

Adolfo Gómez Cedillo

Muchos episodios de la vanguardia histórica española *en España* no han sido escritos todavía, sin duda debido a que algunas consideraciones míticas siguen imposibilitando el acceso a los acontecimientos y personalidades de aquellos años. En la mayor parte de los trabajos sobre el tema se han puesto de manifiesto una serie de rasgos reactivos; se ha insistido en el carácter mimético de las experiencias importadas del extranjero, en la superficial asunción de premisas teóricas, en la burda instrumentalización política de los mensajes artísticos. O bien, por otra vía, se ha recurrido a una hipotética identidad de *lo español*, a un supuesto casticismo y al peso de una tradición cultural que lastraba cualquier experiencia innovadora o, en el mejor de los casos, dejaba una huella de diferenciación irreconciliable. Las experiencias de la vanguardia en España sólo podían explicarse como fracasos o como *inadecuaciones*.

En mi opinión, la mayor parte de estas construcciones teóricas derivan de una confusión entre modernización socioeconómica y modernidad cultural. El secular retraso socioeconómico español no posibilitaba, según estos discursos, el desarrollo de experiencias innovadoras en el campo de las artes plásticas. La tradición cultural era reacia a una asunción del discurso moderno. Pero hoy este discurso está siendo profundamente revisado y replanteado, y comienzan a observarse *inadecuaciones* como la española en todas partes, incluyendo en algunos de sus más preciados mitos. Se abre el camino para otra interpretación de la vanguardia: en ella tienen cabida fenómenos antes considerados reactivos.

Evidentemente, lo apuntado más arriba no contradice la existencia de problemáticas específicas en la vanguardia histórica española. No se nos escapa la práctica inexistencia de un mercado para este tipo de arte (por otra parte este mercado tampoco fue muy extenso en otros países, al menos durante los años heroicos), la incapacidad de estructurar movimientos y grupos cohesionados o la alargada sombra que proyectan los *embajadores* españoles en Francia (Picasso, Gris, Julio González, Miró, Dalí). Pero estos obstáculos -si es que lo son- deben ser considerados en un nuevo marco de interpretación y crítica.

Y es que una mirada crítica permite distinguir en el panorama artístico español del primer tercio del siglo un conjunto de experiencias autónomas, de respuestas individuales o grupales que ofrecen interés; y digo autónomas porque si bien se trata de problemáticas internas, éstas se plantean siempre en conexión con debates artísticos internacionales.

El caso *Alberto* es una de ellas. Habría muchas razones (junto a las consideraciones generales expuestas) con las que explicar el precario tratamiento de esta figura fundamental en el ambiente artístico madrileño de los años 20 y 30: circunstancias históricas (desaparición de una parte considerable de su obra, exilio y censura, instrumentalización ideológica antifranquista), práctica imposibilidad de acceso a su obra hasta mediados los años 70, difusión errónea de sus intereses e inadecuada mercantilización de sus trabajos escultóricos... El resultado es la ausencia de una monografía interpretativa y crítica sobre su obra, y el desconocimiento público general¹.

El curso de mi investigación doctoral sobre Alberto me ha llevado a descubrir un conjunto de reproducciones fotográficas de 26 obras, en su mayoría inéditas, que pueden favorecer un replanteamiento de esta figura a la vez mítica y maltratada por los acontecimientos y la historiografía. Las obras fueron fotografiadas por la Junta de Incautación y Salvamento del Patrimonio Histórico-Artístico-Servicio del Patrimonio Nacional (S.E.R.P.A.N.)- al finalizar la Guerra Civil, y las copias positivadas de las fotografías se encuentran -sin catalogar- en el Archivo de la Junta sito en las dependencias del Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (Madrid)². Casi con total seguridad podemos afirmar que las piezas procedían del domicilio madrileño del escultor en la Calle de Joaquín María López, nº 42, domicilio bombardeado por las fuerzas franquistas poco después de iniciarse el conflicto³.

¹ Las monografías sobre Alberto de Peter MARTIN (pseudónimo de Luis Lacasa; Budapest, 1964), Enrique AZCOAGA (Madrid, 1977) y María Jesús LOSADA (Toledo, 1985), así como el catálogo de la exposición antológica celebrada en el M.E.A.C. en 1970, ofrecen documentación parcial y una mínima profundización interpretativa.

² En total se trató de ocho fotografías. El acceso a las mismas me ha sido facilitado por Dña. María Teresa Rodríguez, actual responsable del archivo, a quien agradezco vivamente su colaboración. Asimismo, debo agradecer a Dña. Elena de Santiago, Directora de la Sección de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional (Madrid), las sugerencias que me permitieron el hallazgo de este importante documento.

³ Vid las informaciones sobre el desarrollo de los acontecimientos durante la guerra civil suministradas en los trabajos de MARTIN, Peter, *Alberto*, Budapest, 1964, pág. 21 y AZCOAGA, Enrique, *Alberto*, Madrid, 1977, pág. 29. Algunas de las esculturas aparecen deterioradas, en especial las tituladas *Signo sobre la mujer castellana* y *Pájaro de mi invención, hecho con las piedras que vuelan en la explosión de un barrenó*, probablemente a causa del bombardeo.

Alberto Sánchez, casi surrealista. Seis esculturas y veinte dibujos.

Seis de las piezas reproducidas son esculturas. Entre ellas se encuentran cuatro ya conocidas, publicadas anteriormente y hoy en paradero desconocido: se trata de *Pájaro de mi invención hecho con las piedras que vuelan en la explosión de un barreno* (fig. 1a)⁴; *Tres formas femeninas para arroyo de juncos* (fig. 3b)⁵; *Signo sobre la mujer castellana* (fig. 1b)⁶ y una *Escultura sin título* (fig. 2a)⁷; las dos esculturas restantes (figs. 2b y 3a) son completamente inéditas y de difícil identificación, pero llevan el sello inconfundible de la poética de Alberto, y pueden ponerse en conexión con algunos comentarios de la crítica de la época⁸.

El resto de las obras (un total de 20) son dibujos. Su variedad estilística me obliga a dividirlos en tres grupos: el primero estaría formado por siete dibujos *escultóricos* (figs. 4a, 5a, 5b, 6a, 6b, 8b y 8c) de dimensiones mayores a los restantes. En ellos se reproducen formas muy vinculadas con los trabajos tridimensionales maduros de Alberto, integradas en paisajes de evidente raigambre surrealista. Uno de estos dibujos (fig. 6b) ya había sido localizado en el curso de mis investigaciones, en los fondos de la Sección de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional (Madrid)⁹, y presenta una indicación cronológica que favorece la datación de sus compañeros en un periodo comprendido entre 1932 y 1936. El segundo grupo de dibujos está formado por cuatro imágenes figurativas (figs. 4b, 7a, 7b, y 7c), dos de ellas reproducidas fotográficamente y comentadas en una publicación del año 1936, que las identifica como *Máscaras* y certifica su presentación en la última exposición de Alberto en Ma-

⁴ Otras reproducciones fotográficas de esta escultura aparecieron en las revistas *Arte*, nº 2, Madrid, Junio de 1933 y *Gaceta de Arte*, nº 21, Santa Cruz de Tenerife, Noviembre de 1933.

⁵ Fotografías de las revistas *Arte*, nº 2, Madrid, Junio de 1933 y *Gaceta de Arte*, nº 30, Santa Cruz de Tenerife, Septiembre-Octubre de 1934.

⁶ Fotografía en la revista *Blanco y Negro*, nº 2117, Madrid, 20-XII-1931.

⁷ Otra fotografía de esta pieza fue publicada por Josefina Alix en el catálogo de la exposición *Escultura española, 1900-1936*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, pág. 169. En el pie de foto se fecha la escultura en 1933, pero no se presenta documentación ni comentario alguno.

⁸ Especialmente con el comentario que Manuel Abril hace de algunas de las obras expuestas en la Exposición de Alberto en los locales de los *Adlan* en Abril-Mayo de 1936; vid. ABRIL., Manuel, "Un fenómeno artístico", en *Blanco y Negro*, nº 2341, Madrid, Mayo de 1936. En mi opinión, ambas podrían datarse entre 1932 y 1936, por ser formalmente más *arriesgadas* que las obras precedentes: uso de pelo y alambre; tratamiento del vacío...

⁹ Doy noticia del hallazgo y comento la obra en el artículo "Alberto Sánchez: un dibujo inédito y extracto de una conferencia", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. II, Universidad Autónoma de Madrid, 1991 (en prensa).

drid antes del exilio¹⁰. Este segundo grupo reflejaría una orientación estilística paralela en el tiempo a la obra más abstracta del grupo precedente. El tercer conjunto de dibujos (figs. 5c, 5d, 5e, 6c-f, 6g, 8a) es el más problemático en cuanto a su interpretación y datación. Desde el punto de vista formal, se trata de los dibujos más claramente figurativos y de posible lectura *anecdótica*, y pueden ponerse en relación con otros tradicionalmente fechados en la década de los veinte.

Resumiendo, nos encontramos ante un conjunto de esculturas de Alberto mayoritariamente realizadas a principios de la década de los treinta (tres de las obras ya conocidas con seguridad fueron realizadas antes de 1933, tal como se deduce de sus reproducciones en revistas de la época) y dos conjuntos de dibujos, uno previo y otro paralelo y posterior (éste a su vez subdividido en dos orientaciones estilísticas) a estas fechas. En mi opinión, la mayor parte de estas obras (es probable que todas ellas) fue expuesta en la última muestra que Alberto realizó en España antes de su exilio, y que tuvo lugar en 1936 en los locales que los "Adlan" (Amigos del Arte Nuevo) tenían en la madrileña Carrera de San Jerónimo¹¹, justo después de una importante exposición monográfica de Pablo Picasso.

Pero mejor que empezar por el final quizá sea lo más lógico recordar algunos de los acontecimientos fundamentales de la biografía del escultor para contextualizar las piezas halladas.

Alberto Sánchez había nacido en 1895 en el seno de una muy humilde familia toledana: su padre era panadero, su madre sirvienta; es el segundo de cinco hermanos. Sin formación escolar, desde niño contribuye económicamente al sostenimiento de la familia y trabaja como aprendiz en distintos oficios artesanales en Toledo y Madrid hasta su desplazamiento a Marruecos para cumplir el servicio militar. A su regreso a Madrid en 1920 intensifica sus contactos con el bullicioso ambiente cultural y político madrileño y comienza a desarrollar actividades artísticas, en paralelo con un trabajo nocturno como panadero. A través del pintor uruguayo Rafael Barradas, a quién conoce hacia 1923 en las tertulias del Café de Atocha, logra afianzar sus pretensiones creativas, publica algunos dibujos y, lo que es más importante, consigue participar en uno de los principales eventos de la vanguardia española, la E.S.A.I. (Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos) de 1925. A partir de entonces, tras

¹⁰ Vid. ABRIL, Manuel, *Op. cit.* El dibujo de la figura 5b se relaciona (formalmente) también con la serie de "Dibujos Políticos" que Alberto publica en la revista valenciana *Nueva Cultura*, en el número de Marzo-Abril de 1936, pág. 6.

¹¹ Me baso en los comentarios ya citados de Manuel Abril en *Blanco y Negro*, nº 2341.

Alberto Sánchez, casi surrealista. Seis esculturas y veinte dibujos.

la concesión de una Beca por la Diputación de Toledo y el abandono de su trabajo como panadero, una producción creciente y reiteradamente difundida en numerosas exposiciones le convierte hacia 1930 en una de las figuras centrales del debate artístico madrileño.

En 1932, Alberto imparte una conferencia en el Ateneo de Madrid. En esta conferencia, recogida por la publicación anarquista *C.N.T.* a principios del año siguiente¹², el escultor expone una problemática personal sorprendentemente inadvertida en las monografías posteriores, pero absolutamente central en los debates del momento y de fundamentales consecuencias en el desarrollo de su obra. Alberto afirma su decisión de abandonar una creación escultórica que considera imposibilitada por las condiciones socio-políticas: *El arte de superación personal está desplazado de nuestro tiempo. Ahora hay cosas que me interesan mucho más que el arte individual: la solución del hambre en España y el trabajo de todos; es decir, la revolución económica. Sin el triunfo de ésta en el más perfecto orden mecánico, no es posible la revolución del espíritu. Es decir, para entrar de lleno en la revolución espiritual es necesario una cosa: todos los hombres y mujeres tienen que estar libertados; esto es posible si nos ponemos a trabajar todos en cosas útiles, y lo útil es trabajar en un laboratorio, taller, fábrica, campo; lo demás es empañarse a sí mismo*¹³. Aunque en la práctica estos planteamientos no suponen el abandono total de la actividad artística (y al menos varias colaboraciones escenográficas y un importante conjunto de dibujos serían prueba de la relatividad de este abandono), sí traen consigo una considerable disminución productiva, en especial en lo que respecta a la obra tridimensional; no conservamos ninguna escultura fechable entre 1932 y 1936, y son muy escasas las menciones de trabajos perdidos¹⁴.

Pero tan sorprendente como la negativa a esculpir es la reacción que se observa en una parte de la obra bidimensional, a la que Alberto no renuncia, y de la que las fotografías halladas, así como el dibujo antes citado de la Biblioteca Nacional,

¹² Vid. SANCHEZ, Alberto, "El arte como superación personal", en *C.N.T.*, Madrid, 7 de Febrero de 1933, pág. 3. Reproducción y comentario del texto en GOMEZ CEDILLO, Adolfo, "Alberto Sánchez: un dibujo inédito..." (*Op. cit.*).

¹³ SANCHEZ, Alberto, *Op. cit.*, pág. 3.

¹⁴ Concretamente, las menciones (Vid. ROBLES VIZCAINO, M^o del Socorro, "Aportaciones sobre Alberto", en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n^o 21, Granada, 1974, pág. 223) se limitan a dos *Esculturas de río* realizadas en El Escorial y la pieza *El hombre del porvenir*, que formó parte de la exposición en el local de los *Adlan* en 1936 (aunque no se descarta que la realizase mucho antes de esa fecha). Las restantes piezas expuestas ese año ya se habían presentado en otras muestras antes de 1933.

son la mejor muestra. Hasta este hallazgo, la mayor parte de la obra bidimensional de Alberto se conocía por reproducciones en la prensa de la época y un conjunto de dibujos en poder de los herederos del artista, en mi opinión casi todos fechables en la década de los 20¹⁵. Dejando al margen las primeras tentativas, ilustraciones publicadas entre 1923 y 1925 en las revistas *Alfar* y *Ronsel* y algunos dibujos *costumbristas* probablemente presentados en la E.S.A.I. de 1925, el grueso de estos dibujos presenta un tratamiento similar al de obras escultóricas como la *Bailarina* de c.1927/29¹⁶, bajo la influencia de la descomposición formal facetada del cubismo y la estructuración dinámica futurista. Pues bien, en los dibujos de la década de los 30 se ha producido un cambio evidente: el abandono de toda referencia anecdótica y la utilización de un nuevo lenguaje formal conectado con el surrealismo.

El momento en que Alberto renuncia a esculpir es también el momento de máxima penetración de la poética surrealista en nuestro país. Aun cuando las conexiones con el movimiento francés no se hayan estudiado en toda su profundidad en lo que a las artes plásticas respecta¹⁷, en el caso concreto de Alberto podemos apuntar algunos datos de interés. En primer lugar, no se nos escapa que durante la gestación del periodo *lorquiano* de Salvador Dalí, Alberto se hallaba integrado en la red de contactos de la vanguardia madrileña. Rafael Barradas, el principal referente de Alberto hasta el año 1925, mantenía constantes contactos con la pareja Lorca-Dalí¹⁸; la posterior relación de Lorca con Alberto se extendió al campo profesional, y en los años 30 se concretaron varias colaboraciones escenográficas para el Teatro Universitario La Barraca. Por otra parte y desde 1926, la intensa relación de Alberto con Benjamín Palencia sirvió al escultor para estar al día en todo lo referente al desarrollo de la vanguardia parisina. Palencia, que hasta 1926 había desarrollado su obra pictórica bajo una mezcla de influencias fauves, cezannistas y cubistas, comienza a realizar experimentos pictóricos más atrevidos a raíz de sus esporádicos viajes a la capital francesa. En contacto con los españoles de la Escuela de París, ha entrado en el círculo de influencias de Picasso, quien por otra parte está asumiendo positiva-

¹⁵ Varios de ellos reproducidos en el catálogo de la exposición *Escultura española, 1900-1936*, Madrid, Ministerio de Cultura, Mayo-Julio de 1985, págs. 218-221.

¹⁶ Recientemente adquirida por el Estado, forma parte de la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Vid. *Catálogo de Subastas de la Casa Durán; subasta n.º 236*, Madrid, 30 de Mayo de 1989 (n.º 81).

¹⁷ Cfr. GARCÍA DE CARPI, Lucía, *La pintura surrealista española, 1924-1936*, Madrid, Istmo, 1986.

¹⁸ Vid. el texto de SANTOS TORROELLA, Rafael, "Barradas-Lorca-Dalí: temas compartidos", incluido en el catálogo de la exposición *Federico García Lorca. Dibujos*, Madrid, 1986 (Proyecto y catalogación de Mario Hernández).

Alberto Sánchez, casi surrealista. Seis esculturas y veinte dibujos.

mente el influjo de los surrealistas. Palencia informa en detalle a Alberto. Le facilita periódicamente ejemplares de la publicación vanguardista francesa *Cabiers d'Art* y le comenta el irresistible ascenso daliniano en la capital francesa tras asistir a la primera exposición de Dalí en la Galería Camille Goemans en 1929¹⁹.

La admiración/fascinación de Alberto por Picasso es un hecho conocido, y el mutuo aprecio pudo verificarse en 1937, durante los trabajos de elaboración del Pabellón español en la Exposición Internacional de París de 1937²⁰. Esa fascinación se concreta en las conexiones formales existentes entre algunos trabajos picassianos (en especial las esculturas, pinturas y dibujos biomórficos de finales de la década de los 20 y principios de los 30) y las estructuras biológico-minerales que esculpe y dibuja el toledano. Más oscura resulta la relación entre Alberto y Dalí, dos personalidades no solo distantes, sino incluso contrapuestas. Pero esta distancia no obstaculiza la existencia de contactos a nivel plástico; pocas figuras de la vanguardia española en estos años treinta pudieron resistirse al fascinante universo formal daliniano, aun cuando existieran rotundas diferencias a nivel moral e ideológico.

En mi opinión, el contacto de Alberto con el surrealismo es, en estos años, muy amplio. Es cierto que existe una problemática a nivel teórico que facilita una interpretación en sentido contrario, y que aun hoy sigue planteando interrogantes y dudas a la hora de calificar con el adjetivo *surrealista* el trabajo de algunos artistas. No voy a entrar en complejas disquisiciones sobre la identidad del movimiento surrealista y la inadecuación entre la teoría bretoniana y las realizaciones pictóricas, ni tampoco pretendo extenderme sobre la específica penetración de la teoría surrealista en España, un tema suficientemente estudiado desde la perspectiva literaria²¹. Lo que creo es que el conocimiento de algunas de las experiencias que se gestaban en torno al complejo y convulsivo movimiento surrealista sirvió a los intereses del artista toledano; Alberto encontró en la poética surreal una salida a su crisis artística, lo

¹⁹ Sobre estas conexiones con París, vid. RIVAS, Francisco, "Benjamín Palencia: "El arte no muere, se para a veces". Últimas declaraciones del pintor preferido de la Generación del 27", en *El País*, Madrid, 17 de Enero de 1980, págs. 22-23. Sobre B. Palencia en general, cfr. CORREDOR MATHEOS, José, *Vida y obra de Benjamín Palencia*, Madrid, 1979.

²⁰ Un afectuoso escrito de Picasso sobre Alberto fue publicado en la primera monografía del escultor; vid. MARTIN, Peter, *Op. cit.*

²¹ Cfr. GARCÍA GALLEGOS, J., *La recepción del surrealismo en España. 1924-1936*, Granada, 1984; ILIE, P., *Los surrealistas españoles*, Madrid, 1972; LEO GEIST, A., *La poética de la Generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso*, Barcelona, 1980, y BODINI, V., *Los poetas surrealistas españoles*, Barcelona, 1971.

cual no quiere decir que esto le permitiera resolver una crisis personal integral, reavivada a medida que se acercaba la guerra.

La prueba se encuentra en la mayor parte de las obras de los años 30 que aquí comento. En el primer grupo de dibujos, siguiendo la división expuesta más arriba, Alberto representa una serie de formas biológico-minerales integradas en desolados ámbitos paisajísticos. Estos fósiles retorcidos y atormentados no se hallan muy lejos de la poética geológica daliniana, de igual manera que los paisajes que los encuadran y en los que a menudo proyectan alargadas sombras nos hacen recordar algunos de los parajes oníricos de Tanguy. Si pueden trazarse conexiones a nivel iconográfico, otro tanto podría hacerse a nivel formal: el tratamiento matérico, *natural*, de pigmentos y texturas ya había aparecido en los trabajos con gravilla, arenas y corcho que Salvador Dalí ejecuta hacia 1927-29, alguno de ellos expuesto en Madrid; el entramado de perforaciones, vacíos, rasguños e incisiones, la precisión figurativa y la clara delimitación lineal de las formas, siempre contorneadas con plumilla, son todos rasgos presentes en la figuración surrealista de estos años.

En las esculturas encontramos de nuevo algunos de los principales leif-motivos del surrealismo plástico: de nuevo el motivo orgánico, la forma curvilínea, la evocación geológica; la mujer y el pájaro como temáticas preferentes; de nuevo la valoración matérica (véase especialmente el tratamiento de la superficie en *Pájaro de mi invención, hecho con las piedras que vuelan en la explosión de un barreno*) y el uso de materiales *desechables* de enorme potencialidad expresiva, como el pelo (figs. 1a, 2b, 3a) o el alambre (figs. 2b, 3a). En estas obras Alberto descubre su vínculo creativo con los métodos que los surrealistas están defendiendo: la intervención del azar y el método paranoico-crítico daliniano. He aquí el origen *azaroso* de una de estas piezas: *Una vez, cuando me encontraba en el Cerro Testigo, se produjo una explosión en el llano que mira hacia Chinchón. Vi volar unas piedras. Descendí el cerro en busca del punto de la explosión y encontré unos trozos de piedra muy hermosos, que tenían como aguas estancadas; me los fui llevando a casa poco a poco. Un geólogo alemán me explicó el origen de esas piedras, elaboradas por miles de años en un terreno pantanoso. Siguiendo ese mismo camino de realizar mis obras sobre cosas vistas, me decidí a hacer una escultura con todas las piedras que me había llevado. Tenía por título "Pájaro de mi invención, hecho con las piedras que vuelan en la explosión de un barreno"*²². La revelación azarosa interviene en los procesos racionales y provoca su deconstrucción, trasforma los objetos y establece nuevos vín-

²² SANCHEZ, Alberto, *Palabras de un escultor*, Valencia, 1975, pág. 51.

Alberto Sánchez, casi surrealista. Seis esculturas y veinte dibujos.

culos inexplicables (pero reales) entre ellos, de igual modo que ocurre en el método daliniano. Así lo explica Alberto: *Encontrándonos en el arroyo de la Degollada, uno de los sitios más típicos que yo recuerdo, se puso a llover torrencialmente. Nos refugiamos bajo una piedra enorme que tenía un saliente como una visera; allí presenciábamos los efectos de la lluvia sobre el arroyo. Fue aflojando aquel diluvio hasta quedar en una cortina diáfana de lluvia menuda, aureolada por los rayos del sol; en ese momento pasó corriendo una liebre, lo que nos produjo tal entusiasmo que empezamos a dar saltos. Y exclamamos: ¡Eso debe ser el arte! ¡Vamos a ver eso que acabamos de ver! De ese momento me surgió la idea de la escultura "Tres formas femeninas Para arroyo de juncos", de la cual parece que solo quedan fotografías²³. Mujer, lluvia, junco, arroyo: el deslizamiento *paranoico-crítico* de una imagen múltiple en una sola escultura.*

¿Cabe la posibilidad por tanto de hacer una lectura *surrealista* de la obra de Alberto? En principio, todo parece indicar que sí. Alberto formaría parte de una específica vía surrealista agrupada en torno a lo que se ha dado en llamar (sin el menor rigor metodológico) *Primera Escuela de Vallecas*²⁴. Este grupo enfatiza en sus obras algunos elementos también desarrollados (en general sin conocimiento del episodio español) por importantes artistas de vanguardia conectados con el surrealismo: Joan Miró, Henry Moore, la pintura matérica de posguerra, las investigaciones en torno al vacío y al monumento en la escultura posterior... ¿Por qué entonces ese *casi surrealista* que incluyo en el título del presente artículo?

El problema en el caso de Alberto y sus compañeros madrileños (entre ellos Benjamín Palencia, Maruja Malló y Antonio Rodríguez Luna) es que el debate surrealista, poderosamente arraigado en España en los últimos años 20, es interferido de manera radical por otro debate al inaugurarse la década de los 30. Se trata del debate arte-política, de la instrumentalización ideológica del arte. Las polémicas afectaron de manera diversa a las principales figuras de la vanguardia española e internacional, y de todos son conocidas las convulsiones internas que este debate provocó en el seno del movimiento surrealista. En el caso del *desclasado* Alberto, panadero convertido en artista, esta problemática se había mantenido latente desde su primera producción. La temprana colaboración política con las Juventudes Socialistas²⁵ se

²³ *Ibidem*, pág. 50.

²⁴ Comparto plenamente las ideas expresadas por Raúl CHAVARRI en su libro *Mito y realidad de la Escuela de Vallecas*, Madrid, 1975.

²⁵ Dato facilitado por Alcaén Sánchez, hijo del escultor (testimonio oral, 8 de Marzo de 1989). Alberto conoció en persona al dirigente socialista Pablo Iglesias.

produjo en paralelo con una reacción cada vez más radical contra una determinada identidad popular; en algunos de sus textos los comentarios acerca de la beatería, abulia y violencia del proletariado suburbano adquieren tintes verdaderamente dramáticos²⁶. A partir de 1930 sus contactos con simpatizantes anarquistas como Francisco Mateos, o comunistas como Rafael Alberti y Josep Renau fueron, tal como se deduce de documentos como la *Carta de Nueva Cultura al Escultor Alberto*²⁷, ambivalentes: ofrece su colaboración en el ámbito político, pero evita pronunciarse sobre la polémica abstracción-realismo y la función propagandística del arte.

Alberto no sabe resolver la difícil situación ante la que le coloca este nuevo debate. Intenta establecer un pacto en el marco de sus colaboraciones escenográficas y prueba una nueva orientación estilística en algunos dibujos, entre ellos varios de los aquí reproducidos (figs. 4b, 7). El resultado acaba siendo, en primer lugar, una esquizofrenia entre experimentación surrealista y representación clásica con contenidos políticos; en segundo lugar (y sobre todo), una parálisis creativa en el ámbito tridimensional que solo se supera puntual y genialmente en su salida de España a París en 1937, al levantar *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*.

La consecuencia final de esta situación es conocida: el exilio definitivo en la Unión Soviética tras la derrota republicana, y la práctica prolongación del vacío creativo hasta mediados de los 50, con un retorno episódico a la escultura hasta su fallecimiento en 1962. Es así como una de las experiencias más fascinantes del surrealismo español se quiebra a medio camino. Del surrealismo al silencio.

²⁶ Vid. SANCHEZ, Alberto, *Palabras de un escultor*, págs. 21-23.

²⁷ "Situación y horizontes de la plástica española. Carta de Nueva Cultura al escultor Alberto", en *Nueva Cultura*, nº 2, Valencia, Febrero de 1935, págs. 3-6.

Alberto Sánchez, casi surrealista. Seis esculturas y veinte dibujos.



Figura 1: Fotografía 4905. De izquierda a derecha: (a) *Pájaro de mi invención, becho con las piedras que vuelan en la explosión de un barreno*, c. 1932; (b) *Signo sobre la mujer castellana*, c. 1930.

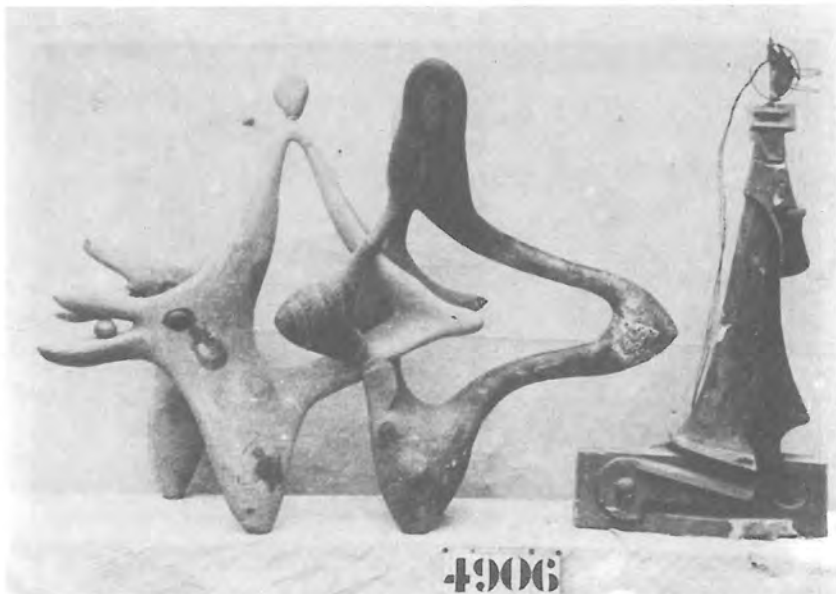


Figura 2: Fotografía 4906. De izquierda a derecha: (a) *Escultura*, c. 1932; (b) *Escultura*, entre 1932 y 1936.

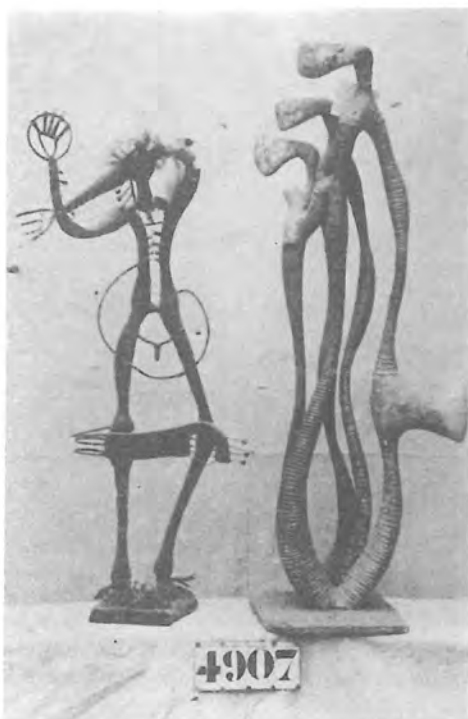


Figura 3: Fotografía 4907. De izquierda a derecha: (a) *Escultura*, entre 1932 y 1936; (b) *Tres formas femeninas para arroyo de juncos*, c. 1932.

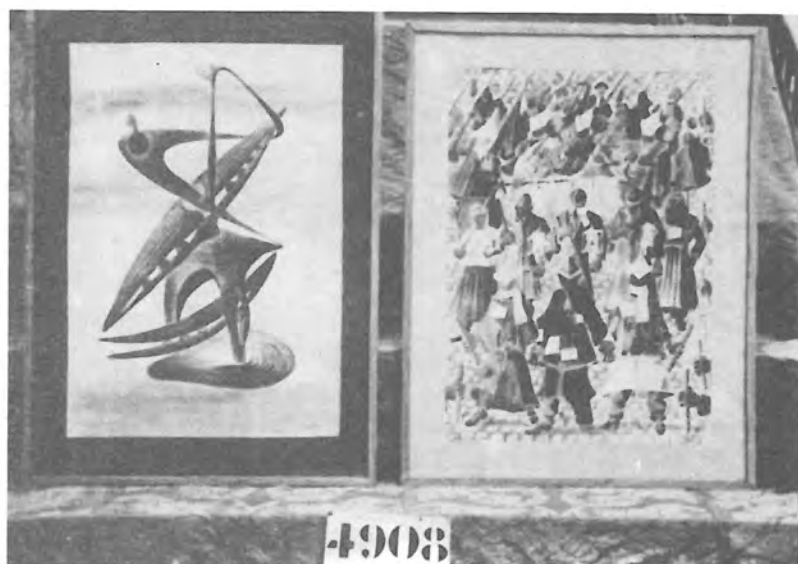


Figura 4: Fotografía 4908. De izquierda a derecha: (a) *Dibujo escultórico*, entre 1932 y 1936; (b) *Dibujo*, c. 1936.

Alberto Sánchez, casi surrealista. Seis esculturas y veinte dibujos.



Figura 5: Fotografía 4909. De izq. a dcha. y de arriba abajo: (a) *Paisaje*, entre 1932 y 1936; (b) *Formas en un paisaje*, entre 1932 y 1936; (c) *Figura*, c. 1926; (d) *Vecinas al balcón*, c. 1926; (e) *Hombre en un café*, c. 1926.



Figura 6: Fotografía 4910. De izq. a dcha. y de arriba abajo: (a) *Formas en un paisaje*, entre 1932 y 1936; (b) *Formas en un paisaje*, entre 1932 y 1936 (Biblioteca Nacional, Madrid); (c-f) *Figuras*, c. 1926; (g) *Dibujo*, entre 1926 y 1930.

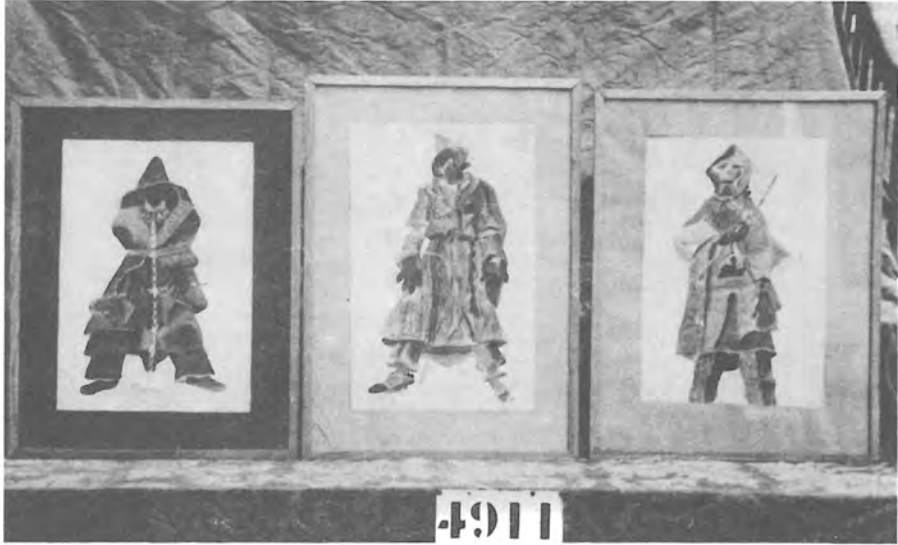


Figura 7: Fotografía 4911. De izquierda a derecha: (a-c) *Máscaras*, c. 1936.

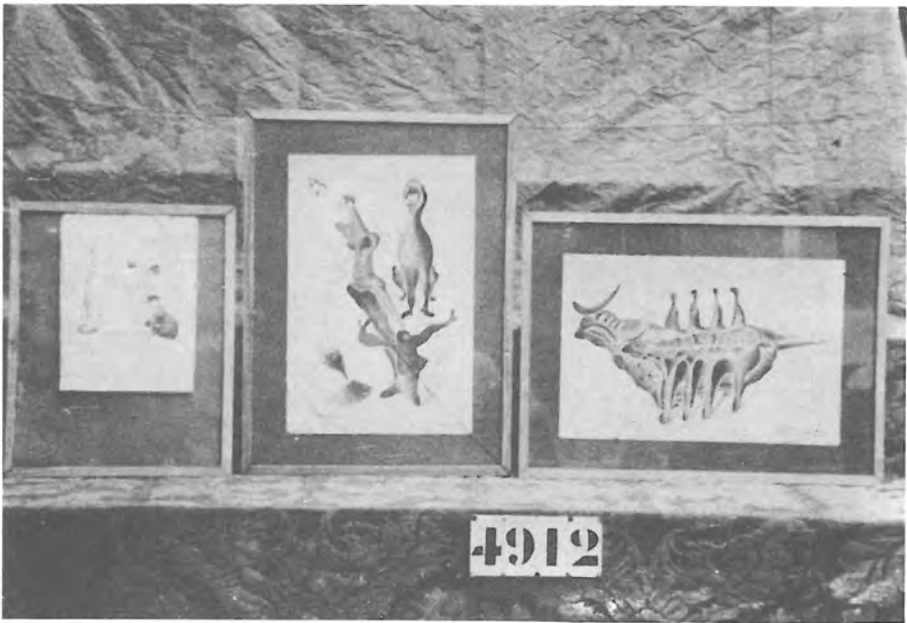


Figura 8: Fotografía 4912. De izquierda a derecha: (a) *Dibujo*, c. 1926; (b) *Dibujo*, entre 1932 y 1936; (c), *Dibujo*, entre 1932 y 1936.