

LOS ORIGENES DE LA VANGUARDIA ESPAÑOLA: 1920-1936

Una exposición que, al mismo tiempo, es ejemplar y monumental tiene abiertas sus puertas estos días en Madrid: la que lleva el mismo título que encabeza estas líneas; una exposición que pretende, y creo que lo consigue, informarnos a los españoles sobre lo que fueron las primeras tentativas vanguardistas en el arte de este país. Con ella abre sus puertas una nueva galería de arte, el alcance de cuyo nombre no me atrevo aún a considerarlo sintomático: "Multitud". La calidad y el interés de la exposición inaugural es tal que yo temo que no se pueda mantener sin desfallecimientos el tono de sus comienzos. De cualquier manera, esa exposición ya es mucho. En su conjunto, esa exposición significa un servicio a la cultura española que no sé si sabremos calibrar suficientemente. Yo me felicito de que eso que no saben o no pueden —o no quieren— hacer los que oficialmente parecerían ser los encargados de esos menesteres, acaben realizándolo en este país una serie de locos magníficos que, en ocasiones, ni siquiera son conscientes de la importancia del servicio que han prestado. Desde luego, si este fuese un país "en

forma", esa exposición hubiera sido adquirida íntegramente —con las limitaciones inevitables, claro— con destino al inexistente museo de arte español del siglo XX. ¿Pero quién, en las altas esferas donde pueden decidirse esas cosas, tiene la sensibilidad suficiente para darse cuenta de que ahí puede estar el núcleo inicial de nuestro museo del siglo XX? ¿Y quién en esas esferas comprendería que ese gesto, la iniciación del museo con esa compra inicial, sería una acción patriótica decisiva? Mucho me temo que los hombres que verdaderamente tienen poder decisivo en estas cuestiones, ni siquiera se hayan dignado aparecer por la exposición.

A mí, en situaciones especiales como ésta, se me ocurren procedimientos especiales: A ver, ministros y directores generales, ¡a pasar lista! ¿Han visto ya la exposición de la vanguardia española? ¿No? Pues suspendidos de empleo y sueldo. Pase que no sean ustedes los organizadores, ¡pero que ni siquiera sean ustedes espectadores!

José María Moreno Galván

PERO consolémonos. En los tiempos en que, a efectos puramente autolimitativos, se señala en esa exposición como iniciadores de la vanguardia, las preocupaciones de los ministros y directores generales andaban también por otro lado. Y casi cabría aquí una parábola —por supuesto, no evangélica—, en la que se señalase con cuánta solemnidad se atendía oficialmente la producción "artística" de los que no iban a significar nada para la historia de nuestro arte y, a cambio de ello, con cuánto menosprecio se dejaba vivir a los artistas "malditos" que estaban construyendo los cimientos de nuestra expresión.

Si no fuera una insolencia, yo tomaría aquí el concepto unamuniano de la "intrahistoria" para aplicarlo a lo que ocurría en esos primeros años de nuestra vanguardia. ¿Lo llamaría "intravanguardia"? Ni siquiera sería necesario. Se le podría llamar, sin modificación, "intrahistoria". Porque la vanguardia, cuando lo es verdaderamente, está expresando siempre el discurrir más verídico de la historia. Lo cual se podría expresar con una ecuación muy simple: el arte de vanguardia refleja a la historia. O bien, el arte verdaderamente histórico es de vanguardia. Velázquez fue un pintor "de vanguardia". La verdad es que ya no vale la pena tratar de ganar esa batalla ahora, cuando la vanguardia está tan en el poder que su antigua enemiga, "la mayoría silenciosa", está tan silenciosa que ha enmudecido para siempre.

Para los que hemos estado interesados en la aventura creadora y configuradora de nuestra vanguardia del arte a partir del año 1939, esa exposición viene a significar que hay que realizar una honda rectificación histórica: no, la vanguardia española de dentro

de España no empieza a partir de 1939, sino veinte años antes. Y otra: el arte histórico en la España del siglo XX no era el arte oficial, condecorativo y supercondecorado que ya conocemos, sino el que fueron realizando los artistas "malditos" del oficialismo y la condecoración.

Y no me estoy refiriendo ahora a los grandes águilas españolas de la

vanguardia del mundo —a Picasso, Juan Gris, Miró, Julio González, etcétera—, tan consabidos, sino a los que, aquí dentro, a nivel nuestro, comprendieron antes que nadie que la lección de esos hombres, si es que significaba una llamada, tenía que tener una respuesta que fuese también nuestra, específicamente nuestra, pronunciada, además, desde dentro de España.

La organización de esa exposición ha sido tan importante y oportuna, además, no sólo por lo que "administrativamente" importaba, por la ampliación de una nómina de creadores españoles y por la especificación de los que más intervinieron en la creación de la vanguardia de España, sino porque, a través de ella, se percibe muy bien cuáles fueron los elementos conformati-



Rafael Alberti, como estaba mucho más imbuido de su voluntad de ser pintor, fue acaso el más radical vanguardista de todos ellos. (En la foto, Alberti, en primer plano; María Teresa León, de pie, y García Lorca, a su derecha.)



Alberto Sánchez llevó su cultura candeal hasta las formas más extremadas de la vanguardia. (Paisaje de Alberto.)

vos de toda actitud vanguardista española.

Hay un pasaje de Vossler, que alguna vez he citado pero que no lo tengo a la mano en este momento, en el que asegura que lo específicamente español de toda creación española renovadora es la vivencia extrema de la tradicionalidad; que hay una especie de revolucionarismo conservador en toda creación española: que la fidelidad hacia realidades que son específicamente nuestras es tan acuciante a veces que acaba siendo revolucionario. Esto es lo que, en vida aún del pobre Manolo Millares, habíamos comprendido cuando concebimos la idea de hacer conjuntamente una especie de libro que se titulase "Manifiesto conservador", en el que trataríamos de demostrar que sólo los que podemos ser revolucionarios, en cualquier sentido, estamos en condiciones de conservar lo que verdaderamente importa, porque "los otros" no conservan nada más que sus privilegios. Así fue, sin duda, la vanguardia revolucionaria de los años veinte: conservadora de lo que verdaderamente valía la pena conservar.

Si tuviera que ejemplificar mis afirmaciones con un nombre, elegiría el que me parece más sintomático: el de Alberto; Alberto Sánchez, el formidable escultor, panadero de Toledo, que llevó su cultura candeal hasta las formas más extremadas de la vanguardia, que consiguió incrustar en ellas casi el canto de los pájaros en las madrugadas campesinas y el olor de la retama recién cortada. Alberto comprendió, por su propia cuenta, que la osamenta de un animal pelada por los soles y los vientos se correspondía con las formas más nuevas de la escultura nueva. Y comprendió más aún: comprendió —y ese fue su personal mensaje escultórico— que las formas, para



"El baile", cartel de José Caballero (1933).

ser verdícas, tenían que nacer de un cuerpo terrenal alimentado por muchos hombres. Alberto, que no fue a la vanguardia, sino que nació en ella y la descubrió en sí mismo, es el personaje que mejor podría ejemplificar a esa vanguardia que, al nacer aquí, ostentaba muy visiblemente el "pelo de la dehesa", pero que fue precisamente ese signo rural y local el que le dio a esa vanguardia naciente su universalidad. Nació, claro, esa vanguardia contra la convencionalidad ambiente de sus años. Fundamentalmente, contra el sentido de una tradición que se proponía como propia, pero que era espúrea, la del academicismo, y contra ella, lo que se proponía a su vez era un vanguardismo cuya raíz era, aun sin saberlo, genuinamente española. Pero, por supuesto, el objetivo inmediato era esa vanguardia de que se habla.

Ahora, al ver las primeras cosas de Rafael Alberti —del Alberti que aún no había abandonado la pintura para ser lo que luego fue—, no podemos evitar una sonrisa cuando comprobamos que, aun con toda su ingenuidad, esas acuarelas fueron las primeras "pinturas abstractas" que se realizaron en España. Y no podemos dejar de sonreír, no por las pinturas mismas, sino por tanta pretensión sostenida por tanto pintor mucho más joven, de haber sido "primero" en la realización de pinturas abstractas en este país. ¡Y Rafael tan tranquilo en su rincón romano! Y lo mismo podría decirse de un cierto "aformalismo" que, sin duda, está latente en el cuadro de Francisco Bores...

¡Qué pena, qué vieja se nos está quedando esa vanguardia! Ya casi no nos queda nadie para contarla. Recuerdo que el propio Bores me hablaba una vez en París de sus primeros años allí, y recordaba con cariño a Pancho Cossío, al que, sin embargo, él no podía saludar cuando venía a España, porque Pancho pensaba, según Bores, absurdamente, que Bores estaba en el secreto de lo que pasaba por dentro de aquella chica que fue novia de Pancho y que "le salió rana". Hubo cosas en España que parecieron reclamar la presencia de Pancho, lo que motivó que abandonase la vanguardia de París, para que se dedicase a la española específicamente... Lo que ganó nuestra pintura con ello, lo perdió en prestigio y en difusión la obra de Pancho... Recuerdo haberle oído contar al propio Pancho Cossío que cuando él y Bores se fueron a París, allá por el año 23, se fue también Ismael González de la Serna, al que un amor afortunado, pero de desgraciadas consecuencias, le impidió acceder al puesto que su calidad pictórica le podía hacer esperar. El pertenecía, como Bores y Cossío, a la generación inmediatamente posterior al cubismo y, como ellos, podía haber realizado —y realizaron, en cierto modo— su gran acción liquidadora de la tendencia. Porque, cuando ellos llegan a París, en la cabeza de la vanguardia figuraban dos grandes españoles, Picasso y Juan Gris, y, par-

LOS ORIGENES DE LA VANGUARDIA ESPAÑOLA: 1920-1936

ticularmente el último, estaba aún manteniendo el fuego sagrado del cubismo. De la misma escuela de París era Hernando Viñes, que, además, había nacido allí, hijo de españoles, y los andaluces Manolo Angeles Ortiz y Joaquín Peinado.

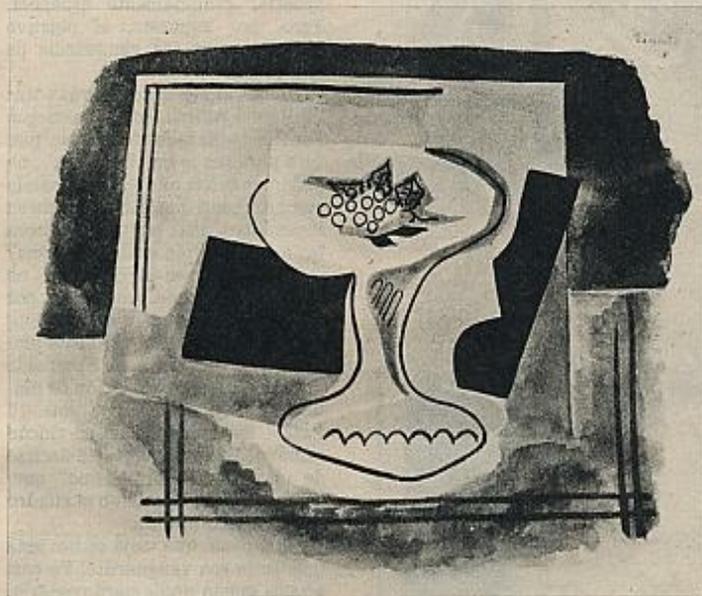
Manolo Angeles Ortiz estuvo especialmente vinculado —por lazos que tanto fueron de magis-

la medida que pudo, desde París o desde aquí mismo, hizo cuanto estuvo en su mano para introducir la vanguardia en España. El otro español vinculado a París en aquellos años fue Salvador Dalí. Primero fue su irrupción fulgurante en el surrealismo inmediatamente anterior al año 30. Luego fue su excomunión de la iglesia surrealis-

encuentro sale luego, por los perdidos terruños españoles, "Misiones pedagógicas" y, de manera muy especial, "La Barraca", el teatro de las mejores intenciones...

La vanguardia esa de verdad, que yo digo que se realizaba aquí en España, de fronteras adentro, era la de la que la constituían incluso a pesar de sí mismos, bajo

traría Vossler. Por supuesto, para un personaje como Alberto, esa contradicción ni siquiera parecía plantearse a nivel personal. Para él, lo que no tenía exudaciones genuinas ni siquiera existía. El canto de un gañán era más vanguardia que cualquier oda cortesana (y era verdad... ¿o no?). Pero, por ejemplo, Rafael Alberti, como estaba



Bodegón de Joaquín Peinado.



Manolo Angeles Ortiz.

terio como de amistad— con Picasso. Es que, cuando Manolo llegó a París, llevaba una carta de presentación y recomendación para Picasso de un viejo amigo del malagueño, músico, que se llamaba don Manuel de Falla... Joaquín Peinado es doblemente paisano de Picasso —por malagueño y por rondeño, pues en Ronda están algunos de los ancestros del maestro máximo— y, sin proponérselo en aquellos años primerizos —él llegó a París el 24—, él realizó una pintura para la que no puede evitar la sugestión del maestro. Pintura preponderantemente de naturalezas muertas, que primero fue, al mismo tiempo, heredera y liquidadora del cubismo y que luego, ya superado el cubismo, mantiene la disciplina formal que le prestó aquel magisterio... Pero de entre aquel grupo español de París destacó, por sus circunstancias especiales, Alfonso Olivares. Alfonso Olivares fue un aristócrata transformado en pintor cuando se hizo sensible a la realidad ambiental. Amigo de todos y, con mucha frecuencia, mecenas y protector de casi todos, yo creo que tuvo mucha más conciencia de su deber para con la vanguardia que para con la pintura, aun cuando fue un pintor apreciable. Y en

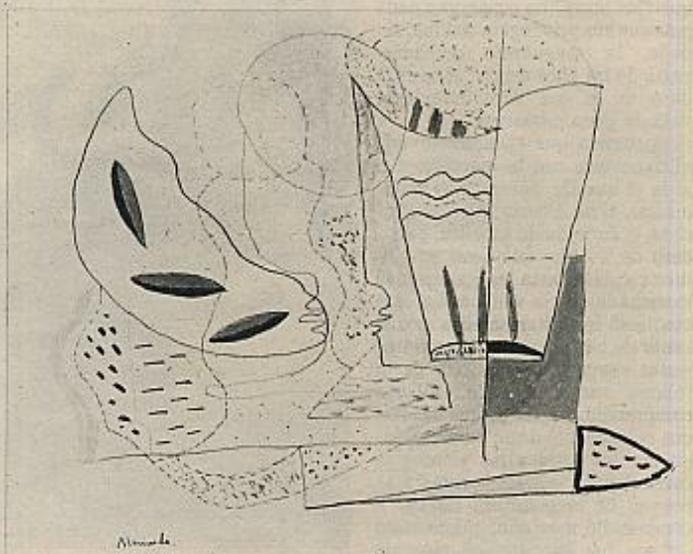
ta, cuando André Breton descubrió que en las letras de su nombre se escondía el "avida dólares" de sus verdaderas intenciones. Y luego, en fin, su autodescubrimiento como místico del talonario de cheques... De todas maneras, ese primer Dalí, y el que puede verse en esa exposición, es importantísimo.

Pero, en fin, toda esa primera vanguardia española no transcurrió en París. En París estaba entonces José de Togores, quien hizo concebir la idea de otro gran creador de la vanguardia de la época —y hasta fue considerado en la nómina del "realismo mágico" por Franz Roh—. Pero volvió a la retaguardia.

En cambio, aquí mismo se estaban sentado las bases para lo que tenía que ser una vanguardia de verdad. Es curioso comprobar cómo los que estaban en ese empeño dentro de España buscaron más una vanguardia por los caminos primordiales y genuinos que por los de la sorpresa formal. Quien quiera buscar razones de ello, que abandone por un momento el mundo de la plástica y entre en el de la poesía, donde encontrará, por ejemplo, la voz de Federico o la de Rafael Alberti, acordada con voces pastoriles y de gañanías, voces a cuyo

condiciones diferenciales españolas: la de los que no podían dejar de ser castizos cuando querían ser vanguardistas, lo que, así dicho, casi parece una contradicción, cuando no una aberración. Y era una contradicción, aunque no tenía nada de aberrante, como demos-

mucho más imbuido de su voluntad de ser pintor —y pintor de la vanguardia—, sus primeros años cortesanos fueron de pintor de la vanguardia, acaso el más radical vanguardista de todos ellos. Pero hay una cierta diferencia entre lo que Rafael pensaba ser y lo que era



"Merienda", dibujo de Federico (1927).

efectivamente. La condición diferencial—castiza— actuaba en él y le imponía una conciencia de la realidad poética que, con el tiempo, acabó en poesía propiamente dicha. En ese libro de un viaje radial por España que es "La amante" aparece una sugestión bucólica que, en cierto modo, es paralela a la de Alberto... Aunque en Rafael, en el poeta, siempre alentaba, por reminiscencia arcaicoandaluza, un dejo humanista muy poco rural: como en esa imagen inquietante de los pulidos senos de Amaranta "por una lengua de lebril limados". Parecería paralelo el caso de Federico—del Federico por antonomasia: digo de García Lorca—, pero no. Porque en Rafael hay siempre, en esos años, una dialéctica entre su condición genuina y más o menos rural y su condición altamente civilizada. En Federico no habla nunca más que la palabra primordial y hasta primaria. Y así es sintomáticamente el Federico dibujante ocasional. Sus dibujos importan —e importan mucho— porque hay en ellos una declaración genuina sin tapujos. No es un "naïf" —porque él tiene conciencia de su limitación—, sino que es un artista que se expresa a través de sus limitaciones...

A caballo, al principio, entre una actividad española y otra universal estaba Oscar Domínguez, uno de los protagonistas de la memorable exposición surrealista de Tenerife... Pero después fue ganado definitivamente por París. Yo lo vi allí una vez y pude percatarme de su personalidad tormentosa y casi genial...

Pero era aquí, dentro de España, donde costaba más trabajo que prendieran las primeras semillas de la vanguardia. A esa exposición le falta, lógicamente, lo que fueron los esfuerzos catalanes, y específicamente barceloneses, en aquellos años y en tal sentido. Y es evidente que mucho de lo que pasaba en ese orden en Barcelona influía en tales esfuerzos madrileños. Porque sí, Barcelona había empezado mucho antes. Tenía en su haber toda la tradición "modernista" —de la que la obra de Gaudí había quedado como testimonio genial y formidable—, más la reacción "noucentista", que también dejó un peso constructivo, válido para la construcción de una vanguardia —testimonio, Torres García, entre otros—. La prueba de que todos esos fermentos daban fruto fue la actividad de la galería Dalmau, tan primeriza, y, por supuesto, las primeras cosas de Joan Miró. Y algo de todo aquello, que hizo de Barcelona uno de los grandes centros creadores de la vanguardia del arte en Europa, se filtró evidentemente hasta Madrid, aun cuando



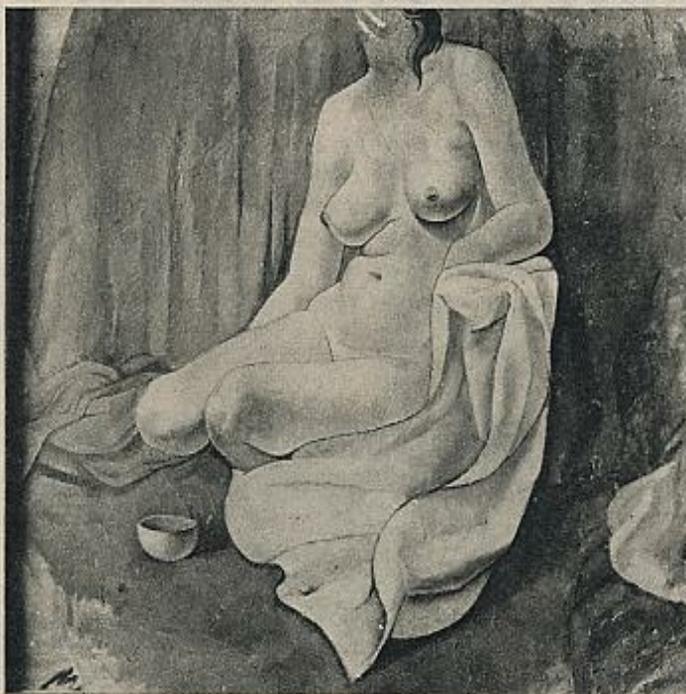
Ucelay, Benjamín Palencia, Manolo Angeles Ortiz, Francisco Boreas y Pancho Cosío.

aquí, como de costumbre, la resistencia solariega siempre fue más cerrada. Por eso a mí me parece tan sintomático el caso del genial Alberto, que descubriría a la vanguardia hurgando en el subterráneo de sus propias tripas.

Hace ya más de veinte años, cuando yo andaba curioseando los orígenes de esa vanguardia española, los que hoy nos ha expuesto

—formas primarias entregadas por el paisaje: no el paisaje visto, sino tocado y hasta palpado—, aunque hay algo de la intuición primaria de esa época suya.

En ese tiempo, lindando ya con los años treinta, Maruja Mallo era como una náyade de los jóvenes artistas, joven y bella y, además, descubriendo la vanguardia por los mismos caminos elementales: o



Salvador Dalí.

tan magníficamente "Multitud", me fui con Alvaro Delgado, que sabía bastante de aquella época, hasta Vallecas, para ver el escenario de la escuela a la que él perteneció al comienzo de "los cuarenta", pero para ver también algo de lo que fue la prehistoria de eso: la otra "escuela de Vallecas", la que allí formaron principalmente Alberto y Benjamín Palencia. Faltan desgraciadamente en la exposición algunas muestras de los mejores palencias de ese tiempo

bien palpándola en esas formas primarias que podemos verle ahí, o bien mirándolas, en su sustancia popular, a través de las grandes verbenas... Me gustaría imaginar a la bella y jovencísima Maruja de aquel tiempo, como en la anécdota que me cuentan, de cuando, en aquel tiempo, llegó en tren a cierto pueblo de la Castilla más adusta, para tomar posesión de una cátedra de dibujo de instituto. Y dicen que bajó del tren su bicicleta y que, antes de nada, se lanzó a dar una

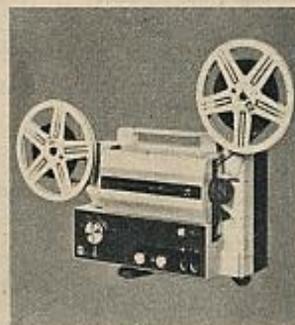
vuelta por el pueblo, lazos y gasas volando gentilmente. Y por no se sabe qué extraño equivoco, con la bicicleta y todo entró audazmente en la iglesia, donde en aquel momento tenía lugar una novena. Y que entonces, las beatas asistentes, creyendo que se trataba de un ángel, comenzaron a gritar: "¡Milagro! ¡Milagro! ¡Un ángel en bicicleta!". ¡Qué imagen tan de la poesía de ese tiempo, en el que Rafael hacía, por ejemplo, un poema creo que al guardameta del Racing!...

José Moreno Villa me parece que fue bastante ocasionalmente un pintor, pero en esas ocasiones tuvo siempre una sólida noción de la vanguardia. Arturo Souto, el gallego pintor, hijo de pintor, aprendió, tal vez en Roma, una intuición del mundo clásico que él supo cernir a través de su sensibilidad muy siglo XX. Y Gregorio Prieto... ¿se podría hablar en su caso de un manchego universal? Yo lo entendería mejor como un universalista al que ciertos ribetes paléticos de valdepeñas no le permitieron ser definitivamente cosmopolita, para bien de su pintura. Dejo deliberadamente para el final al que fue benjamín de todos ellos: a Pepe Caballero. Fue un poco príncipe de los poetas, sin ser uno de ellos. Fue amigo de Federico, de Pablo Neruda, de Miguel Hernández. Pasó por el surrealismo cuando aún era la hora. Y dejó al surrealismo para entrar en la abstracción cuando aún era también la hora de eso. A mí me interesa mucho José Caballero en relación con la hora de las cosas de que hablo, porque pienso que él fue como un testigo de toda aquella generación que luego pudo depositar su legado en la presente. Me hubiera gustado que ahí, en esa exposición, hubiera estado representado Juan Manuel Díaz Caneja. Porque él, como Caballero, fue un discípulo fiel del que fue maestro, en alguna medida, de toda aquella vanguardia: Vázquez Díaz.

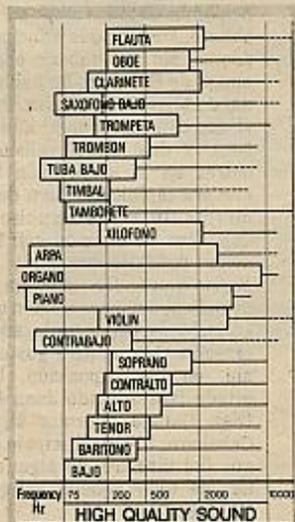
Caneja y Caballero, siendo, como lo eran, de los más jóvenes representantes de aquella generación "del 31", habían recibido de don Daniel el legado de la generación "del 18". Y ellos fueron casi los únicos que trajeron esas confianzas hasta los tiempos actuales... para no seguir hablando más de esa cosa incierta que son las generaciones...

Las generaciones..., yo las llamaría mejor "las constelaciones", como apuntaba hace poco José Bergamín, involuntario maestro mío que, por cierto, fue un protagonista fundamental de la cultura de aquellos años, por razones que no eran necesariamente plásticas, pero que tampoco fueron ajenas a

¡ EL MAYOR DESCUBRIMIENTO DEL CINE MUNDIAL DESDE EDISON, GRETA GARBO Y MARYLIN MONROE !



High Quality Sound: La nueva generación de proyectores sonoros Eumig para 1975



La "H.Q.S." proporciona una nueva dimensión del sonido, con una reproducción fiel y natural, mucho más sonora y con mayor transparencia de timbre. Es una calidad de sonido nunca alcanzada hasta la fecha en el mundo. Todos los nuevos proyectores Eumig 1975 la poseen,

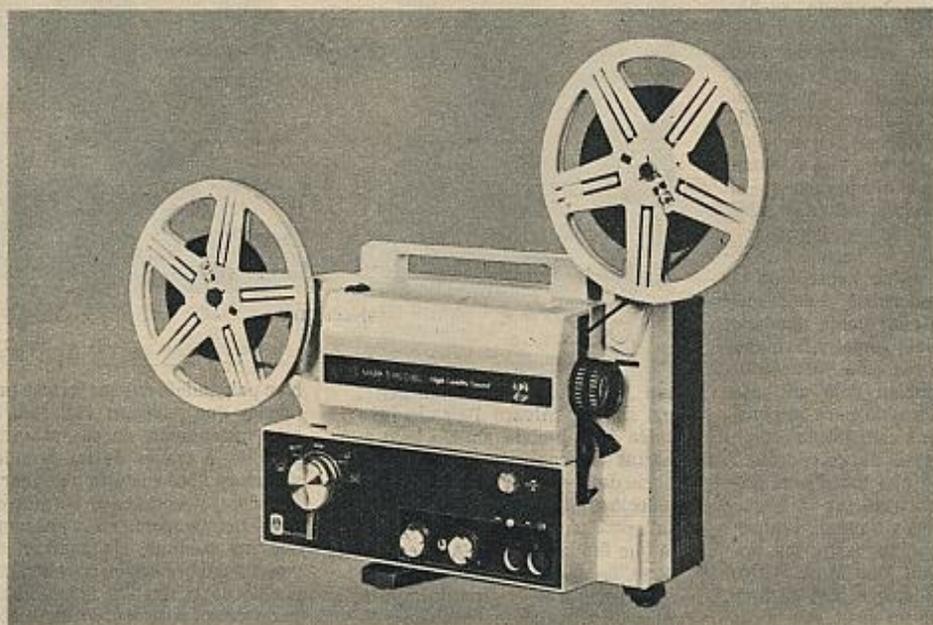
así como una nueva modulación automática (AGFC) que evita la nivelación manual. ¡Y todo ello con una manipulación extremadamente más sencilla que en otros proyectores!

La serie consiste en tres modelos:

Eumig Mark S 810 High Quality Sound, de Super 8.
 Eumig Mark S 810 D High Quality Sound, de Super 8 y Standard 8.
 Eumig Mark S 810 D Lux High Quality Sound, de Super 8 y Standard 8.

Ni una sola nota puede escapar a la gama de frecuencias de estos proyectores.

La amplitud de sonido de todos los instrumentos y de toda voz humana está contenida dentro de la High Quality Sound. La reproducción es, pues perfecta.



eumig®: el cine en casa

LOS ORIGENES DE LA VANGUARDIA ESPAÑOLA: 1920-1936

ellas. (Piénsese en la revista "Cruz y Raya: Libertad y Tiranía", revista de afirmación y negación.) Pues aquellas "constelaciones" hicieron muchas cosas y mucho de lo que hicieron se cruzó con mucho de lo que esos personajes ya eran...

Por ejemplo, en el año 1925 se abrió en Madrid la memorable Exposición de Artistas Ibéricos, primera cédula de identidad de nuestra vanguardia. Hacía pocos meses que Breton había publicado en París el Primer Manifiesto Surrealista y ese mismo año lo publicó aquí la "Revista de Occidente". Ese mismo año —año del desembarco en Alhucemas, año en que murieron don Antonio Maura y Pablo Iglesias— realizó Eisenstein "El acorazado Potemkin" y Charplin "La quimera del oro"... Pero no: no es aconsejable repasar aquí todo lo que fue la actividad creadora de todos aquellos años verdaderamente creadores... Un año después fue cuando se constituyó, más o menos, lo que llamaré "Primera Escuela de Vallecas", con Palencia y Alberto, con la juvenil asistencia, ya, de Juan Manuel Díaz Caneja. En 1927 fue el año clave del centenario de Góngora, de tanta significación en la poesía y, como consecuencia de ello, en la pintura. En el 28 se publicó en Barcelona el "Manifiesto antiartístico", que firmaron Dalí, Gasch y Montanya; cuando Lorca publicó su "Romancero gitano"...

El año 30 es el de la sublevación republicana de Jaca; el 31, el de la proclamación de la República. La dictadura había caído; había caído, poco después, la monarquía... La historia grande de España había empezado a señalar esa preponderancia en el protagonismo que terminaría por abolir las historias menores, la de la vanguardia y la del arte en general... De todas formas, de la misma manera que para la política y la historia grande se estaba perfilando un pensamiento polémico de altura, el arte, no absolutamente desimplicado de lo que ocurría en la sociedad, amplió también sus redobles de conciencia. En el año 32, por ejemplo, nacieron dos importantes publicaciones de arte: la revista "Arte", de Madrid, órgano de la Sociedad de Artistas Ibéricos, y la revista "Gaceta de Arte", de Santa Cruz de Tenerife. "Gaceta de Arte", que comandó Eduardo Westerdahl, acompañado por Domingo Pérez Minik y Pedro García Cabrera, fue la organizadora de aquella memorable exposición y simposio surrealista de Tenerife, que convocó en la isla, el año 32, a Breton, Eluard y muchos más. Eduardo Westerdahl, maestro mío en labores críticas, es un verdadero adelantado en España en esas cuestiones, como lo fueron también Margarita Nelken, Manuel Abril,

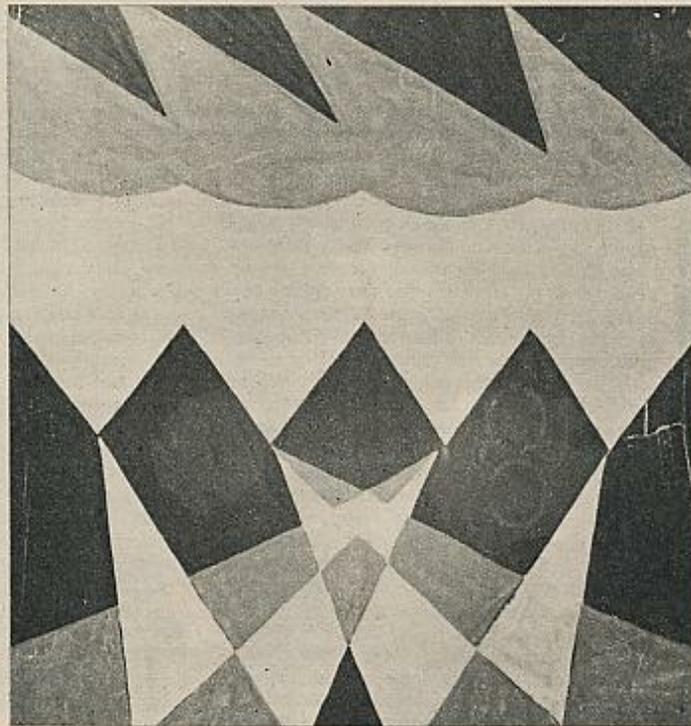
Juan de la Encina y, sobre todo, Guillermo de Torre.

Pues cuando, hace ya más de veinte años, me fui a Vallecas, el pueblo, para descubrir todo lo posible de las escuelas plásticas que allí se habían sucedido, Alvaro Delgado, mi cicerone ocasional de aquellos andurriales, me quiso enseñar algo que, sin duda, para mí iba a tener su interés histórico. Lo que llamaron sus realizadores en los últimos años veinte "El monumento a los plásticos vivos". Sin titubeos, pues Alvaro se conocía muy bien toda la geografía vallecana, me llevó hasta la cumbre del que se llama "cerro de Almodóvar", en las cercanías de Vallecas. Allí, con ladrillos y cemento, había construido una humilde arquitectura cúbica. Y sobre ella, rayando el cemento, algunos nombres. Picasso, el primero. Luego, Van Gogh, Velázquez, Piero della Francesca, Miró, entre los que recuerdo. Se ve que, más tarde, los pastores, o los simples visitantes ocasionales de aquella soledad, habían ennoblecido la simple literatura del "monumento" con una literatura adicional, por la que los colaboradores espontáneos daban cuenta de acciones nada santas entre mozos y mozas pastoriles: "Aquí le hice tal cosa a la Felisa..." "Aquí estuvimos yo y la María, y lo pasamos bien..."

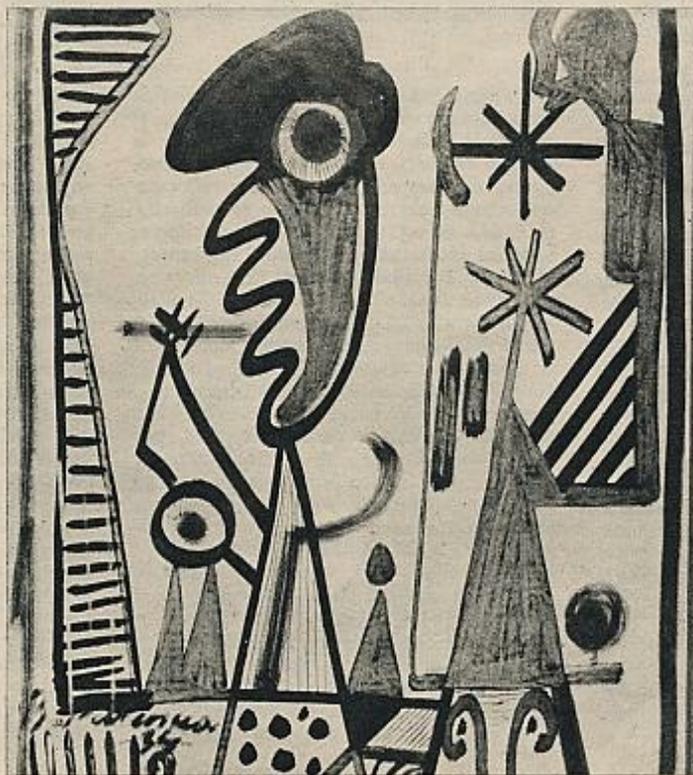
¿Quiénes fueron los albañiles —los arquitectos— constructores ocasionales de ese "monumento"?



Maruja Mallo.



Rafael Alberti.



Benjamín Palencia.

La pregunta se la hace uno espontáneamente cuando contempla el yermo secarral donde está edificada y a donde, sin duda, hubo que subir materiales y agua en un formidable esfuerzo. Fueron —según Alvaro, que se lo sabe todo de ese lugar y esa circunstancia— Alberto, el escultor; Benjamín Palencia, Rafael Alberti y Ramón Gaya... Gaya, se me olvidaba mencionarlo antes, ese pintor murciano de ascendencia catalana, que después de haber estado en las más peligrosas situaciones de la vanguardia, descubrió, desde la vanguardia, la razón de ser de una pintura que en Venecia y en el renacimiento encuentra sus mejores razones...

Creo que ya no existe aquel monumento. Alvaro, como siempre, es el que lo ha comprobado. Pero a mí lo que me entusiasmaba de él era su sintomatismo. La vanguardia, cuando quiso ser exaltada por los hombres que la estaban realizando, no se situó en ningún lugar "a la moda" o donde pudiera parecer que por allí pasaba la última hora del mundo, sino en el campo, al lado del espinazo ibérico, en el cerro de Almodóvar, esa especie de costurón de nuestra inmensa piel de toro. Es como una advertencia de que por ahí, por ese vericuerdo, tiene que pasar nuestra vanguardia verdadera... ■ J. M. M. G.