

EL TRÁNSITO CIEGO DE LA NOCHE.
REVISIÓN DE «EL EXTRAÑO CASO
DEL ESCULTOR ALBERTO SÁNCHEZ»

FRANCISCO LLORCA ZABALA

«Hemos visto funcionar imperios sobre la base de ideologías que, en la práctica, eran meros juegos del lenguaje; de hecho estas ideologías mostraron su utilidad, es decir, su eficacia como instrumento del terror, precisamente por ser meros juegos del lenguaje»¹.

La particularidad de la figura del escultor Alberto Sánchez (Toledo, 1895-Moscú, 1962) dentro del panorama artístico español del siglo xx, lo convierte en catalizador involuntario de una de las principales polémicas ideológicas que, bajo apariencia de debate estético, recorre buena parte de nuestra historia cultural. Pero si Alberto, ese *labriego sideral*, funcionó como caja de resonancia en dicha polémica, no lo fue por propia voluntad. En esto no habría de diferenciarse de muchos otros intelectuales, constantemente emplazados a posicionarse, lo que, en no pocos casos, provocó su abandono a las pulsiones políticas de la modernidad. La cantidad de artículos, libros, memorias, conferencias, etc., en los cuales se aborda la autonomía de la cultura respecto a la política (el viejo problema de la teoría y la praxis) se ha convertido en todo un género en sí mismo. La especificidad del ejemplo concreto al que pretendemos referirnos en este ensayo, radica no sólo en la imposibilidad del artista de sustraerse a dicha polémica, sino en los intentos de apropiación por parte de los polemizadores.

Cuando Francisco Mateos reprocha a Alberto sus *escaramuzas* y sus *juegos* en la exposición del Ateneo madrileño de 1931, se está comenzando a fraguar en España el debate acerca del compromiso y la autonomía del arte, el cual ocupará un espacio importante en alguna de las más destacadas publicaciones de la época. Atrás quedaban los proyectos de dos adolescentes que soñaban utópicas casas populares y fiestas en las que los trabajadores, mediante la participación y el juego redescubrirían su fuerza y renovarían su compromiso. Alberto había evitado implicarse en un debate con los redactores de *Nueva Cultura*, sin por ello renunciar a su compromiso con la realidad, en un pro-

¹ KERTÉSZ, I., *Yo, otro. Crónica del cambio*. Barcelona, El Acantilado, 2002.

yecto que aunaba radicalidad política y modernidad formal: «Era costumbre en mí no desligar el arte de la vida social, y tú sabes muy bien que toda vida social tiene como inseparable su vida política»². Sin embargo, José Renau y Francisco Carreño exigían del toledano un posicionamiento más definido, y así se lo reprochaban desde las páginas de esa misma revista:

Con la crítica que de nuestra carta nos hace el escultor Alberto, tan superficial, tan impropia de él, trata de eludir responsabilidades que le imponen a uno la realidad, y muestran el deseo de justificar y defender posiciones imposibles de coexistir con una buena conducta (...). Hay que servir a la revolución con el arte. Hay que dejar de hacer arte abstracto, porque éste sólo puede reflejar nuestra situación particularísima, nuestra curiosidad, nuestras distracciones autónomas, etc.³.

Lo que ocurre a partir de este momento es tristemente conocido y se aleja del tema de nuestro estudio. Si bien, llegado el momento, Alberto despejaría por completo cualquier tipo de dudas acerca de su compromiso, trascendiendo con creces cualquier tipo de producción cultural de trinchera, abriendo un nuevo camino por el que nadie transitaría después. El camino de este escultor, profundamente popular, habría de conducirlo a través de los versos de Luis Cernuda hacia el exilio: «Y ante el tránsito ciego de la noche/huyen hacia el oriente,/dueños del sortilegio,/conocedores del fuego originario,/la pira donde el fénix nace y muere».

Llegados a este punto, y con intención de reconducir nuestra exposición, debemos solicitar un esfuerzo por parte del lector. Esfuerzo que habrá de llevarnos forzosamente a otro tiempo y escenario bien diferentes. Aunque tal vez no tanto. En mayo de 1965 se celebra en la galería Peintres du Monde (43, rue Vivienne, París) la muestra *Espagne*. En dicha exposición, junto a obras de Millares, Ortega, Saura y Hernández, era posible contemplar tres esculturas y dos dibujos de Alberto Sánchez. Esta muestra suponía la primera oportunidad para toda una generación de ver la obra de un artista escasamente conocido salvo por unos pocos, cuyo recuerdo se remontaba a los lejanos tiempos de la legalidad republicana. Aquellos terribles y tan cacareados «veinticinco años de paz» habían conseguido que el nombre de uno de los más importantes escultores españoles de la primera mitad del siglo xx quedase como un susurro en labios de los iniciados en el secreto. Entre ellos se encontraba Juan Antonio Gaya Nuño, quien en 1957 se preguntaba «qué es lo que seguirá inventando este escultor sustancial de pan de pueblo, este capital creador de formas, al que la vida no permitió su puesto inmenso y humilde, y elevado en todo»⁴. Desde

² SÁNCHEZ, A., «Carta a Luis Lacasa. Septiembre 1958», recogida en *Palabras de un escultor*. Valencia, Fernando Torres, 1975.

³ AA.VV., «Los artistas y *Nueva Cultura*», *Nueva Cultura*, núm. 5, Valencia, junio de 1935.

⁴ GAYA NUÑO, J. A., *Escultura española contemporánea*. Madrid, Guadarrama, 1957.

aquel momento se ha avanzado mucho en el conocimiento de la vida y obra del artista toledano. Para ello fue fundamental la publicación del libro *Alberto* (Budapest, Corvina, 1964) de Peter Martin, seudónimo tras el que se ocultaba la figura del arquitecto Luis Lacasa. Esta monografía estaba disponible para su consulta en la galería francesa.

La muestra a la que acabamos de referirnos dio pie a la publicación de un curioso artículo que supone el origen de este estudio. «El extraño caso del escultor Alberto Sánchez» apareció en el segundo número de una nueva revista, *Cuadernos de Ruedo ibérico*, la cual estaba llamada a convertirse en una de las principales herramientas de oposición intelectual al régimen franquista a lo largo de quince años. En dicho artículo, firmado por Joan Roig, se realizan una serie de interesantes observaciones sobre el texto de Lacasa a las que haremos mención. En primer lugar el autor llama la atención sobre la evidente laguna existente en el texto de Lacasa en lo que se refiere al abandono de la actividad escultórica por parte de Alberto hasta 1956, cuya causa, según se desprendería de la monografía, era debida a las diferentes vicisitudes bélicas vividas por el artista más que a cualquier otro motivo. El texto de Martín-Lacasa escamotearía así al lector todo el período que va desde el final de la segunda guerra mundial hasta la reanudación de su obra como escultor: «Se diría que el autor del texto teme que el lector saque la conclusión (completamente acertada, como veremos) de que el estalinismo fue la causa de la interrupción en la obra del escultor»⁵. La lámina 34 de la misma monografía sirve de nuevo a Joan Roig para cuestionar la honestidad intelectual de los responsables de la edición de la obra. En dicha lámina aparece una reproducción de la obra *La estatua de la bandera*. Se trata de la misma escultura que había aparecido en el primer número de la revista *Realidad* (Roma, septiembre-octubre 1963), sólo que en aquella ocasión aparecía bajo el título de *La Bandera del Partido*. Para el autor del artículo el cambio en el nombre no se debe a una mera casualidad y pasa a referir la historia de dicha obra:

Alberto esculpió esta hermosa imagen llena de dinamismo, semejante a una llamada en el año 1961, con motivo del cuarenta aniversario del Partido Comunista de España, y le dio el título de *La Bandera del Partido*. La parte correspondiente al rostro de la figura la dejó lisa, vacía, de forma que el espectador podía imaginar en ese espacio cualquier rostro o ninguno. Pero esto no agradó a los funcionarios que vieron la escultura, y que se esforzaron para que Alberto “comprendiese” que la figura que levantaba la bandera del Partido debía tener un rostro realista-socialista. Como Alberto no “comprendía”, requirieron la intervención de la personalidad más prestigiosa del PCE para convencerlo. Finalmente Alberto se

⁵ ROIG, J., «El extraño caso del escultor Alberto Sánchez», *Cuadernos de Ruedo ibérico*, núm. 2, París, agosto-septiembre de 1965.

dejó convencer y no tuvo más remedio que plantar, en medio de esa noble superficie, una nariz. La fotografía publicada en 1963 por *Realidad* estaba tomada lateralmente, de forma que esa alteración –ajena a la voluntad del autor– no fuese visible. La fotografía publicada en 1964 en el libro al que nos referimos está tomada de frente, mostrando bien aparente esa nariz que llegó a adquirir rango de grave problema ideológico. Pero –por lo visto– aun así, quienes han preparado esta edición han temido que esta escultura no sea suficientemente ortodoxa para ostentar el título que le dio su autor. Y se lo han cambiado⁶.

Las afirmaciones del colaborador de *Cuadernos de Ruedo ibérico* no dejan de ser graves y llevan ligadas toda una serie de interrogantes acerca de la independencia del artista en el seno de la Unión Soviética y sobre el papel asignado al intelectual por el Partido Comunista de España. La poca notoriedad que ha tenido esta información dentro de los diferentes estudios dedicados a Alberto Sánchez nos invita a una aproximación desde la cautela, ofreciendo diferentes materiales que pudieran suscitar el debate. Este celo por parte del estudioso ha de extremarse, más aún cuando veremos que en este asunto se entremezclan cuestiones relativas a los intereses de diferentes facciones políticas (incluso de carácter personal en algún caso). La complicada maraña exige un acercamiento a través de diversos testimonios y textos en los que subyacen diferentes niveles de lectura. El primero de estos textos nos acerca necesariamente al primer fascículo de la revista cultural del PCE *Realidad* (Roma, septiembre-octubre 1963), a la cual se refiere Joan Roig. Comprobamos que, efectivamente, el ángulo desde el que se toma la imagen de la escultura es diferente al de la monografía de Lacasa, como diferente es también el pie de foto. La obra ilustra un artículo titulado «Vida y obra ejemplares del escultor Alberto», firmado por el mismo autor de la monografía distribuida por Corvina. En este texto, fechado en octubre de 1962, el miembro del Comité Central, tras trazar una extensa reseña biográfica, hace algunas reflexiones acerca de la obra del escultor, desde el conocimiento obtenido a lo largo de treinta años de amistad. En ellas el arquitecto exime a Alberto de los pecados de la abstracción y del formalismo, pues su obra nunca dejó de ser «militante» y «archiconcreta», realizando obras de «implacable e inmediato realismo», entre las cuales destaca *La bandera del Partido Comunista de España* (tercer título y sin duda el más «archiconcreto» de todos). Y a continuación escribe: «Alberto nunca cedió ni un milímetro en sus principios, tanto artísticos como políticos. Sabía muy bien la responsabilidad y el honor que representa el vivir en la Unión Soviética»⁷. No podemos evitar la sensación de que nos encontramos ante algún tipo de

⁶ *Ibidem*.

⁷ LACASA, L., «Vida y obra ejemplares de Alberto», *Realidad*, núm. 1, Roma, septiembre-octubre de 1963.



Figura 1: Alberto Sánchez: *Estatua de la bandera*. Alberto, Lámina XXXIV.

justificación. ¿Podría estar previendo Lacasa el debate que habría de originarse tras la muerte del escultor? De no ser así no tendría sentido ahondar en esa línea: «Alberto no sentía la manera de ver la escultura y la pintura que prevalecía en la URSS en el período del culto a la personalidad. Por eso rehusó los encargos de esculturas que se le hicieron entonces, y se dedicó principalmente a la escenografía, terreno en el que aprendió mucho de la Unión Soviética»⁸. Aquí no hay el más mínimo atisbo de crítica (lo cual no debe extrañarnos dada la condición del autor dentro del partido), tan sólo una lacónica referencia a la falta de conexión con el sentimiento imperante, oficial, en la URSS desde 1934. Alberto no cedió en sus principios ante «esa manera de ver la escultura» afirma Lacasa. Pero para resistir en las convicciones propias parece lógico que tengan que ser puestas a prueba, por eso extraña que a continuación escriba que sin que «nadie –ni antes ni después– le presionase ni le pidiese cuenta de sus actividades artísticas, pasado el XX Congreso del PCUS, Alberto volvió de lleno a la escultura». La excesiva (y contradictoria, por usar un término muy de la época) reiteración en este asunto, el celo en la justificación de la actitud y compromiso de Alberto, así como la continua defensa de la Unión Soviética nos ha de hacer desconfiar. La existencia de otra escultura de prácticamente iguales características en una colección particular, realizada por las mismas fechas, con igual título, pero sin ningún tipo de rasgo figurativo en el rostro ¿Cómo debe interpretarse? Con estos datos, y conociendo que dentro del archivo histórico del PCE se conserva una carta en la que Lacasa indica a Santiago Carrillo la manera en la que debía distribuirse la monografía (cuyas ventas deberían financiar al partido)⁹, creemos que es responsable plantearse la posibilidad de que los hechos denunciados por Joan Roig, que también aparecen mencionados en la historia del PCE publicada por Gregorio Morán en 1986¹⁰, sean verídicos. Por lo apuntado hasta el momento, junto a este afán justificativo, parece claro la existencia de diferentes versiones en paralelo a las divergencias existentes en el seno del partido a las que a continuación nos vamos a referir.

Hoy no supone un secreto que Joan Roig es también un seudónimo, en este caso el empleado por el catalán Francesc Vicens. Vicens había llegado a las páginas de *Cuadernos* como otros disidentes comunistas tras su expulsión del PSUC en 1965 por suscribir las tesis de Fernando Claudín y Jorge Semprún, expulsados unos meses atrás por *revisionistas* y llevar a cabo *actividad fraccional* en el seno del partido. Los expulsados mantenían que las posiciones del PCE pecaban de subjetivismo, acusando a la línea de Santiago Carrillo de ana-

⁸ *Ibidem*.

⁹ Microfilm Jacq. 1098.

¹⁰ MORÁN, G., *Miseria y grandeza del Partido Comunista de España. 1939-1985*. Barcelona, Planeta, 1986.

crónica con respecto a la nueva realidad española, en la que la economía se había desarrollado hasta un nivel de capitalismo monopolista controlado por el Estado, lo cual hacían inviables las argumentaciones ancladas en tiempos anteriores a la guerra civil. La revolución pendiente había dejado paso a la lucha por la conquista de un marco de libertades democráticas a perseguir. En ese momento decisivo de la historia de España, y de la unión de diferentes sectores de la oposición, nace *Cuadernos de Ruedo ibérico*, una nueva publicación, «radicalmente libre y radicalmente rigurosa». Aunque la diversidad de enfoques existentes en el seno de la revista respondía a un cierto *frentepopulismo cultural* al que solía referirse su director, José Martínez, no es menos cierto que la colaboración de los diferentes grupos que animaban *Cuadernos* respondía a distintos intereses. Entre ellos, los disidentes del PCE, quienes intentaron articular una plataforma de expresión a través de la cual exponer sus tesis y criticar las de la línea carrillista. ¿Cuánto hay de esto en el artículo «El extraño caso del escultor Alberto Sánchez»? ¿Qué conocimiento podía tener el autor de los hechos que recoge en él? Vamos a intentar responder a estas cuestiones.

Francesc Vicens formaba parte del Comité Central del Partit Socialista Unificat de Catalunya cuando el PCE celebra su cuarenta aniversario y suceden los hechos a los que se refiere. Vicens es entonces un joven exilado, políglota de amplia formación y con unos sobrados conocimientos en el campo de la estética. Será esta última circunstancia la que determine su designación como encargado de una ponencia sobre esta materia en un seminario celebrado en las afueras de la ciudad de Arrás. A esta reunión, que tuvo lugar entre el 22 de julio y el 5 de agosto de 1963, asistió un gran número de jóvenes intelectuales adscritos al partido con el fin de formarse en las líneas maestras del pensamiento marxista y conocer la línea política y organizativa del partido. Sin embargo, lo que en un principio partía como una reunión más, acabaría por explicitar tempranamente el choque que se estaba fraguando en el seno del partido entre revisionistas y dogmáticos. Según recogen las transcripciones de dicho seminario, las críticas del catalán a las ideas de Plejanov presentaron la oportunidad perfecta al secretario general para interrumpir al ponente en el debate, y tras insinuar el carácter revisionista de su argumentación, afirmar que «nosotros debemos procurar en este caso combatir a nuestros enemigos reales; dedicar el grueso de nuestro esfuerzo a eso, y en el terreno de la filosofía y en el terreno de la estética también. Pero nuestros enemigos fundamentales no son los dogmáticos. Hay otros enemigos, y esos enemigos no aparecen para nada en esta discusión»¹¹. En realidad a quien se dirigen las palabras de Santiago Carrillo es a los revisionistas encabezados por Jorge Semprún. De esta manera, valiéndose de una discusión sobre los escritos de Yuri Plejanov, se atacaba a la

¹¹ Transcripción del Seminario de Arrás. Verano 1963. Caja 79/2. Archivo Histórico del PCE.

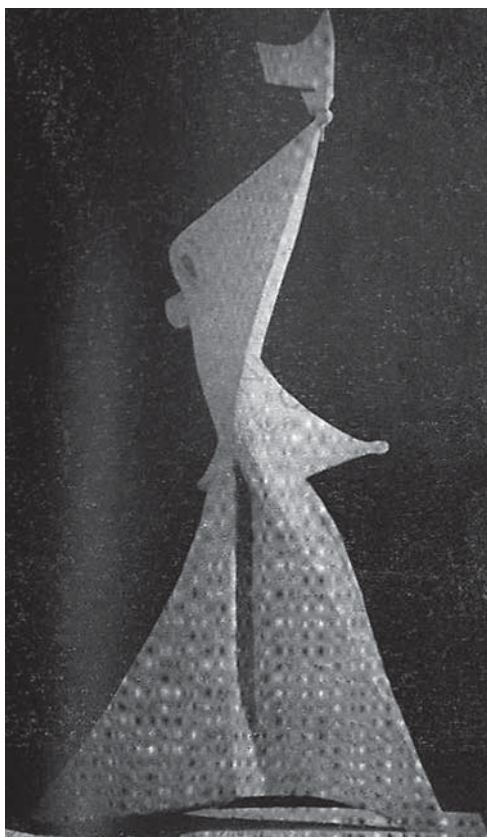


Figura 2: Alberto Sánchez: *La bandera del Partido*. *Realidad*, núm. 1.

facción contraria. No obstante, al insinuar que la crítica de los cerrados (y superados) postulados sociologistas de Plejanov suponía una actitud revisionista, se retrata por un lado el escaso nivel teórico de la discusión y la falta de predisposición a la crítica por parte de la dirección del partido.

Después de lo hasta aquí apuntado, parece que la posición de Vicens no es la de un mero afiliado, sino que a pesar de su juventud contaba con una responsabilidad importante dentro del partido. Interrogado sobre las fuentes con las que contaba para escribir su artículo para *Cuadernos*, Francesc Vicens señala a Fernando Claudín, quien le refirió la historia desde su amplio conocimiento del entorno moscovita del PCE del que fue uno de sus principales dirigentes. Por lo tanto, los *funcionarios* que sugirieron la necesidad de modificar la escultura a Alberto Sánchez eran los mismos miembros del Comité en Rusia, siendo la *personalidad más prestigiosa*, Dolores Ibárruri, quien terminó por convencerle. Claudín señalaba este hecho como un ejemplo de las actitudes

dogmáticas que mantenía la organización en aquella época y que determinarían su desencuentro con el resto de los dirigentes.

Más sorprendente resulta saber cómo nace el interés de Vicens por la figura de Alberto:

En una cena en la casa de Luis Lacasa (a quien conoce en 1962 y del que guarda un excelente recuerdo) durante 1964 en Moscú fue la primera vez que me hablaron de Alberto. Yo conocía muy poco de él, exceptuando su participación en el pabellón español de 1937 (...). Le pregunté si siguió trabajando durante su período en el exilio. «Ah, no. (Lacasa) Tú no sabes lo que fue esto en la época de Stalin. Era imposible. Pasó una crisis moral gravísima, porque su vida era ser escultor y dejó de serlo porque le querían obligar a hacer escultura realista-socialista y él hacía esculturas abstractas. Entonces él empezó a realizar decorados para el teatro. Cuando después de muerto Stalin se celebró el XX Congreso del PCUS se vio en condiciones de libertad para volver a hacer escultura. Pero sin que nadie se lo encargara, porque cuando él se encontró en condiciones de volver a ser escultor las instituciones soviéticas eran incapaces de encargarle nada a un escultor abstracto y extranjero, por lo tanto se tenía que comer sus propias esculturas en su casa. Las esculturas que iba realizando las tenía que ir almacenando debajo de la cama¹².

Resulta sorprendente cómo el tiempo volvía a hacer coincidir al toledano con su amigo y compañero de juventud, Francisco Mateos, quien por aquellos mismos años malvivía en el castizo barrio de Lavapiés. Éste, obligado por la falta de espacio y medios, repintaba sus lienzos continuamente. «Hemos sido dos líneas paralelas en la vida» había dejado escrito Mateos en 1926. No se equivocaba.

Si creemos el testimonio de Vicens, esta diferencia flagrante entre el discurso público de Lacasa frente a lo mantenido en la intimidad, sería una muestra de uno de los efectos más dramáticos de la Guerra Fría y que tuvo consecuencias en ambos bandos: la negación del pensamiento crítico, contemplado como una peligrosa concesión al lenguaje del enemigo. En el caso del bloque comunista esto supuso el desconocimiento, cuando no el desdén, de los diferentes testimonios que como los de Koestler, Rousset o Solzhenitsyn llegaban sobre los abusos cometidos durante la época staliniana. «Luis Lacasa, como buen militante comunista, no diría nada que pudiera perjudicar al partido. No siempre los que hacían esto eran conscientes de estar diciendo lo contrario de lo que pensaban», argumenta Vicens.

¹² Entrevista personal con Francesc Vicens. Barcelona, 19 de noviembre de 2006. Contrasta este testimonio con las palabras de un desorientado Louis Aragon cuando habla de las condiciones de los escultores en la URSS: «(...) allí los escultores no están en paro, las posibilidades escultóricas, decorativas que se les ofrecen no tienen comparación con las que han podido conocer las actividades de todos los países y de todos los tiempos. (...) uno se pregunta qué escultor en nuestro país puede pagarse una residencia y un taller como éstos, el lujo del espacio» («En Moscú hay escultores», recogido en *Surrealismo frente a realismo socialista*. Barcelona, Tusquets, 1973).

En el texto de Luis Lacasa para *Realidad* también se hace mención a una exposición de la obra pictórica de Alberto en Moscú. Sin duda se está refiriendo a la exposición celebrada en 1959 en una de las salas de la Unión de Artistas Plásticos de la capital soviética. En una crónica de dicha exposición, firmada por «J.S.» y aparecida en la revista del PCE *Nuestras Ideas* (núm. 6, Bruselas, mayo de 1959), podemos leer:

Cerca de setenta obras –dibujos y lienzos– se ofrecen a nuestra contemplación. Allí vemos sus primeras láminas (1928-1934) en las que Alberto toma el pincel como el que empuña un arma para alancear a la bárbara caverna hispana, que nos pinta ávida, santurróna y cruel. Viene luego la obra más meditada y honda de los años de exilio: ahora el tema político, tratado con brío debelador en la serie “La guerra fría”, se entrelaza con el paisaje, el bodegón, el retrato y el “esquisse” decorativo¹³.

Si nos ceñimos a esta crónica, la primera muestra de Alberto en Moscú no se limita sólo a descubrir su obra en el exilio, tal y como viene asegurando la historiografía reciente¹⁴, sino que en esta exposición se pudieron contemplar también obras previas a su salida de España. El conocimiento que muestra el autor a lo largo del artículo de aspectos de la vida y obra reciente del escultor, así como de la vida cultural moscovita, nos indicaría que tras las siglas «J.S.» encontraríamos a un español residente en Moscú perteneciente al PCE. No resulta descartable que tras esas iniciales estuviera el miembro del Comité Central Jesús Sáez, uno de los responsables de la emigración española en tierras soviéticas. Independientemente de su atribución, la concepción de la muestra tenía para el crítico un claro significado: mostrar la progresión del artista toledano, progresión que seguía un camino determinado y no otro: «Delante de nuestra contemplación hay algo más que una selección de cuadros: hay una gran ruta. Por aquí ha pasado un artista hacia el hontanar vivificador del realismo»¹⁵. Esa ruta había sido tortuosa según «J.S.», ya que Alberto tuvo que abandonar el influjo surrealista, esa «tendencia a lo disparatado con su obsesión por lo hórrido y macabro. Y lo abandonó de la misma manera que en su trayectoria política pasa de lo rebelde a lo revolucionario.

Es cierto que el realismo de Alberto no siempre es consecuente. Algunas veces, sobre todo si pinta de memoria, leva anclas la goleta de su fantasía, para emprender estupendos cruceros por las rutas de la quimera. No puedo eludir al llegar a este punto unas palabras de César Arconada:

¹³ J. S., «Exposición de Alberto Sánchez», *Nuestras Ideas*, núm. 5, Bruselas, mayo de 1959.

¹⁴ Véase LOMBA SERRANO, C., «Entre el páramo y la estepa. La poética de Alberto en la Unión Soviética. 1938-1962», en *Alberto. 1895-1962*. Madrid, MNCARS, 2001.

¹⁵ J. S., *op. cit.*

El realismo socialista dominante en la pintura soviética –escribe en la presentación del catálogo– ha sido para Alberto como la voz de la verdad que le decía “Eres pueblo y por ello no debes alejarte del pueblo con tu arte. Trabaja con el pueblo y para el pueblo”. Alberto no siempre ha seguido hasta el fin este consejo. Su arte es contradictorio. Alberto es un poco Don Quijote, y por eso a veces predomina en su obra una profunda cordura, en tanto que en otras se deja arrastrar por la quimera.

Así es. Realismo y quimera coexisten aún en el arte del pintor. Ambos parecen encontrarse en permanente ayuntamiento y en permanente pugna, y esa lucha de los contrarios imprime su huella en el desarrollo de la obra de Alberto. Pero en esa lid ya se adivina un vencedor y un vencido; la quimera se rinde cada vez en mayor grado a la disciplina razonadora del artista. El realismo triunfa avasalladoramente¹⁶.

La extensión de la cita no es gratuita y nos ayuda a concluir con nuestra argumentación cerrando el círculo que iniciábamos en tiempos de la república. Al igual que ocurría entonces Alberto, que fue puesto a prueba a lo largo de toda su vida y siempre demostró que su lugar estaba con el pueblo, debía todavía hacerse perdonar esa actitud de «alquimista de las nubes y campos castellanos» que le reprocharan Renau y Carreño. El tiempo se había detenido para Alberto. Entonces, como al final de su vida, los llamamientos a la autonomía del intelectual eran contemplados como sinónimo de negación y aislamiento e, indirectamente, como un apoyo al otro bando en un ambiente excluyente que provocó víctimas a uno y otro lado del telón. Lo que perseguían los totalitarismos era un posicionamiento con las masas proletarias encarnadas por los planteamientos del partido, pero no mediante la síntesis de las diferentes posiciones, sino mediante la eliminación de la diferencia y, con ello, de la capacidad de los individuos libres para relacionarse entre ellos.

Este texto no pretende ser polémico, pero no evita el debate. La imposibilidad de pensar la figura de Alberto fuera de las relaciones arte-política nos conduce hacia una nueva pieza extraviada del rompecabezas del que nos habla Jaime Brihuela. Un rompecabezas que no admite una lectura convencional.

A través de los diferentes artículos y testimonios a los que hemos hecho referencia, constatamos la existencia de un debate de política orgánica en el seno del PCE, el cual tendría manifestaciones en cuestiones de índole estética como la que nos ocupa. Este paulatino deshielo (dentro de la nevera, usando la expresión de otro autor) no estaba dispuesto a indagar en los verdaderos motivos del abandono de la faceta escultórica en la obra de Alberto. Existe un empeño paralelo en la negación de cualquier desviación respecto a las tesis ofi-

¹⁶ *Ibidem*.

ciales en materia artística por parte de este gran escultor secreto. La *Quimera* debía ser derrotada. Desaparecidos hoy los principales protagonistas de esta polémica parece complicado llegar a saber como ocurrieron en realidad los hechos, si bien las condiciones para que sucediesen estaban presentes. Antes de morir lo dejó escrito Albert Camus, con quien tantas similitudes guardaba Alberto:

Estamos en un tiempo en el que los hombres, empujados por feroces y mediocres ideologías, se acostumbran a tener vergüenza de todo. Vergüenza de sí mismos, vergüenza de ser felices, de amar, de crear. Un tiempo en el que Racine se sonrojaría de Berenice, mientras Rembrandt, para hacerse perdonar el haber pintado *La ronda nocturna*, correría a inscribirse en el comité de la esquina. Los escritores y los artistas actuales tienen enfermiza la conciencia y entre nosotros está de moda hacer que se excuse nuestro oficio¹⁷.

¹⁷ CAMUS, A., «El testamento de Albert Camus», *Bohemia*, La Habana, 31 de enero de 1960.