de masas como arte de propaganda y propone un arte de calidad «para el hombre».

La contraposición entre arte de propaganda y arte de calidad no es exclusiva de ese momento. La célebre *Ponencia colectiva,* leída en el Congreso también el día 10 de julio por Arturo Serrano Plaja, en nombre de sus firmantes —A. Sánchez Barbudo, A. Gaos, Antonio Aparicio, A. Serrano Plaja, Arturo Souto, Emilio Prados, Eduardo Vicente, Juan Gil Albert, J. Herrera Petere, Lorenzo Varela, Miguel Hernández, Miguel Prieto y Ramón Gaya—, señala que ese es uno de los problemas más agudamente vividos por la generación joven que ellos representan: «Lo puro, por antihumano, no podía satisfacernos en el fondo —afirman—; lo revolucionario, en la forma, nos ofrecía tan sólo débiles signos de una propaganda cuya necesidad social no comprendíamos y cuya simpleza de contenido no podía bastarnos.» En definitiva, cuanto se hacía en arte, no podía satisfacer un anhelo profundo, aunque vago, inconcreto, de humanidad, y por otro, el de la Revolución, no alcanzaba tampoco a satisfacer ese mismo fondo al que aspirábamos, porque precisamente no era revolucionario. La Revolución, al menos lo que nosotros teníamos por tal, no podía estar comprendida ideológicamente en la sola expresión de una consigna política o un cambio de tema puramente formal».

La *Ponencia colectiva* alude al surrealismo, «arte puro», que ha tenido sus más conocidos cultivadores en los últimos años de la década de los veinte y en los de la Segunda República, y, por otro, el realismo social, crítico, que se presentó en torno a publicaciones como *Octubre,* en Madrid, y *Nueva Cultura,* en Valencia. No es, como vamos a ver, la única vez que este contraste se plantea polémicamente, pero antes de abordar ese asunto es necesario continuar con el texto leído por Serrano Plaja.

La *Ponencia* rechaza el realismo socialista y, aunque dice comprender el arte de propaganda, indica que es insuficiente[*]. Sus firmantes proponen un arte de calidad que se apoye en el humanismo, entendido éste como «el intento de restituir al hombre la conciencia de

[*] *«No queremos —aunque lo admitamos en cuanto a las necesidades inmediatas que para nada subestimamos, ya que de ellas dependen todas— , una pintura, una literatura, en las que, tomando el rábano por las hojas, se crea que todo consiste en pintar o en describir, etc., a los obreros buenos, a los trabajadores sonrientes, etc., haciendo de la clase trabajadora la realidad más potente hoy por hoy, un débil símbolo decorativo. No. Los obreros son algo más que buenos, fuertes, etc. Son hombres con pasiones, con sufrimientos, con alegrías mucho más complejas que las que esas fáciles interpretaciones mecánicas desearían», y: «De ahí nuestra actitud ante el arte de propaganda. No lo negamos, pero nos parece, por sí solo, insuficiente. En tanto que la propaganda vale para propagar algo que nos importa, nos importa la propaganda. En tanto que es camino para llegar al fin que ambicionamos, nos importa el camino, pero como camino. Sin olvidar en ningún momento que el fin no es, ni puede ser, el camino que conduce a él.»Ob. cit., 136 y 139-140, respectivamente.*

su valor», precisamente en un momento en que, en la proximidad de la muerte, es posible ver mejor «todo lo que ocultaba el hombre en cada hombre», pues «ganar la guerra es conquistar la categoría de hombre, la dignidad humana».

Los firmantes de la *Ponencia colectiva,* verdadera alternativa a un arte estrictamente propagandista, no son los únicos que se mueven en este horizonte de «machadismo» no explícito, si puede hablarse así. Y por ello, cabe decir, a su vez, que las ideas de Machado son la expresión concreta y personal de una concepción más amplia, no sólo en el marco del pensamiento, también en el de la literatura y el arte. El problema de la dignidad humana se plantea en la Guerra Civil como alternativa a la barbarie, la negatividad absoluta que es el fascismo. Quizá sea José Bergamín quien expuso más nítidamente la situación en su intervención del día cuatro en Valencia: la Guerra se plantea en términos de ser o no ser, y en este planteamiento tomo aguda conciencia, sin distancia, pues estoy metido en los acontecimientos, de mi existencia y condición, «jamás un pueblo tiene conciencia más clara de su ser, de lo que es, de lo que piensa, de lo que quiere, que cuando este mismo ser quiere arrancárselo. Entonces diríamos que un pueblo se humaniza de este modo trágico. Porque, como el hombre en su propio ser, se encuentra definitivamente solo ante sí mismo. Y ésta es la cuestión, la cuestión palpitante: la de ser o no ser ante la muerte; la de ser o no más poderoso, más fuerte que la muerte».

El carácter popular del intelectual y de la cultura no surge en el marco de la propaganda, en el marco de lo que Bergamín, los firmantes de la *Ponencia* y Machado consideraban arte de masas, sino en la misma raíz e historia del arte, en su radical, esencial popularidad. Con palabras que podría haber firmado Machado, Bergamín afirma: «Toda nuestra mejor literatura en el pasado, la que impulsa y mueve los anhelos populares hacia el porvenir o en los presentes, es un testimonio popular, por el lenguaje, de una voluntad única y total de ser de España (...) en España toda nuestra riqueza cultural es expresión viva y verdadera de nuestro pueblo» [7].

La Guerra Civil no es sólo un asunto político, es un problema de supervivencia histórica y a toda la historia de España afecta. La cultura y el arte están en peligro, está en peligro la dignidad humana, que es, para estos intelectuales y artistas, la dignidad popular. Como en el caso de Machado, la idea de Bergamín no es ocurrencia apresurada que los acontecimientos bélicos ocasionan, vértebra también, en las páginas de *Hora de España,* su análisis de Goya, *Pintar como querer (Goya, todo y nada de España)* (V, 1937), y, antes, sus lúcidas reflexiones en *Cruz y Raya: Un gran vuelo de cuervos mancha el azul celeste* * (12, 1934), *El espejo vivo* (19, 1934) y, sobre todo, *Hablar en cristiano* (28, 1935), que suscitó una polémica con Arturo Serrano Plaja a la que me referiré después.

Hablar en cristiano aborda una cuestión candente en la época: la *cuestión Gide.* Gide intervino en el Congreso Internacional de Escritores de París con un texto que llevaba por título *Defensa de la cultura,* texto que Bergamín comenta y, en muchas ocasiones, hace suyo. El escritor francés analiza la problemática del artista, el intelectual y la literatura en el mundo contemporáneo. A su juicio, la literatura no puede ser sólo un espejo. «A mi me inquieta, lo confieso —dice—, haber escuchado en el Congreso de Escritores de Moscú a una gran cantidad de obreros de todas clases que pedían a los escritores que les hablasen de ellos solamente, que les representasen pintándolos como son. La literatura no tiene o, al menos, no debe tener únicamente esta misión de espejo (...) Se trata también, y quizá sobre todo, de ayudarle (a la literatura de la URSS) nosotros a este hombre nuevo, al que

* *Título que podría corresponder a una escultura de Alberto Sánchez.*

[7] *Ibíd., 20, 23.*

amamos, al que queremos (...) La literatura no se contenta únicamente con imitar, sino que informa, propone, crea.».Y continúa hablando del papel del intelectual y del escritor, y poniendo su propio ejemplo: «Por mi parte (y me excuso de dar este ejemplo personal), de familia burguesa, de formación burguesa, he sentido desde los comienzos de mi carrera literaria que todo lo que había en mí que me parecía más auténtico, más valedero y valeroso, surgía como protesta inmediata y directa contra las convenciones, las costumbres, las mentiras del medio en que vivía. Y me parece imposible hoy, en la sociedad capitalista en que vivimos aún, que haya una literatura que valga que pueda ser otra cosa que una literatura de oposición. Comulgar con una clase es para el escritor burgués imposible. Comulgar con el pueblo... Pues bien, creo que le es igualmente imposible mientras el pueblo no sea más que lo que es hoy, mientras el pueblo no sea lo que puede ser, lo que debe ser, lo que será si nosotros le ayudamos. Lo único que podemos, mientras tanto, es dirigirnos al lector desconocido, futuro, estando seguros de encontrarle cuando hayamos encontrado en nosotros mismos aquello que sentimos en nosotros más profundamente e irreductiblemente humano.» [8]

No voy a continuar con la cita de Gide ni con alguno de los comentarios de Bergamín, solamente uno que resume bien su actitud y enlaza directamente con lo que aquí me ocupa: «El pueblo sigue representándosenos de este modo como únicamente tiene sentido para nosotros, con una realidad personal; como persona y no como cosa o masa; como presencia espiritual y no material. Y aún diríamos más: que para nosotros lo popular, siguiendo el razonamiento de André Gide, es la generalización, o, mejor, universalidad, de lo más particular, lo más individual y singular del hombre: el juego puro, limpio y claro —racional o irracional, pero inteligente— de su espiritual libertad o novedad; de todas sus posibilidades humanas.» [9]

De nuevo esa distinción entre pueblo y masa, en la que también insistirán Rafael Dieste –*Desde la soledad de España (sobre la vida y el espíritu)*, en *Hora de España* (13,1938) [10]— y María Zambrano —por ejemplo, en su comentario a *«La guerra», de Antonio Machado*, en *Hora de España* (12, 1937) [11]—, pues la masa es más bien la cosificación del pueblo que el pueblo mismo. El sustrato de la hipótesis bergaminiana es, naturalmente, distinto al que sustenta las afirmaciones de Machado. El reclamarse de la espiritualidad, que enlaza directamente con una visión de nuestra historia poética y con el cristianismo de Bergamín, no se encuentra en *Mairena*, pero hay un punto en que ambos coinciden, precisamente aquel que aquí más interesa: el valor del hombre, del individuo, su hacerse, su tomar conciencia y conocerse, la radicalidad exigida a cualquier planteamiento sobre el hombre nuevo, a cualquier planteamiento revolucionario.

[8] *En J. Bergamín*, Hablar en cristiano, *Cruz y Raya, 1935, 28. Recogido en Cruz y Raya. Antología, Madrid, Turner, 1974, 410-411 (Prólogo y selección de José Bergamín).*

[9] *Ibid., 415.*

[10] *«La masa no es el pueblo, sino lo que hay de inerte y reactivo en cada uno, lo que hay de bruto. Pero no se olvide que el bruto, dócil al plan de su naturaleza, es inocente, y que es, sin duda, una de las formas —no superiores ni inferiores, sino definitivas - de la gracia (...) ¿Rebelión de las masas? Si la rebelión es del pueblo, es revelación, y si es de las masas, no es rebelión sino cataclismo (...) El pueblo es masa y es pueblo, es reactivo y activo como cada hijo de vecino en particular». El texto de Rafael Dieste, de gran complejidad y merecedor de un análisis que aquí no puedo realizar —pero sí deseo señalar la necesidad de conectar las tesis de Ortega con estas que aquí se exponen—, destaca, y es el único punto sobre el que deseo llamar la atención, la diferencia entre pueblo y masa, aunque su «horizonte filosófico» sea bien distinto al de Machado o al de Bergamín.*

[11] *«La palabra del poeta ha sido siempre necesaria a un pueblo para reconocerse y elevar con íntegra confianza su destino difícil, cuando la palabra del poeta, en efecto, no cubre ese destino, lo alude y lo testifica, cuando le da, en suma, un nombre. Es la mejor unidad de la poesía con la acción o como se dice con la política, la mejor y tal vez única forma de que la poesía puede colaborar en la lucha gigantesca de un pueblo; dando nombre a su destino, reafirmando a sus hijos todos los días su saber claro y misterioso del sino que les cumple, transformando la fatalidad ciega en expresión liberadora.»*

No es esta la última relación entre Bergamín y Gide, tampoco el centro de la *cuestión Gide.* Durante la Guerra Civil en el marco del Congreso Internacional, el poeta español se levanta para abordar la *cuestión Gide* el día 8 de julio. Como es sabido, tras una visita a la URSS en el verano de 1936, Gide publicó un libro que fue considerado crítico para el régimen de Stalin, *Retour de l'URSS* (París, Gallimard, 1936). Posteriormente, para responder a las críticas que suscitó, publica otro al año siguiente: *Retouches a mon retour de l'URSS* (París, Gallimard, 1937), en el que afirma su compromiso con la verdad antes que con ningún partido y escribe palabras duras: «La URSS no es lo que nosotros esperábamos que fuera ni lo que había prometido ser y se esfuerza en parecer; ha traicionado todas nuestras esperanzas. Si no queremos que nuestras esperanzas vuelvan a desplomarse es necesario ponerlas en otro lado».

En España, en el Congreso, M. Koltzov considera que el libro de Gide es un conjunto de injurias y calumnias, «de corte abiertamente trotskista» y antisoviético [12]. Bergamín interviene en el debate, dolorido, y rechaza el libro de Gide en nombre de una solidaridad que une a los pueblos español y ruso, pero eso no hace que cambie ninguna de sus posiciones esenciales, como tampoco las de Machado o las de los firmantes de la *Ponencia colectiva.*

II

El lector de la *Ponencia,* Arturo Serrano Plaja, había polemizado públicamente con Bergamín en 1935 a propósito del artículo de éste *Hablar en cristiano.* Las cartas fueron publicadas en *Leviatán* (sept.-oct.-nov., 1935) en el *Cruz y Raya* (32, 1935). Serrano Plaja revisa la interpretación bergamiana del texto de Gide, interpretación que él considera cristiana y espiritualista, cuando el texto del escritor francés debe ser entendido, en clave marxista o materialista y, así, social y políticamente efectiva: para el marxista «es a partir de una eficacia social cuando el hombre, los trabajadores, la masa (que a ese estado de cosa, como usted dice, créame, ha reducido el capitalismo al pueblo como persona...); cuando la masa, digo, pueda individualizarse, pueda conquistar su soledad, y entonces, a solas consigo misma, pueda enfrentarse con ese algo terrible y angustioso que es la vida: la muerte». Y más explícita y políticamente: «Porque a la dirección misma, clásica y cristiana, moral y religiosa, de ese humanismo permanente que usted aprecia en Gide para todo lo que en esta defensa humana se refiere al pueblo, hay que añadir esa dimensión explícitamente declarada por Gide, como voluntad de organizar ese humanismo, es decir, de luchar al lado de algo tan concreto como significa el partido comunista, para que ese humanismo permanente no se quede reducido a una actitud históricamente cristiana, es decir, a una fe individual en el hombre, aunque ineficaz en el plano del desenvolvimiento social».

La polémica entre Serrano Plaja y Bergamín sólo nos interesa aquí de forma lateral, en cuanto que pone de relieve la proximidad de dos concepciones que en principio cabría pensar muy diferentes, en cuanto que afirma una vez más, en la perspectiva del marxismo —e incluso en la perspectiva política inmediata del partido comunista—, la necesidad de distinguir entre pueblo y masa, y de partir de la masa para hacerla pueblo, para que ella, en su lucha y autoconciencia, se haga pueblo. Pero interesa también como indicación de la amplitud del entramado de ideas y enfoques diferentes que en estos asuntos encuentran su eje. Serrano Plaja cita también a Machado, y no de cualquier manera: la *fraternidad laboriosa* de que hablara el poeta es la manifestación de ese ser-sí-mismo que es cada uno cuando

[12] *El texto de Gide, las palabras de Koltzov y una breve narración de los hechos, en el volumen I de L. M. Schneider, ob. cit., 189 y ss.*

la masa se ha conquistado como pueblo y es con los demás, cuando ha dejado de ser cosa. La *Ponencia colectiva,* dos años después de esta polémica, no hacía sino desarrollar algunas de estas ideas centrales.

No fue la única polémica. Tan conocida como ésta, quizá más, fue la que mantuvieron Ramón Gaya y Juan Gil Albert, ya en plena Guerra, en *Hora de España* (6, 1937), bajo el título común de *Cartas bajo un mismo techo.* La carta que Ramón Gayá envía a Gil Albert vuelve sobre algunos asuntos centrales, y ya conocidos, de la polémica. Pero Gaya es más radical que otros artistas e intelectuales, para él el arte debe expresar lo eterno y esencial, el artista sólo puede mantenerse en ámbitos humanos, y el de la política no lo es. Todo se enturbia y cae cuando el arte se inserta en lo político, dice Gaya, si es necesario un arte de propaganda, considerémosle como tal, como propaganda pero no como arte. Gaya está defendiendo la necesidad de hablar de arte verdadero en lugar de arte antiburgués o burgués y, de esta manera, invoca un paradigma en el que los calificativos sociopolíticos no tengan cabida. Su planteamiento se basa en una distinción radical entre el arte y la política, y eso es algo que Gil Albert no comparte: el poeta defiende la oportunidad y calidad de un arte comprometido con su tiempo, que no tiene porqué ser una imitación del que se hace en la URSS.

La respuesta de Gil Albert se mueve en los mismos términos que la respuesta polémica de Angel Gaos a un no menos polémico comentario de Ramón Gaya a *Nueva cultura* y la presencia del poeta valenciano en esta revista. Gaos distingue ente la individualidad que se recluye sobre sí misma y la individualidad que en la colectividad y la universalidad debe desbordar, pues «el verdadero destino del intelectual auténtico no es el de acompañar con sus lamentaciones íntimas la dura ascensión del pueblo hacia la vida, sino fundirse con él, en la gigante alegría de crear —cada uno con sus herramientas— la nueva cultura humana»[13].

En el artículo que había dado pie a esta polémica, *El poeta como juglar de guerra (Nueva cultura,* III, 1937, 1, s.p.), Gil Albert había defendido la relación del poeta con el pueblo, convirtiéndole en portavoz popular, voz del pueblo, expresión de la conciencia colectiva: «Este pueblo, en uno de los momentos decisivos de su historia, vuelve a encontrarse con el poeta, no con un deteminado poeta, sino lo que es sin duda para el pueblo la ventura del hallazgo, con el poeta como olvidado personaje anónimo que regresa, trayendo en sus palabras que suenan como la música un mensaje de heroísmo y de amor. Heroísmo y amor, he ahí el medio en que conviven noblemente el poeta y el pueblo; de ellos, de ese heroísmo y de ese amor, brotan la vida y la muerte, los inaprehensibles temas que el poeta ha cantado en todos los tiempos». Con estas palabras, Gil Albert se aproxima a las reflexiones de Machado, Bergamín y María Zambrano.

En las páginas de *Nueva cultura* había tenido lugar antes de la Guerra Civil uno de los debates más interesantes sobre la condición del arte y del artista, con textos fundamentales para el asunto que aquí se estudia. El debate comenzó con una carta de la revista dirigida al escultor Alberto, llevaba el título *Situación y horizonte de la plástica española,* había sido redactada por Josep Renau y Francesc Carreño[14], y se publicó en el número dos de la revista, correspondiente al mes de febrero de 1935. En ella, Renau y Carreño hacían una exposición histórica que tenía la finalidad de contextualizar la escultura de Alberto, para después, una vez analizada, en su perspectiva, la trayectoria de lo que se ha llamado vanguardia

[13] *Angel Gaos,* Hora de España. Revista mensual, Nueva Cultura, *III, 1937, 2, 22.*

[14] *Josep Renau,* Notas al margen de Nueva cultura, *Darmstadt y Madrid, Topos Verlag/Turner, 1977, XXIII (Intr. a la edic. facsímil de la revista).*

española, muy especialmente lo que supuso la actividad de los Ibéricos, estudiar la obra del escultor. «La unidad ideológica de Alberto se verifica en ese ruralismo místico de los campos yermos de Castilla, de sus pueblos y sus villas desoladas. Le atraen poderosmente los tipos y las expresiones de la entraña popular: el campesino y el obrero en sus actitudes cotidianas, en los cafés, en las «casas colmena»; las mujeres con sus cántaros, sus macetas y el color de las ropas lavadas y quemadas por el sol, las manos de dedos gruesos y encallecidos del trabajador de la tierra... El tipo y la calidad se manifiestan con fuerza, rudeza y claridad en sus dibujos. Las esculturas de Alberto son una concentración plástica del paisaje rural castellano, visto con la fuerza brutal y animista de un primitivo, la síntesis de la inquietud plástica del momento actual, con el contenido formidable de la inquietud campesina. Diferenciándose esencialmente de los demás valores de la plástica moderna española, Alberto nunca trata —subjetivamente— de hacer escultura abstracta, aún en sus obras de un mayor predominio formal».

Pero Renau y Carreño consideran que este tipo de escultura responde a un campesino parado, inerte, que no es ya el de los nuevos tiempos, el campesino dinámico que ha concretado en su conciencia «el perfil verdadero del 'señor' terrateniente, del cura y del acaparador de la ciudad», que «ha concretado ya el sentido de sus maldiciones», es decir, utilizando una terminología más técnica, que ha adquirido «conciencia de clase».

La larga carta de Renau y Carreño tuvo una lacónica respuesta de Alberto, suscitó una carta de Antonio Rodríguez Luna, pintor inclinado en aquel momento al surrealismo, y una nueva respuesta de *Nueva cultura* (todo ello en *Nueva cultura*, I, 1935, 5). Alberto afirma sucintamente que, a su entender, se ha dado «excesiva importancia a los movimientos del arte español en relación al movimiento social», que existirá ante contra revolucionario mientras la revolución no se realice y que él está del lado de quienes desean que la injusticia capitalista termine. Rodríguez Luna habla como un converso y afirma la necesidad de hacer un arte social «(entiende bien que no digo político)» en lugar del hasta entonces realizado, «especulación plástica sin ningún contenido humano», y solicita la solidaridad y el alineamiento de Alberto, cuya posición califica de «asceta cristiano» o «alquimista de las nubes y campos castellanos». Por su parte, Renau y Carreño muestran su rechazo a la carta lacónica de Alberto, rechazan su hipotético individualismo y hablan de la necesidad de hacer un arte humano, tal como señala Rodríguez Luna, capaz de educar los sentimientos sociales (frente a los mundos propios) y dirigido al proletariado.

Aquí termina la polémica de Alberto y *Nueva cultura*, pero un año después el escultor colabora en la revista con *Cuatro dibujos políticos* y Francesc Carreño se refiere extensamente a su actividad como escenógrafo en una artículo titulado *Elementos para una plástica teatral española (Nueva Cultura*, II, 1936, 11, y III, 1937, 2, respectivamente). Aunque ni la colaboración ni el texto hacen referencia alguna a la polémica, creo que constituyen su cierre definitivo.

En los *Cuatro dibujos políticos* Alberto pone en pie un arte de denuncia y compromiso (denuncia de la tradición de las cruces, de la ideología del orden y la patria, de la represión y de la alianza del capitalismo y la iglesia) sin abandonar por ello su peculiar estilo, aquel que había sido caracterizado como individualista e indeterminado. Incluso, aún más, acentuando los rasgos fantásticos, casi surrealistas, que en su escultura anidaban. En su artículo, Carreño hace una alabanza del artista en puntos que antes habían sido criticados, descubre que los telones de Alberto, «equivalentes a sus dibujos inaccesibles a los no educados en las artes plásticas, hayan sido capaces de emocionar a una multitud de espectadores». Introduce un rasgo más notable: el carácter español del arte de Alberto. El escultor como heredero de la plástica de Berruguete, Zurbarán y Velázquez: «La rudeza, la calidad, la forma del

paisaje castellano había sido recogida poco a poco en el espíritu y en la obra de Alberto». Carreño establece así un horizonte de juicio que es consustancial a la concepción del arte que latía en Machado, Bergamín, Dieste, María Zambrano, la *Ponencia colectiva,* etc., punto central en la concepción del arte y la cultura antifascistas en la Guerra Civil.

III

Las posiciones mantenidas en la *Ponencia colectiva,* el debate en las páginas de *Nueva cultura*, incluso algunos de los restantes debates y textos citados, pueden inducirnos a pensar que había dos orientaciones claramente determinadas —y enfrentadas— en nuestro panorama artístico: el arte puro y el arte comprometido, de carácter realista cuando no claramente identificado con el realismo social político. Creo, sin embargo, que esta conclusión no es acertada, y ello por varias razones. En primer lugar, porque no existe un realismo social o político homogéneo, e incluso porque no hay una ideología del realismo consolidada hasta los años de la Segunda República y, concretamente, hasta que se publican revistas como *Octubre* y *Nueva cultura,* o, algo antes, *Orto.* Sí hay, y yo mismo he insistido en ello a la vez que analizaba algunas, tendencias que conducen al realismo —el Castelao de *Nos* es la figura más importante en este sentido, las más tardías aportaciones de E. Barral y A. Souto, ya en el paso a la República, etc.—, pero que no podemos identificar con el arte de masas que desde *Octubre,* primero, y desde publicaciones e intervenciones durante la Guerra Civil, después, se reclama [15]. Cabe pensar que esta fue una de las razones que determinaron la diversidad del realismo durante la contienda (asunto que será preciso analizar en otro momento).

Pero no es esta la única razón, algo similar sucedía en el caso del arte puro. Es ya un tópico señalar que el neocubismo, muy matizado, y el surrealismo son las dos orientaciones fundamentales de la renovación que tiene lugar en los años veinte y, dado que el neocubismo o bien desaparece o bien se academiza, cabe pensar que cuando se habla de arte puro se está haciendo referencia a formas que más o menos explícitamente conectan con el surrealismo o son íntegramente surrealistas. Pero también en este ámbito, como en el del realismo, es preciso hacer matizaciones que van más allá de las variantes estilísticas personales.

Un acontecimiento conocido, pero quizá no suficientemente valorado, de la historia de la poesía en aquellos años puede ser significativo punto de partida. *Romancero gitano* de Federico García Lorca aparece en julio de 1928, editado por *Revista de Occidente* y con un dibujo del autor en la portada. La acogida es, generalmente, entusiasta y el libro convierte a Lorca es un poeta famoso. Dos amigos mantienen, sin embargo, una actitud diferente, Dalí y Buñuel. Dalí escribe a Lorca diciéndole que su poesía «está ligada de piez i brazos a la poesía vieja». Por su parte, Buñuel, en una carta a Pepín Bello, le dice que *Romancero gitano* es «muy malo». En otra carta de Dalí a S. Gasch, el pintor rechaza lo trágico, el gitanismo, etc., y alaba el «maridaje imprevisto de ciertas palabras, el uso inadecuado (adecuadísimo) de ciertas cualidades, y sobre todo una inspiración erótica inconsciente», etc., es decir, alaba los rasgos próximos al surrealismo y rechaza los que considera tradicionales o populares [16]. La respuesta del poeta es ambivalente, si por una parte defiende una modernidad, que posiblemente hubiera sido del gusto del cineasta y del pintor, en dos conferencias dadas en Granada en el mes de octubre, *Imaginación, inspiración y evasión en la poesía* y *Sketch de la pintura moderna,* por otra continúa manteniendo su interés por lo popular

[15] *Valeriano Bozal,* El realismo plástico en España, 1900-1936, *Península, Barcelona, 1966.*

[16] *I. Gibson,* Federico García Lorca, I. De Fuente Vaqueros a Nueva York, 1898-1929,*Grijalbo, Barcelona, 1985, 566 y ss.*

en una conferencia que pronuncia en diciembre en la madrileña Residencia de Estudiantes, *Las nanas infantiles.*

El asunto tiene mayor importancia que la puramente biográfica, con ser ésta mucha, y revela la necesidad de distinguir en el seno del arte puro diferencias que podían pasar desapercibidas. La propia evolución de los dibujos de Lorca —por no hablar de su poesía, con una evolución más compleja— lo pone de manifiesto. En los primeros, los que hace hasta 1927, predomina un marcado sentido de lo popular, después hay un cambio paulatino que permite hablar de surrealismo pero que no es surrealismo en sentido estricto.

El carácter popular de los primeros dibujos de Loca va más allá de los expresamente iconográfico y afecta al mismo lenguaje plástico[17]. Dibujos como *Virgen de los Siete Dolores* (1924), *Niña granadina* (s.a.), *Margarita Pineda en el cadalso* (1928), nos hacen pensar en los exvotos populares, pues, como ellos, «el dinamismo de sus trazos es sorprendente, como una caligrafía viva...» y están «dentro de un habla gráfica popular»[18]. Son dibujos que supeditan los criterios miméticos a la claridad expositiva, eliminando las mediaciones convencionales entre el sujeto y el asunto y dando pie a la «emoción ante las cosas» que el poeta decía ser su «única carrera», en una carta a Antonio Gallego Burín en 1920[19]. Este es, también, el año de *El maleficio de la mariposa,* cuyos protagonistas son, como se sabe, animales, y más propiamente insectos que, siguiendo un viejo tópico de los fabulistas, se comportan humanamente.

El rasgo que en *El maleficio de la mariposa* o en sus primeros dibujos puede ser excesivamente superficial, por evidente, indica una nota que será característica de toda su producción: la preocupación por la naturaleza y lo popular se unen y articulan en una expresión que nunca puede dejar de verse simultáneamente. El paisaje del poeta no es, como no lo será después el de Alberto Sánchez, una visión pura de la naturaleza, sino una visión humana y popular. La «emoción ante las cosas» no prescinde nunca del sujeto para dejar a las cosas solas, pero tampoco se limita a éstas para que el sujeto pueda proyectarlas idealmente, fantásticamente: el autor presenta tanto la emoción como las cosas que la suscitan y en el momento de suscitarla.

Lorca no es el único artista que en estos años ofrece notas semejantes. Algunos cuadros de Joan Miró inmediatamente anteriores a 1920, *L'Hort de l'ase* (1918) y, sobre todo, *La masía* (1921-1922), se mueven en ámbitos semejantes, aunque no iguales: mientras que las imágenes de Lorca se ajustan a las propuestas más populares, las de Miró utilizan esas propuestas en un análisis que pone en cuestión la condición de la imagen pictórica. Miró construye en la linealidad y narrativismo populares, con su simplicidad y elementalidad, con la necesidad de contar, escribir e individualizar, una complejidad que, como es obvio, está ausente de los dibujos de Lorca y, me atreveré a decir, también de sus poemas.

Esta relación no termina aquí. No tenemos información suficiente sobre el conocimiento que el poeta podía tener de la pintura mironiana, pero la conocía y la admiraba pues ilustró

[17] *No existe ninguna edición completa de los dibujos de Lorca. Gregorio Prieto publicó en 1949 una edición de 41 dibujos* (Dibujos de Lorca, *Afrodisio Aguado, Madrid, 1949) y luego en su* Lorca en color *(Ed. Nacional, Madrid, 1969), algún dibujo más. En las célebres* Obras completas *de la Ed. Aguilar, preparadas por Arturo del Hoyo, se publicaron también dibujos del poeta, algunos coinciden con los de Gregorio Prieto, otros no. Antonio Gallego Morell publicó* García Lorca, cartas, postales, poemas y dibujos *(Moneda y Crédito, Madrid, 1968) y hay otros dibujos aparecidos en publicaciones diversas, pero no existe una investigación profunda ni una publicación completa de este material. Un texto de Francisco García Lorca,* El arte del dibujo, *ha sido editado en Francisco García Lorca,* Federico y su mundo, *Alianza, Madrid, 1980 y ediciones sucesivas.*

[18] *S. Rodríguez Becerra y J. M.ª Vázquez Soto,* Exvotos de Andalucía, *Argantonio, Sevilla, 1980, 100 y 104, respectivamente.*

[19] *F. García Lorca,* Epistolario, *Alianza, Madrid, 1983, I, 21 22.*

con ella, y con la de Dalí, su *Sketch de la pintura moderna,* y cabe suponer que durante su viaje a Barcelona y su relación con Dalí y los intelectuales catalanes tuvo acceso a la obra de Miró. En cualquier caso, además de la influencia de Dalí, en las obras de 1927 empieza a verse un punto de contacto con Miró, especialmente en un rasgo que Dalí abandona pronto pero que Miró convierte en constante de su obra: el protagonismo de la grafía en arabesco, casi grafía caligráfica, protagonismo evidente ya en obras magníficas de los años veinte: *Retrato de la Sra. K* (1924), *Pintura* (1925), *El Carnaval de Arlequín* (1924-1925), *Culto a las manifestaciones espontáneas* (1927), etc. También la «emoción ante las cosas» es uno de los ejes de la pintura de Miró, como lo será de la escultura de Alberto Sánchez y, en menor medida, de Angel Ferrant. Pero no ante cualquier cosa, y esta es una diferencia considerable respecto del arte puro, sino ante las cosas populares, tal como indica el pintor catalán en su célebre escrito *Yo trabajo como un hortelano.*

A partir de 1927 empiezan a advertirse algunos cambios importantes en los dibujos de Lorca, preferentemente dos: alteraciones iconográficas que dan lugar a desdoblamientos, segmentaciones, abstracciones, etc., que hacen pensar en los «juegos» dalinianos de la misma época, pues están presentes en pinturas como *Imitació al son* (1926), en la que aparece la cabeza del poeta y su sombra, o en *La mel es mes dolca que la sang* (1927), cuadro en el que también podemos ver la cabeza de Lorca así como las figuras de los asnos putrefactos, asnos que recuerdan algunas de las figuritas anteriores de Miró; el segundo cambio es la cada vez más radical importancia de la grafía, que se convierte en factor de representación en rasgo semántico con capacidad propia.

Los desdoblamientos, segmentaciones, etc. —que aparecen ya en una carta a su hermano Francisco de 1926—, producen un efecto de objetualización de los diversos motivos representados, cabezas, ojos, pájaros, bocas, flores, manos, pájaros, peces..., que dejan de ser partes de un conjunto representativo y adquieren entidad significativa propia. El dibujo que Gregorio Prieto titula *Borrachera*, en el que hay anotado «Leyenda de Jerez», (1927), que puede entenderse como doble figura o como dos figuras superpuestas, consolida un procedimiento que era también propio de Dalí y pone de relieve esa característica, acentuada en dibujos posteriores, en los que se articula cada vez más con la representación, como en el magnífico *Sólo el misterio/ nos hace vivir,/ sólo el misterio* (1934), en el que de los ojos vacíos de un marinero cae una flor, mientras que brazos y ropa cobran vida propia. Quizá sea, sin embargo, en sus «dibujos abstractos» no fechados, *Rostro con flechas, Lira, El ojo,* etc., donde este recurso alcanza sus mejores resultados. Lorca no es el único que lo pone en práctica, ya he indicado a Miró y a Dalí, aunque en uno y otro se emplea de forma diferente, pero también lo encontramos en pintores posteriores como Miguel Prieto y Antonio Rodríguez Luna que, si en principio se inscriben plenamente en el dominio del surrealismo, durante la Guerra, como tendré ocasión de explicar, dan un giro importante sin abandonar este lenguaje. También Maruja Mallo, Benjamín Palencia y, en menor medida, Alberto Sánchez son ejemplos de este proceder.

Por lo general, desdoblamientos y fragmentaciones van acompañados de esa innovación en la grafía a la que ya me he referido. La línea cobra vida propia, como el torpe trazado caligráfico de un niño o el rastro de un insecto: la grafía es trazo indicador, muchas veces al margen de la representación naturalista y otras distorsionándola. Un ejemplo importante de este lenguaje lo encontramos en el dibujo que Gregorio Prieto titula *Autorretrato en Nueva York* y *Obras Completas Perspectiva urbana con autorretrato,* que debe hacer sido realizado en 1928 ó 1929. El autorretrato se ha simplificado al máximo y es tanto óvalo de la cara como expresión lineal de una sensibilidad que conserva en la representación, al igual que sucede en las caricaturas, sólo los elementos significativos imprescindibles. Los animales

son los burros putrefactos que ya hiciera Dalí y que recuerdan, como indiqué, a los de Miró. Pero quizá el aspecto más importante es la creación de un ambiente urbano, con la disposición de los grandes edificios, en el que el poeta parece perdido y asediado. La creación del ambiente mediante recursos plásticos formales es un rasgo típico de los surrealistas, pero aquí Lorca no pretende poner en pie subconsciente alguno, sigue apegado, aunque el lenguaje haya variado, a su «emoción ante las cosas», en lo que recuerda a Klee —recuerdo, en estos dibujos, de una proximidad, no de una identificación— más que a las figuras del «Cadáver exquisito». Se trata, no dejemos de señalarlo, de una emoción concreta ante cosas concretas, de una presencia de lo popular, según una emoción que será también característica de otros artista del momento. Y esa visión del artista perdido y asediado en la gran metrópoli se perfila casi como un manifiesto, la expresión de una condición y una situación.

Lorca ocupa, así, un lugar importante en la encrucijada tópica del *arte puro versus arte social* precisamente porque no respeta esa encrucijada, porque evidencia la existencia de orientaciones diferentes en el seno de lo que habitualmente viene entendiéndose como un ámbito homogéneo, el arte puro. De esta manera, cuando años después de los reseñados, el desarrollo de los acontecimientos tiende a decantar en el sentido del compromiso y la ideología a la actividad artística, la propuesta de un arte popular no propagandístico posee ya una tradición suficientemente clara y cualitativa como para impedir la simplificación del panfleto político. Es obvio que esa tradición no se centra solo en el poeta, sino en el conjunto de artistas mencionados, en cuyo seno la poesía y los dibujos de Lorca ocupan un lugar relevante.

De la misma forma que algunos de los supuestos teóricos que se manejan en el debate de los años 1936 y 1937 tienen sus orígenes en planteamientos poéticos e intelectuales que, en principio parecen muy alejados de ese debate, también hay recursos plásticos que ofrecen antecedentes en esta actividad artística de los años veinte, en las imágenes de Miró y Dalí, en los dibujos de Lorca. Todo lo cual permite reconstruir con alguna precisión ese entramado en el que arte popular y arte de masas se debaten.

IV

Los debates habidos durante el Congreso de Intelectuales, los que aparecen en las páginas de *Hora de España* y *Nueva cultura*, los que antes se desarrollaron en *Cruz y Raya* y *Leviatán*, en las reflexiones de Gide, Bergamín, Serrano Plaja y Machado, han configurado un entramado teórico que permite comprender mejor la obra de varios artistas de la vanguardia y su modulación concreta durante la Guerra Civil: Alberto Sánchez, Maruja Mallo, Benjamín Palencia, Antonio Rodríguez Luna, Miguel Prieto, etc., también la actividad de «empresas» como la llamada Escuela de Vallecas. Entiéndase bien que no pretendo que las ideas sucintamente expuestas, o parte de ellas, expliquen la obra de los artistas citados, pues sus obras, esculturas y pinturas no son la expresión o la ilustración de esas ideas; sí quiero decir que ese entramado de ideas configuran un horizonte en el que estas obras perfilan más clara y complejamente su sentido.

El debate entre Alberto y *Nueva cultura* puede completarse, a este respecto, con algunas de las reflexiones del escultor. En su carta a Luis Lacasa de septiembre de 1958 [20], describe cuál fue su paso por el arte de propaganda y señala que «los carteles monumentales y el proyectado monumento (parte de ese arte que Gaya hubiera calificado de propaganda) eran irrealizables, por la sencilla razón de que los obreros aún no habían llegado a ser los due-

[20] *Alberto Sánchez*. Palabras de un escultor. *E. Torres, Valencia, 1975*. 17 y ss.

ños en las calles, en las plazas y en el campo», palabras que asociamos con las que habían aparecido en su carta a *Nueva cultura*. En la misma carta de 1958, unos párrafos después, nos indica la clave de su arte, «...aprendí que la vida clara de lo material, en lucha con la naturaleza para conseguir el sustento progresivo de la vida, engendró y creó con toda la dureza de un remoto legendario tiempo, un soberbio arte, no en el realismo, sino en la propia insuperable realidad, en la propia naturaleza».

En la carta, que merecería un comentario màs extenso, relata Alberto su evolución, sus ideas sobre la estatuaria clásica griega y Miguel Angel, la influencia que sobre él ejercieron esculturas ibéricas del Cerro de los Santos, formas primitivas que están en el origen del arte contemporáneo, movimiento general del que participa Alberto. En los años treinta, la Escuela de Vallecas, desde la Puerta de Atocha, aglutina la actividad del escultor y de Palencia, cuenta también con la presencia de Maruja Mallo, Rafael Alberti y Juan Manuel Caneja, pero sobre todo, afirma una plástica que podemos relacionar directamente con el sentido popular que late y estalla en las poesías de García Lorca, Alberti y Miguel Hernández.

Alberto ha descrito el sentido de esta «escuela» y la gestación de algunas de sus esculturas en su *Sobre la Escuela de Vallecas* [21], asimismo ha contado aspectos de su relación con Miguel Hernández y del poeta con la «escuela» en sus *Cuartillas leídas por Alberto en un homenaje a Miguel Hernández* [22]. En ambos textos destaca el sentido de la naturaleza, tanto de Alberto como del poeta, y este sentido es el que la crítica ha destacado una vez tras otra.

No creo que esté ausente de las obras de Alberto, tampoco de las que por entonces hicieron Benjamín Palencia, Maruja Mallo y, en distinta medida, Juan Manuel Caneja, pero sí creo que no es el único que en sus esculturas podemos encontrar. En la escultura de Alberto *Signo de mujer rural, en el camino, lloviendo* (1925-1930), el volumen escultórico no es sólo la presencia de una naturaleza imaginada y soñada, es, ante todo, una naturaleza trabajada y percibida, en intensa relación con un sujeto. Sujeto colectivo, no singular, como puso de manifiesto Carreño al hablar de los decorados teatrales, incluso sujeto histórico. La forma recuerda a un motivo vegetal, un cactus, pero las estrías del volumen son las que deja un panadero y la ligera configuración antropomórfica implica una finalidad no exclusivamente orgánica. Dicho de otra manera, lo orgánico está percibido, sentido y trabajado por el hombre.

El organismo de estas esculturas de finales de los años veinte y primeros de los treinta —desde *Dama proyectada por la luna en un campo de greda* hasta *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*, la pieza que hizo para el Pabellón de España en París (1937)— no es exactamente el mismo que aparece en las esculturas posteriores, realizadas en maderas y raíces, levemente surreales, como *Casa de pájaro ruso* (1958-1962), *Fuente con piedra* (1958-1962), *Cazador de raíces* (1058-1962), *El gallo y la gallina* (1958-1962), etc., que tiene un somero parecido con las esculturas de «objetos hallados» de Angel Ferrant. En las esculturas de los años cincuenta y sesenta se pretende construir una figura en la que los elementos orgánicos, especialmente vegetales, alumbren una vida primaria y global, siempre dentro de una *mímesis* figurativa, cuyo latir está en los volúmenes y la articulación de las formas. En las esculturas anteriores al exilio, lo que se percibe es la relación a un sujeto que mantiene con la naturaleza un contacto inmediato, directo: el de las manos, el del oficio, el de una mirada que es a la vez un estar, el del silencio de las cosas presentes, el del vuelo percibido en la oscuridad y en la serenidad de la noche. Acuarelas como *Ríos de España desangrándose* (1936) o *Benimamet (Valencia)* (1937) presentan paisajes vívidos, cuya verosimilitud figurativa resulta más que dudosa, pero en los que todos hemos podido estar.

[21] *Ibíd.*, 45 y ss.
[22] *Ibíd.*, 57 y ss.

Esculturas y paisajes podrían ser entendidos como ensoñaciones, sin embargo, nada fantástico hay en ellos, o, mejor dicho, lo fantástico resulta vívido y próximo, parte de nuestro sentir ante el paisaje: la tierra trabajada, los caminos y los montículos pisados, la vegetación como algo nuestro, nuestro el silencio de los campos y la limpieza de los cielos, el ritmo de los vericuetos que separan las colinas, los árboles y los pozos, las casas... La característica fundamental de la obra de Alberto es esa relación con la naturaleza en transformación, no por la vía del sueño o por la fantasía sino por la del trabajo. Su popularidad, como la de Alberti, Lorca o Hernández es la de esa proximidad, la de esa familiaridad. La naturaleza no es vista como *cosa* —espectáculo digno de contemplación o de explotación—, se percibe como medio y prolongación. En su recuerdo de Miguel Hernández escribe Alberto unas palabras que el poeta le dijo —y con ellas cierra el recuerdo— que expresan bien el sentido de la obra del escultor: «La vida de los hombres suele ser retorcida como las raíces de los tomillos en su lucha por subsistir, pero hay muy pocos que al final de esta lucha huelan tan profunda y limpiamente como éste. Y me entregó uno de los varios tomillos que llevaba en su saco».

Esculturas y paisajes son presencia y testimonio no retórico de esa lucha, y su *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella* la manifestación misma del camino de esa supervivencia, y de un horizonte, la estrella, que levanta los ánimos y las manos más allá de la inmediatez cotidiana, pero que en la inmediatez cotidiana hunde sus raíces, en esa piedra de molino que a la pieza servía de base. La escultura de Alberto no es nunca afirmación de las masas, arte de masas, es expresión de una relación individual, unas manos han elaborado esa forma como una hogaza o una barra de pan y, como en el pan, han dejado el rastro, la huella, como la dejarán, años después, en las esculturas de Chillida, en los objetos e instrumentos cotidianos que el trabajo ha hecho suyos, a la manera en que la huella sobre la pared que Tàpies recrea, recrea simultáneamente una acción humana y puede llegar a convertirse en emblema de una cultura popular.

Cuando Carreño insistía en que los decorados de Alberto ponían de relieve las posibilidades de una plástica teatral española y sobre el carácter nacional de su plástica, iba más allá de lo estrictamente nacional, planteaba un problema histórico de indudables consecuencias, pues el pueblo, este y aquel otro, se manifiesta en su primera y más inmediata relación con la naturaleza, la más honda, la menos cosificada y alienada, la que, dándole sustento, construye definitivamente su (la) historia. Tal es la popularidad de Alberto y los que, como él, hacen un arte que nada tiene que ver con la propaganda de masas o el compromiso político inmediatamente proclamado y anecdóticamente presentado en imágenes. Su relación con el folklore no es la de quien copia forma o motivos, es la del que lo revive cotidianamente bebiendo en sus raíces. Y ese es un rasgo profundamente machadiano de su plástica.

La diferencia con sus compañeros de la Escuela de Vallecas —e incluso con su obra posterior ya citada— es evidente y corrobora la comprensión anterior. Maruja Mallo se mueve por linderos semejantes pero no idénticos. En su exposición de 1928 presentó varios motivos populares en imágenes dominadas por el afán constructivo de formas y volúmenes, alguien que ha conocido los recuerdos del cubismo y que, al igual que le sucede a Alberto en esos años, no es propicio a abandonarlo. Ni siquiera la introducción de figuras críticas, curas y guardias civiles sarcásticos, señoritos o caballeros, son suficientes para eliminar cierto sentido de fresco mural decorativo muy de época. Es en su exposición parisina de 1932 (Gal. Pierre) cuando la imagen se puebla de figuras fantasmagóricas y huellas de presencias populares: los espantajos que vuelan, entre sábanas que hubiera podido colgar la Remedios la Bella de Gabriel García Márquez, y fantasmones de cuento infantil, motivos que usará Alberto

en sus *Cuatro dibujos políticos.* Los espantapájaros, los huesos y las hojas, restos que se adensarán casi emblemáticamente en su exposición de ADLAN (Madrid, 1936), fácilmente interpretable en el seno de las manifestaciones surrealistas, pero cuya clave, más compleja, puede encontrarse en algunas de las explicaciones que la pintura proporciona en su conferencia *Lo popular en la plástica española* (pronunciada en Montevideo en julio de 1937): «el arte popular es la representación lírica de la fuerza creadora del hombre, del poder de edificación del pueblo que construye cosas de proporciones, formas y colores inventados: creaciones mágicas de medidas exactas» [23]. O cuando, refiriéndose explícitamente a esta exposición y comentando sus óleos *Arquitecturas minerales y vegetales»* (12) y sus dibujos *Construcciones rurales* (16), habla de la «compenetración de arados y lunas, soles y hoces, graneros y estrellas», de la «presencia y ausencia humanas», presencias mágicas, dice Maruja Mallo, «signos precursores que determinan formas humanas inéditas con una nueva concepción del universo, realidades visuales que se transforman en realidad subjetiva», es decir, realidad natural vivida, encontrada y fabricada, manipulada, trabajada, en las correrías por los campos y los trigales, por los caminos castellanos de Vallecas.

En estos mismo años, también Palencia realiza algunos espantapájaros y formas populares que recuerdan a Maruja Mallo y a Alberto, que son, como dijo Bergamín a su propósito, «luminosos silencios» [24]. Pues el silencio es una de las características centrales de todas estas imágenes, silencio de los campos y de las cosas, la presencia humana sólo en la huella, en el rastro, en la percepción... el silencio es patente. Silencio cuando pinta pájaros y espantapájaros, cuando con las imágenes de las piedras, las lomas y los campos puede hacer una composición *Metafísica* que tiene la hondura de los italianos, hondura sentida del espacio, pura visualidad de contundentes efectos sensibles, motivo mineral y geométrico que, como las piedras que Alberto colocó en sus paseos con Francisco Lasso y con el mismo Palencia, ponen en pie un mundo popular e histórico. Pues, en todos los casos, se pretende aquello que la pintura hace posible: apresar un instante de vida sin ignorar que es pintura y vida concreta, la imagen que a un ser humano se refiere.

Ese silencio estalla patéticamente en la Guerra Civil. Se alborota en los *Cuatro dibujos políticos de Alberto,* cuando los fantasmas de Maruja Mallo, sin perder su aire fantasmagórico, se dotan de una fisonomía concreta: la iglesia, el orden, la guardia civil, los ricos... La ironía pone concreción histórica, social y política donde había concreción humana. Ese silencio estalla más patéticamente, si cabe, en las imágenes de Miguel Prieto y Rodríguez Luna, ligados inicialmente al surrealismo, roto ahora el horizonte por el terror de la represión y la violencia, en Málaga, en Badajoz, una violencia con nombre, que dura en el exilio, que se manifiesta en la huida y los campos de refugiados. Ni uno ni otro pretenden ofrecer una crónica de los acontecimientos, tampoco lo pretendieron, a pesar de su trágica exactitud, Solana, Arteta o Castelao, pero sus imágenes crean, y nos permiten percibirlo, el paradigma de un momento de horror que es ya, en esas imágenes, eterno: horror vivido y sentido, horror en que cada uno, no las masas, es exterminado, poniendo ante los ojos aquel argumento que estaba en los textos de Bergamín, Machado y Serrano Plaja.

Prieto y Rodríguez Luna dejan que el horror circule por sus imágenes. El horror, como antes los fantasmas de Alberto y Maruja Mallo, los fragmentos de Lorca, se convierte en un «personaje» que transportan símbolos y figuras, creando un ambiente de exterminio. Ambos artistas recurren a los procedimientos del surrealismo para crear una pintura concreta en su denuncia, pues lo que se ha hecho consciente no es la irracionalidad del individuo

[23] *M. Mallo,* Maruja Mallo *(estudio preliminar de R. Gómez de la Serna), Losada, Buenos Aires, 1942, 39.*

[24] *José Bergamín,* Ni más ni menos que pintura, *conferencia dada en la exposición del pintor (Madrid, 13-5-1932), publicada en* Arte, *1933.*

abstracto, sino la violencia y la crueldad más determinadas. Violencia y crueldad se personalizan, se convierten en entidades propias y definidas que todo lo asolan, siguiendo un proceder que cuenta con una larga tradición, la de los *cuatro jinetes*. Es el momento de volver a un dibujo directo, casi ingenuo, como aquel autorretrato de Lorca en Nueva York, y a las figuras con significado propio en cuanto figuras: la sombra de los aviones negros, el lamento de las piedades laicas, la huida de quienes escapan a la destrucción, mujeres con fardos al hombro, cargadas con toda la pena del mundo, el grito de resistencia en el medio de la destrucción, horizonte dantesco que tiene su mejor recuerdo en los *Desastres* de Goya.

El mundo se ha animado, como si los artistas se dieran cuenta de que es imposible representar tanto horror, crean un horror equivalente, paralelo, imagen que proyectan sobre los acontecimientos históricos porque de ellos ha salido, un horror plástico que debe al mundo de la visualidad todas sus pautas, para así iluminar el cotidiano. Es entonces cuando se vislumbra, Lorca ya no pudo verlo, aquello sobre lo que el debate teórico e ideológico se había afianzado: un arte popular comprometido con las masas que quieren dejar de serlo, y que pueden dejar de serlo en la autoconciencia de su destrucción, de su resistencia, en la línea de la *Ponencia colectiva*, las reflexiones de Machado, Bergamín, María Zambrano, Serrano Plaja, Dieste...

Estas propuestas, el debate que en torno a ellas se ha reseñado, no sólo arroja luz sobre el panorama teórico e ideológico de la época, arroja luz, igualmente, sobre la evolución de las artes plásticas, su situación durante la Guerra Civil y antes de ella, la continuidad histórica no lineal que verdaderamente existió. Pone de manifiesto puntos de contacto que, de otra forma, podían pasar desapercibidos, una «articulación subterránea» entre algunas de las constantes de nuestra poesía y nuestra pintura —el sentido popular de la naturaleza y el medio, la concepción del folklore— y las formas nuevas, el llamado, en su diversidad, arte puro. También relaciones entre artes distintas, la poesía, la pintura, la escultura y el teatro, que podrían, quizá, ampliarse a la música (especialmente a partir de la obra de M. de Falla), y entre manifestaciones artísticas y formas de pensamiento que se plasmaron en ensayos, artículos y declaraciones. Lejos de suponer una simplificación histórica, ver el arte de los años veinte y treinta desde esta perspectiva permite descubrir una complejidad habitualmente insospechada.

Valeriano Bozal