Breve introducción

Gaceta de Arte se erige como el culmen de una serie de proyectos de revistas que apuntan a horizontes de modernidad. Este camino se inicia con la modernista *Castalia* (1917), continúa con el heterogéneo semanario *Hespérides* (1926-1929) y, hasta llegar al momento cumbre que la aperturista y ecléctica *Gaceta de Arte* constituye, tiene dos momentos de ingente actividad e intensidad crítica y creativa en *La Rosa de los Vientos* (1927-1928) y *Cartones* (1930). Sin duda, *Gaceta de Arte* es una de las más sobresalientes revistas artísticas de la Literatura Española del siglo XX, tanto por su alto nivel intelectual como por la enriquecedora y múltiple disparidad de campos que abarca.

Historia, valor y significación

Con una tirada que llegó a los 600 ejemplares, *Gaceta de Arte* –subtitulada como «expresión contemporánea de la sección de Literatura del Círculo de Bellas Artes»– sale a la luz por primera vez en el mes de febrero de 1932. Se edita de manera continuada hasta octubre de 1935 (número 36); los dos últimos números –el 37, dedicado íntegramente a la figura de Picasso y en el que la revista aparece tildada como «trimestral», y el 38- se publican, ya con un formato diferente, en marzo y junio de 1936 respectivamente. Esta vinculación con la sección de Literatura del Círculo de Bellas Artes de Tenerife, que aparece, también, en los artículos publicados en periódicos culturalmente afines como *La Tarde* y *La Prensa* bajo el genérico epígrafe de «Expresión de Gaceta de Arte» (así, por ejemplo, los que publica Domingo López Torres), se perderá a partir del número 14, en abril de 1933, pues su denominación será a partir de aquí «revista internacional de cultura». La cultura europea será siempre su

referente primero; prueba de estas intenciones es el número 3, dedicado íntegramente a la figura de Goethe (abril, 1932).

El título de la revista –*Gaceta de Arte*– obedece, por un lado, a la *extensión material* (que solo se rompe en los dos últimos números) de la revista –una «Gaceta» tiene cuatro páginas–, y, por otro lado, a su pluralidad de intereses y formas de asediar lo nuevo dentro de la beligerante modernidad de los años 30. Su primera aspiración será la de *conectar* las islas con la cultura occidental con una mirada «llena de luz intelectualista de la época» («Posición», nº. 1, febrero de 1932, p. 1); así, la revista albergó muestras del arte contemporáneo tan dispares como el surrealismo (la más importante, sin duda), el postexpresionismo, el arte social, el constructivismo o la arquitectura racional. Quien tuvo la iniciativa de crear este punto de encuentro tras su viaje por el viejo continente fue Eduardo Westerdahl, que desde un principio contó con el apoyo de Domingo Pérez Minik, Agustín Espinosa, Domingo López Torres, Pedro García Cabrera –secretario de la publicación hasta 1935-, Emeterio Gutiérrez Albelo, Óscar Pestana Ramos, Francisco Aguilar y José Arozena.

Desde la perspectiva de su *ideología estética*, muy pronto se formula que la razón de ser de esta revista es *perimetrar* el espíritu intemporal de una época: lo moderno es múltiple y diverso y solo desde una óptica ecléctica encuentra una adecuada respuesta crítica y creativa. Este eclecticismo será la justa y neutra respuesta al convulso devenir histórico gracias al que *Gaceta de Arte* logra captar los movedizos contextos por los que deviene la modernidad. A esta diversidad que mira al caudal artístico europeo responden sus once manifiestos, publicados entre julio de 1932 y abril de 1934; aunque aparecen numerados del 1º al 12º, el 6º no apareció. Estos principios (libertad, universalidad, modernidad), que el grupo surrealista de la revista lleva hasta sus últimas

consecuencias, entran en constante tensión con la visión racionalista que Eduardo Westerdahl insufla a muchos de sus artículos sobre arquitectura.

Gaceta de Arte gozó del generoso trabajo de numerosos y valiosos colaboradores, entre los que hay que destacar –tanto por el número de colaboraciones como por la calidad de las mismas– a aquellos que formaron el núcleo surrealista: Agustín Espinosa –que en el número 7 publica el fragmento «Diario entre dos cruces», de *Crimen* (y esta no será la única entrega)–, Domingo López Torres –cuyo primer artículo sobre el surrealismo aparece en el número 9 bajo el significativo título de «Surrealismo y revolución»; Emeterio Gutiérrez Albelo, que adelantará a partir del número 9 composiciones que luego formarán parte de *Romanticismo y cuenta nueva* y *Enigma del invitado*, y Pedro García Cabrera, cuya primera colaboración se encuentra recogida en el número 2 («El hacha y la máscara»). A estos nombres, que integran la *facción surrealista* de la publicación y que, en gran medida, conforman el núcleo germinal de una profunda ansia de universalidad, hay que añadir sobresalientes aportaciones de intelectuales y artistas europeos cuyo primer valor para universalizar su arte será el de la *création*; así, en la vertiente crítico-creativa de pintura y escultura pueden destacarse las figuras de Óscar Domínguez, Picasso (a él están dedicados los números 7, de agosto de 1932, y 37, de marzo de 1936), Salvador Dalí, Willi Baumeister, Ángel Ferrant, Eduardo Gregorio, Hans Arp, Paul Klee, Maruja Mallo, Juan Ismael, Norah Borges, Erwin Piscator, Giorgio de Chirico, Juan Gris, Amédée Ozenfant, entre otros; en la vertiente literaria, tanto en creación como en crítica, se distinguen entre otros muchos André Breton, René Char, Paul Éluard, Ramón Feria, José María Luelmo, Domingo Pérez Minik, Guillermo de Torre, Benjamin Péret o José Moreno Villa.

Una de las más distinguidas aristas estéticas de *Gaceta de Arte* fue su labor editorial. En esta sección de la revista aparecieron en 1933 libros tan importantes en el panorama literario y artístico como *Romanticismo y cuenta nueva*, de Emeterio Gutiérrez Albelo, y la monografía sobre *Ángel Ferrant*, de Sebastián Gasch. Este mismo año se anuncia la publicación de cuatro monografías más, sobre Willi Baumeister, Pablo Picasso, Paul Klee y el libro *Surrealismo*, de Domingo López Torres; solo se publicó la primera, que corrió a cargo de Eduardo Westerdahl. Otros títulos publicados fueron *Transparencias fugadas*, de Pedro García Cabrera (se anuncia su publicación en el nº. 28, julio de 1934), *Crimen*, de Agustín Espinosa (anunciado en el nº. 30, octubre de 1934) y *Enigma del invitado* (1936), también de Gutiérrez Albelo. Por estas fechas se notifica la publicación de *Vértice de sombra*, de José María de la Rosa, pero el estallido militar impidió que este poemario surrealista viera la luz. Como puede apreciarse por la orientación de este conjunto de publicaciones, la veta surrealista fue la de mayor calado en esta revista que dejó de lado una historia y cultura insulares encorsetadas en patrones estéticos decimonónicos.

Otra de esas aristas la constituye la labor que *Gaceta de Arte* desarrolló en la organización de actos de valor tan trascedente como la Exposición de Óscar Domínguez en Santa Cruz de Tenerife (del 4 al 15 de mayo de 1933) y, muy especialmente, la *parada* que la Exposición de Arte Surrealista (del 11 al 21 de mayo de 1935) tuvo en la capital tinerfeña (anunciada en el nº. 33 de febrero de 1935; los números 33 y 35, de ese mismo año, están dedicados íntegramente al surrealismo). Este hito contó con el apadrinamiento y visita de André Breton, Jacqueline Breton y Benjamin Péret, y en su cristalización tuvieron un papel capital tanto el propio Óscar Domínguez como el grupo surrealista; uno de sus momentos estelares fue la polémica proyección, en este mismo momento, de *L'age d'or*. La propia revista recogió los avatares de esta *aventura*

cinematográfica (nº. 35, octubre de 1935, «El caso del film surrealista *La edad de oro* en Tenerife»). *La Prensa* y *La Tarde* también se harán eco de todas las circunstancias ligadas a estos actos. En junio de 1936, también con la colaboración de *Gaceta de Arte* junto al grupo ADLAN, en el Círculo de Bellas Artes se produce la «Exposición de arte contemporáneo». En esta línea, hemos de destacar las relaciones que la redacción de la revista entabló con revistas y grupos de fuera de las islas como, por ejemplo, con los arquitectos de G.A.T.E.P.A.C. barcelonés o con el ya citado ADLAN.

Gaceta de Arte fue una publicación que, también, estuvo atenta a la última hora de la poesía española y de las revistas de nuevo cuño; de estas últimas, dará cumplida noticia de *Octubre*, *Cruz y Raya* o *Los Cuatro Vientos*. Con relación a la poesía, prueba de esta mirada vigilante fueron las referencias críticas dedicadas a la *Antología*, de Gerardo Diego, y a *La voz a ti debida*, de Pedro Salinas, entre otras referencias.

Con el estallido de la Guerra Civil se truncó el proyecto universal de *Gaceta de Arte*, cuyo legado, aún hoy, sigue siendo objeto de consideraciones históricas y críticas.

Bibliografía

EDICIONES FACSÍMILES / EDICIONES DIGITALES

Gaceta de Arte: revista internacional de cultura, prólogo de Eduardo Westerdahl y Domingo Pérez Minik, Vaduz, Topos Verlag, Turner, Madrid, 1981 [edición completa con los 38 números].
Gaceta de Arte (1932-1936), con estudios de Domingo Pérez Minik, Fernando Castro Morales, Andrés Sánchez Robayna, María Isabel Navarro Segura y Fernando Gabriel Martín, Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, Madrid, 1989 [edición que recoge 36 números; faltan los dos últimos].
http://jable.ulpgc.es/Gacetaarte [edición digitalizada de la revista que recoge todos los números].

SOBRE *GACETA DE ARTE*

A.A.V.V., *Gaceta de Arte y su época*, comisario Emmanuel Guigon, CAAM (Centro Atlántico de Arte Moderno), Las Palmas de Gran Canaria, 1997.
NUEZ CABALLERO, Antonio de la, «La época de *Gaceta de Arte*», *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 20 de marzo de 1997.

MAINER, José Carlos, «Sobre el arte español de los años treinta (Manifiestos de *Gaceta de Arte*), en *Literatura y pequeña burguesía en España (Notas 1890-1950)*, EDICUSA, Madrid, 1972, pp. 189-212.
PALENZUELA, Nilo, *Visiones de Gaceta de Arte*, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1999.
PÉREZ CORRALES, José Miguel, *Entre islas anda el juego (Nueva literatura y surrealismo en Canarias, 1927-1936)*, Museo de Teruel, 1999.
SÁNCHEZ RIVERO, Ángel, *Gaceta de Arte,* colección «La era de *Gaceta de Arte*», Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Madrid, 1993.
ROSA, José María de la, "La República, el Ateneo y *Gaceta de Arte*", [artículo en cuatro entregas], *El Día*, Santa Cruz de Tenerife (**I**, 16 de julio de 1977; **II**, 15 de octubre de 1977; **III**, 29 de octubre de 1977; **IV**, 17 de noviembre de 1977).

SELECCIÓN DE TEXTOS

Posición

Conectados a la cultura occidental, queremos tendernos sobre todos sus problemas, en el contagio universal de la época, sin huir el pensamiento, sin buscar refugio en tratamientos históricos para los fenómenos contemporáneos.
Nuestra mirada, llena de luz intelectualista de la época, recorrerá todos los procesos artísticos que tengan un carácter histórico formal.
Nuestra posición de isla –aislará los problemas- y a través de esta soledad propia para la meditación, para el estudio, procuramos hacer el perfil de los grandes temas, descongestionarlos, buscarles una expresión.
Queremos movernos entre naciones.
Los procesos artísticos contemporáneos valoran nombres de pequeñas y grandes ciudades que influyen enérgicamente en la cultura:

Stuttgart Dessau París Frankfurt a/m Praga Düsseldorff Moscú Brno Berlín	Tenerife

Ser islas en el mar atlántico –mar de cultura- es apresar una idea occidental y gustarla, hacerla propia despacio, convertirla en sentimiento.
Queremos el nuevo sentimiento de las islas.
Queremos ayudar a una nueva posición occidentalista de España.
Seres atentos, amplios, jóvenes.
Gaceta de arte llegará a las principales galerías de Europa.
Hará traducciones directas de las figuras europeas más inquietas.
Hará la exposición de los más seguros valores de las islas.
Cumplirá en la isla, en la nación, en Europa, la hora universal de la cultura.
Esta será nuestra política.

[*Gaceta de Arte*, nº. 1, febrero de 1932, p. 1]

Tercer manifiesto racionalista de *G.A.*
Tema: función de la planta en el paisaje

[...]
Un jardín es u na adaptación a una geografía. No una marcha contra ella. Dentro de los principios racionales de la moderna jardinería *G.A.* sostiene esta posición unilateral: la isla debe trabajar en sus formas.
Sus formas son eminentemente recias, de cuerpo, de volumen, de fuerza en sus plantas *indígenas*. Estas plantas *indígenas*, en las que figuran muchas importaciones americanas, que se han relacionado por su carácter con la fisonomía del paisaje de las islas, son nuestra riqueza natural y la actual riqueza artificial de la nueva estética internacional.
Internacionalismo es aptitud para una igualdad de cultura.
La cultura de las islas no puede estar un sus profundidades históricas, ni en los subterráneos de manifestaciones primitivas. Mucho menos en Viera y en la aureola de universalidad y relativa fragancia de su época. Ahondar para sacar un tesoro, no un absurdo, un falso mineral. No existe la posibilidad de una riqueza de investigación, sino la facilidad de una riqueza de progreso.
Para el progreso, la puesta en marcha de la universidad y el estudio de todos nuestros problemas bajo el control de la moderna cultura occidental, sin olvidar nuestras aportaciones.
Estas aportaciones deben ser antihistóricas y geográficas.
[...]

[*Gaceta de Arte*, nº. 8, septiembre de 1932, p. 4]

Surrealismo y revolución

[...]
("Existe, además de la conciencia clara, la conciencia marginal (o de penumbra) y más allá de esta aún, la conciencia subliminal, conciencia misteriosa y oscura de la que emerge, en la conciencia clara, nuestro mejor yo. De esta conciencia nacen las inspiraciones del artista, las visiones a distancia de la telepatía, así como los fenómenos de la vida religiosa mental. Lo mejor de nosotros es lo inconsciente; lo consciente representa solo un residuo sin importancia de la evolución.) Rieles del surrealismo.

Pero Schleiermacher, atado aún a los viejos principios, termina reconociendo que el sueño es un proceso caótico, sin estabilidad, orden, conexión y medida.

Entonces el arte pone freno a la espontánea expresión del subconsciente, y es en el freno en lo que se diferencia del surrealismo. El surrealismo no tiene miedo en apartarse del arte porque entonces cae dentro del campo de la experimentación, de la ciencia, y de esta manera es de la que va a servir más y mejor al materialismo científico, como documental para la estructuración de la nueva cultura

Después de 1917, en que Apollinaire encuentra justa etiqueta para la libre expresión del subconsciente, comienza una lucha interna, lucha de ideas para encontrar el verdadero camino de la nueva tendencia, que descubre por fin André Breton y aclara más tarde Aragon diciendo que "es el método del conocimiento del mecanismo "real" del pensamiento, y de las relaciones "reales" de la expresión, y las relaciones verídicas del pensamiento expresado y del mundo sobre el que él obra verdaderamente".

Entonces es cuando surge un horizonte nuevo para el surrealismo y cuando adquiere valor de dato científico a confrontar en su día con la cultura proletaria.

[...]

El surrealismo rompe violentamente con todo lo que se opone a la natural expansión del subconsciente, rompe con las formas de la misma manera que el impresionismo había roto con los colores. (En pintura, el surrealismo es a la forma lo

que el impresionismo es al color.) Los impresionistas corroen con luz los objetos de la misma manera que los surrealistas destruyen los cuadros clásicos con vitriolo.

En el amanecer verde del primer día, comienza la estructuración entre viejos escombros, de un mundo alegre y joven, un mundo a la medida –justo, exacto—, para una humanidad mejor.

Antes de este momento nada. Nada que tenga un valor verdaderamente nuevo. No más hablar de un falso arte proletario. Todo lo más arte al servicio de la revolución, de la destrucción. Lo único que puede tener valor constructivo, a pesar de su aparente valor destructivo, es el surrealismo. Él no pretende ser la justa expresión proletaria –como se ha pretendido ya disparatadamente en literatura— sino una de las primeras piedras que pueden aprovecharse en la ordenación de la nueva estructuración.

Los países capitalistas en época de guerra lo sacrifican todo a la guerra: sus pensamientos mejores al ejercicio de la destrucción del enemigo.

Los proletarios del mundo estamos en constante lucha por la implantación de nuestros principios, para la destrucción de un sistema cansado. ¡Cómo no vamos a sacrificarlo también todo por el éxito de nuestras ideas! Después, cuando el mundo se afiance en nuevos cimientos, ya desaparecidas las luchas y las clases, sin proletarios ni burgueses, en ese día primero de un mundo mejor, comenzará la preparación cultural nueva que llegado cierto nivel creará su arte y sus artistas, y el artista a su vez creará su pueblo, y en esta justa correspondencia alcanzará la cultura su cielo más alto.

[Domingo López Torres, *Gaceta de Arte*, nº. 9, octubre de 1932, p. 2]

Psicogeología del surrealismo

Al principio, descolgados por fenómenos hipnóticos encontrados, intentábase equivocadamente bucear en las turbias corrientes del subconsciente, esquivas a toda captura. Luego más expertos en procedimientos, los nuevos geómetras apuntalando y midiendo los nuevos subterráneos caminos de los viejos países del espíritu.

Así, en el campo de la ciencia, iban precipitándose en terreno psicoanalítico, prodigiosamente, una carrera en que al terminar la primera vuelta –sin desarrollar aún los músculos primeros— había ya un segundo corredor dispuesto a continuarla –portador de bastantes experiencias— y hasta un tercero –conocedor de todos los obstáculos, ejercitando los músculos mejores—. Atropellando sistemas y academias, rompiendo el silencio que imponía a la ciencia una moral estúpida, se iban sucediendo Mesmer, Charcot, Freud.

Con Freud comienza el más sencillo procedimiento de análisis psíquico: la interpretación de los sueños. Durante el sueño, el subconsciente va proyectando las infinitas impresiones almacenadas, oscuras aguas estancadas en profundas alcantarillas del olvido, en imágenes incomprensibles –sin colores, entonada en la sola escala que va del blanco al negro, como el cine— que es necesario interpretar, en la oscuridad de la noche, ante los infinitos silenciosos espectadores, en la negra pantalla del sueño, las escenas cruzadas, yuxtapuestas, enlazadas desesperadamente, transparentándose unas sobre otras las representaciones de un yo reprimido, estrangulado, inflexiblemente por la consciencia.

Hay dos maneras reales de discurrir en la vida, dos caminos paralelos: países de la consciencia y de la subconsciencia, de tal manera que no se sabe cuándo se pierde uno para continuar el otro, como "cuando en el zafir doble, pez querube, el cuerpo ya no se sabe si resbala en las profundidades o si en el denso azul del cielo sube a atracar en la arena o en la nube".

Es tan inmenso el campo del espíritu que todos los que discurren por él se han encontrado de pronto ante paisajes completamente desconocidos, tan vastos que son

impotentes para captarlos. El terror enorme ante tanta inmensidad ha hecho que los psicólogos se hayan siempre aferrado desesperadamente a la tabla de sus pequeños sistemas. Freud se vio, cuando menos lo pensaba, envuelto en el enorme mundo del sexo, sin poder otear sus linderos, un mundo inexplorado, ausente en toda carta científica, en el norte de sus investigaciones, Navegando por él, sujeto al análisis, fue capaz de soportar toda su teoría llegando hasta aquel extremo cínico (para los académicos) en que se demuestra que el hombre desde su prehistoria viene envuelto en el estigma profundo de la libido.

En esta época de racionalización exacerbada, el hombre va perdiendo libertad y capacidad de goce, mediatizado por las costumbres y conveniencias sociales, monotonía extremada por el sistema, necesario para una ordenación perfecta de la sociedad. El cine con su técnica había terminado ya con la pintura, el ensayo crítico con la creación literaria, y todo se entroncaba científicamente en los rígidos moldes de la época, sujeta más que nunca al especialismo. Entonces los artistas se dan cuenta de que es necesario buscarse interiormente para poder encontrar su verdadero camino (es cuando coinciden con las teorías freudianas que afirman ser cada día más necesaria la expresión individual psíquica como inimitable y única exacta expresión de la personalidad). Es el momento en que el impresionismo llega a la cima y comienza a precipitarse el arte por la pendiente del expresionismo. Es cuando Grosz cree llegado el momento de descomposición. Cuando surgen 77 tendencias de arte y todas afirman pintar el alma verdadera. Y más. Tantas tendencias como artistas. Porque era el momento en que todos pretendían encontrarse interiormente.

Dalí, Miro y Max Ernst traen un enorme documental de sus respectivas investigaciones subterráneas. Breton, Aragon, Tzara, Éluard (la poesía se ha introducido siempre por todos los resquicios de la ciencia) las anotaciones interiores más interesantes. Pero todo ya –y aquí estriba el talento del movimiento surrealista francés— impulsado en una determinada dirección, conectado al concepto materialista de la historia, a la teoría del conocimiento del marxismo. André Breton, el más caracterizado dentro del movimiento surrealista francés, autor de los manifiestos surrealistas publicados en 1929 y 1930, marca una ruta completamente definida de la expresión del surrealismo. Ha publicado desde su primer libro, en 1919, *Mont de piété*, hasta este ahora, en 1932, *Les vases communicants*, una colección de obras inmejorables alrededor del mismo tema.

Ante los diferentes horizontes de su teoría, Breton va en este libro desde *Nadja* a la revolución y marca un camino hacia el porvenir, estudia el devenir de la nueva teoría, su yuxtaposición con Freud y el mundo sexual, así como con la dialéctica materialista que va de Hegel a Marx, también el amor en la revolución, pero, además de estudiar en su obra el pretérito y fututo del surrealismo, nos da una perfecta obra de creación lírica, como material precioso donde trabajar su personalidad.

Este libro, por los innumerables paisajes que descubre, merece ser inspeccionado y estudiado en todas sus esquinas.

Es Paul Éluard el primer poeta surrealista francés, el que más profundamente ha podido penetrar por los resquicios del consciente a las profundidades abrasadoras del subconsciente, el que ha logrado dentro de su modalidad sacar más limpiamente las imágenes, eliminando todo lo vulgar e innecesario, con una delicadísima expresión, con una sencillez grande: exactamente como dos gotas de agua.

El surrealismo debe mucho a Paul Éluard, pero cuánto no debe Paul Éluard al surrealismo, aunque bien difícil es pensar en Paul Éluard sin el surrealismo y en el surrealismo sin Paul Éluard.

[Domingo López Torres, *Gaceta de Arte*, nº. 13, marzo de 1933, p. 3]

El racionalismo como función biológica actual

Sobre tres distintos climas vitales se han desarrollado las diversas formas de expresión de las culturas. Tres planos históricos –imaginación, pasión y racionalización.- que imprimen caracteres diferenciales a todas las creaciones imbuidas de las fuerzas primarias que se agitan en el fondo de cada uno de estos tres paisajes anímicos.

[...]

En el momento actual, las formas de cultura se hallan en el tránsito del sentimiento sistemático. De la pasión a la racionalización. Ello no niega la existencia de psicologías anteriores, porque como dice H. G Wells, en su «Breve historia del mundo», el pensamiento sistemático representa, aparentemente, un desarrollo posterior de la experiencia humana. No ha desempeñado un gran papel en la vida de los hombres sino a partir de los últimos tres mil años. Y aún aquellos que vigilan y ordenan verdaderamente sus propios pensamientos, constituyen una exigua minoría. La mayor parte del mundo vive sencillamente de imaginación y pasión.

[...]

[Pedro García Cabrera, *Gaceta de Arte*, nº. 15, mayo de 1933, p. 2]

7º manifiesto de *G. A.*

G.A. sostiene la internacionalidad del espíritu contemporáneo.

G.A. sostiene la absoluta ruptura de nuestra época con el fin de siglo.

G.A. sostiene la transformación de la psicología, la marcha dispar del hombre de nuestro tiempo.

G.A. delata el engaño que sufre parte de la juventud internacional, alistándose en la defensa de conceptos sin vitalidad y cuya conducta, sin remedio, terminará en el criminal exterminio con que el mundo capitalista salda la prolongada crisis de su sistema: la guerra.

Jóvenes internacionales:

Cada concepto que se intenta resucitar es antinormal y tiene a crear un estado colectivo desequilibrado, desplazado de los perfiles de su tiempo.

Jóvenes españoles:

El nuevo espíritu es internacional, no puede existir un regreso que no entrañe el mecanismo de su toral destrucción.

Existe un divorcio de dos épocas: en todos los órdenes este divorcio se muestra patente, en la moral, en el arte, en la política.

[...]

Jóvenes españoles:

Cada época presenta su estilo, el estilo de una época, su conducta, prospera, se impone, por lo que tiene de sinceridad.

El arte se produce al necesitar una época la perfección de un servicio, para hacer efectiva su vitalidad. Cada época entra en posesión de sus formas que son creadas por sus propias necesidades, para así atender mejor a su destino histórico.

[...]

[*Gaceta de Arte*, nº. 15, mayo de 1933, p. 4]

Aureola y estigma del surrealismo

En París, en la Galería de Pierre Colle, se ha celebrado recientemente una exposición con lo más auténtico y representativo plásticamente del movimiento surrealista francés, de ese movimiento surrealista al servicio de la revolución, animado

por dos elementos de un valor indudable como André Breton y Paul Éluard. En ella figuraban esculturas de Miró, Arp, Dalí y Giacometti; objetos surrealistas de André Breton, Man Ray, Max Ernst, Yves Tanguy y Salvador Dalí; cuadros de Hugo, Tanguy, Ernst, Dalí, Duchaux y otros.

Esta exposición de ahora no tuvo aquel efecto explosivo de la de 1930 cuando los *camelots du roi* irrumpieron violentamente en la sala donde se proyectaba *L'Age d'or* destrozando todos los cuadros que se exponían en el vestíbulo. Y hay quien ha señalado que la virtud del surrealismo está en estas manifestaciones explosivas y que cuando la explosión no se produce es porque ya es cosa pasada y no tiene razón de ser. Y es esto un error, porque ahora que el surrealismo discurre sobre verdaderos rieles, sin oposición casi, por senderos conocidos, con todas sus estampas ordenadas, es cuando se vislumbra claramente su verdadero mañana. Es necesario hacer seriamente un balance de todo aquel pasado caótico del surrealismo, y más que del pasado caótico del surrealismo, de la mala literatura y peor crítica que bajo y sobre el surrealismo se ha hecho por quienes no han sabido separar el surrealismo de la explosión dadaísta y ven en aquel una continuación de esta, una expresión insincera y falta de sentido, dando un enorme salto de lo que tiene ya rango científico al camelo organizado.

Ocurre también con frecuencia en la débil inteligencia crítica (mejor, inteligencia vivaz), fácil a nuevos rumbos de insospechados nortes, afanosos por ensayar nuevos itinerarios, el que las manifestaciones surrealistas sean confundidas con las aportaciones plásticas simbólicas típicas de los esquizofrénicos, descubriendo en campos de introversión, atravesando enormes océanos patológicos, verdaderas américas del espíritu. Como siempre, los artistas y los críticos de arte en el centro del laberinto viendo imaginarias puertas. Jugando al escondite en las arcadas al fondo de la explanada de cualquier cuadro de Chirico. De las arcadas dentro o fuera del cuadro. Aún a doscientos kilómetros de un lado cualquiera. Porque todo cuadro tiene sus arcadas donde infaliblemente juegan el artista y el crítico, y sus explanadas para ensayar carreras de caballos donde ganar la vez. El éxito está de parte de quien llegue primero al campo contrario. Porque si el crítico entra primero en el campo del artista sus conceptos formarán conciencia de este y será un eterno seguidor suyo. Picasso, Napoleón antes de Waterloo, campeón de los cien metros en todos los campos, al frente de un batallón de críticos defraudados, seguidores y perseguidores.

El surrealismo haciendo veredas en el fango hacia una cloaca de inmundicias hizo distraer la mirada de preciosos paisajes exteriores (de aquellos paisajes dulces de los violados atardeceres, del azul pálido de los cielos esmaltados, de las fotografías iluminadas, de los cielos congelados de ángeles en paracaídas, del oro de los galeones, de los poemas inflamados, de los títulos y diplomas en anchos marcos, de los pesados consejos familiares) para hacerla discurrir vertiginosamente por el tobogán de los más retorcidos pensamientos.

Al principio el movimiento dadaísta fue la voz sin sentido que hizo asomar a los más altos ventanales las más altas conciencias, aquellas que más tarde habían de precipitarse en el expresionismo: abandono de lo exterior objetivo hacia lo interior subjetivo. Y es tan inevitable el camino interior que ya no queda quien seriamente centrado en nuestra época –envuelto en sus problemas, en los graves problemas a lomo de lo económico— deje de llevar en su bolsillo la inevitable íntima estampa surrealista. Porque nuestras excavaciones nos llevaron a aquellas subterráneas alcantarillas –tan profundamente enterradas por nosotros mismos en otros tiempos— de las que hemos extraído estas inmundicias que hoy paseamos con orgullo.

Un cuadro es algo real, temporal, un pensar realizado. Una copia de la naturaleza puede ser realizada en cualquier momento por cualquier artista con igual realización

técnica. Es lo que se acostumbra llamar arte naturalista, pero "el naturalismo completo no es ningún arte, porque no hay en él ninguna solución a las necesidades no colmadas de la vida. La fotografía en colores puede despertar recuerdos agradables, pero el arte no es eso" (Pfister). Una aportación subconsciente, realizada plásticamente, no se puede repetir ni aun pretendiendo realizarla el mismo artista un momento después de haber terminado un cuadro, porque en el transcurso de la realización –a pesar suyo— va asociando los objetos más insospechados. En realidad ningún artista surrealista produce un cuadro, sino que en un momento determinado está el cuadro ahí –o lo esencial del cuadro, una vez aportado un objeto estímulo— y él no hace más que aprehender lo que ya está, extraerlo sin que pierda al salir por la intrincada red de los pensamientos lo esencial, es decir, lo que puede tener de más valor el cuadro.

Así se forma un cuadro surrealista. Se toma un objeto estímulo; por ejemplo, una posada (véase *La posada*, cuadro de Miró) e inmediatamente se adhieren diferentes representaciones que casi lo cubren por completo, como se adhieren los mariscos a las rocas sumergidas, como se adhieren a Guillermo Tell (véase cuadro de Dalí) asociaciones insospechadas, sin diferencias entre moral o inmoral, bueno o malo, bello o feo, sino puramente expresiones. Porque, en último caso, ¿qué es moral, bello y bueno para un surrealista? Los valores éticos, estéticos y religiosos no valen igual para una persona que para otra ni para una tendencia determinada, ni se encuentran en las esquinas de nuestros cotidianos paseos, sino que marchan por encima de nosotros, inmutables, con vida propia e independiente, escapando generalmente a estos tiempos tumultuosos.

Las exposiciones, publicaciones y otras manifestaciones surrealistas van marcando un paso seguro de ascensión, construyendo, por una clara pista que van señalando Breton, Aragon y Éluard.

Breton y Aragon, con una inteligencia ordenada, puesta la vista fija en el fin de sus concepciones, saltando los pequeños encuentros de fáciles teorizantes; Éluard y Crevel, con una inteligencia crítica marchando a contrapunto con todas las manifestaciones surrealistas, apuntalando las verdaderas conquistas; Dalí, Miró, Tzara, Tanguy, Hugo, Ernst y Duchaux, con inteligencia vivaz, aprehendiendo rápidamente –pero sin superficialidad— todas las diferentes representaciones subconscientes.

Así, organizado de esta manera, marcha hacia un frente de pacotilla de museo y falsos conceptos esta tropa única de avanzada sobre el caos de esta generación destrozada. De los 16 ismos, de la desintegración, de los pueblos triturados, sale este batallón rojo con una fe tan grande en sus principios, en el otear de un horizonte claro, que las más aparentes ordenadas tendencias no significan nada frente a la acción integral de esta nueva corriente surrealista.

[Domingo López Torres, *Gaceta de Arte*, nº. 19, septiembre de 1933, p. 1]

Música y poesía

1.- Bécquer

La poesía de Bécquer es un hombre vestido de blanco, corriendo atropelladamente por una estrecha senda, perseguido muy de cerca por una furiosa jauría de perros rojos, verdes, azules, amarillos, azuzada por un absurdo Arlequín que salta al compás de una frívola música que él mismo toca un una flauta de plata.

Va la sombra del perseguido buscando en la de cada árbol amparo. Sangra su corazón una huidiza y negra sangre, que parece confundirse, al caer, con la sangre de la sombra de los árboles –que también tienen su sangre las sombras-; pero que, en realidad, es la sombra de su corazón, caída entre la hierba, fluida, oscura y honda. Tras de cada piedra, una mano le acecha. Tras de cada seto, le espera un hábil lazo. Bajo

cada pie, se abre un cepo de lobo, y un arco le dispara en silencio, desde cada escondrijo, una rabiosa lluvia de flechas.

Corre el hombre del traje blanco, corre y corre. Corre en zig-zag violento, atolondrado. Pálido, ciego, sordo. Ha perdido, en su carrera, un zapato, un pañuelo negro, un guante de mujer y una anónima lágrima, que ha quedado sobre el camino, enredada entre las lenguas de los ácidos canes.

De vez en cuando, cansados de la persecución, bailan los perros, para descansar, en torno a los saltos de Arlequín y de su argentina flauta. Pero ni aun así hay alivio para el hombre del traje blanco: un rebaño de cruces trota entonces a su espalda con un sordo ruido inconfundible de zuecos.

Y la estrecha senda no se acaba –no acaba de acabarse-, en tanto. Su final está más allá del lejano horizonte donde una vieja luna ilumina el llanto de una mujer que pasea su tristeza de Ofelia del Sur por las alamedas de un gran parque desierto.

2.- Chopin

La música de Chopin es una flor de azucena, ahogándose en un jarro de cristal cuya agua contiene cenizas de cartas de amor, rizos negros, gotas de semen y largos dedos amarillos. El jarro está colocado sobre una gran mesa negra, que igual puede ser un piano de cola, que una cama nupcial, que un ataúd, que una góndola.

Un candelabro medio derribado, con su vela aún encendida, chorreando esperma; una pluma oxidada; un sobre a medio escribir; un pequeño perro de lanas, con un lazo azul en la cabeza y una medalla de oro colgando del pecho; unos papeles arrugados; una uña de mujer; un ejército de hormigas arrastrando trabajosamente un grueso caramelo amarillo. Todo esto en torno al jarro de cristal y sobre la mesa que sostiene a este: cortejo de la flor de azucenas y de su agua turbia, de su áureo pistilo y de su desmayada fragancia.

No es el agua del jarro la que canta, dentro de su cárcel de cristal, una melodía infinita, que envuelve a la flor de azucena en un manto de falsas piedras preciosas. Sino que es ella misma –la flor de azucena-, acariciada a la vez por un mechón de lacio cabello que una doliente cabeza le trae y por los flecos de una cortina rota, que el viento, entrando en una insospechada rendija, acuna dulce y blandamente.

Llueve en el jardín. Una gotera nueva, después de hacer su rosa de humedad en el centro del techo, cae sobre la azucena, y ennoblece su agonía y aclara el agua de su muerte. Ella ve –la gotera-, desde su húmeda cima, cómo un pálido y largo rostro yace en el fondo del jarro de cristal, cómo, desde allí, unos ojos lánguidos la miran y unas suaves manos agitan bajo el agua un pañuelo rosa.

Una racha de viento abre una ventana, silba en la chimenea, se precipita sobre un manojo de periódicos a los que hace revolotear en el aire, arranca un cuadro de su alcayata y va a arrojarlo sobre el jarro de cristal y su azucena agonizante. El momento en que el vals va a acabarse del todo, en que las últimas notas del final se escurren, para caer sobre el teclado, entre los dedos del pianista, parece haber llegado. Pero el vals vuelve a comenzar, comienza –recomienza y torna a recomenzar- de nuevo.

La flor de azucena es una mariposa muerta, caída en el agua, después de pasar por la altiva y rubia llama de siete dobles candelabros.

[Agustín Espinosa, *Gaceta de Arte*, nº. 33, enero-febrero de 1934, p. 4]