

Gaceta de Arte: el surrealismo en las Islas Canarias*

Juan Enrique Jiménez Fuentes

*Se me dice que allá abajo las playas son negras de la lava que marcha
hacia el mar
precipitándose al pie de un inmenso pico humeante de nieve.
Bajo un segundo sol de canarios salvajes.
Cuál es, pues, este país lejano
que parece sacar toda su luz de tu vida.*

André Breton, L'air de l'eau.

El 11 de mayo de 1935, a las siete de la tarde, en los salones del Ateneo de Santa Cruz de Tenerife, se inaugura la primera exposición surrealista de España. Se exhiben, en total, setenta cuadros y diversos objetos representativos del surrealismo internacional. El público, variopinto y multitudinario, abarrotaba las salas —“la novelería insular es proverbial”— e incluye la presencia del pontífice máximo del surrealismo: André Breton, que, acompañado de su esposa Jacqueline y el poeta Benjamín Peret, pasea su “hierática, altiva y robusta presencia” entre la multitud. Los “distinguidos huéspedes”, junto con las obras

* N.A. El texto que aquí se reproduce, no pretende ser más que una glosa del excelente libro *La Facción Española Surrealista de Tenerife* del crítico canario Domingo Pérez Minik, editado por Tusquet Editor, (Cuadernos Infimos núm. 62), Barcelona, 1975. Los entrecomillados que aparecen —de no mencionarse lo contrario— son citas textuales entresacadas del libro mencionado.

Encontrándose en prensa este artículo, nos llega la noticia del fallecimiento de Domingo Pérez Minik, acaecido el mes de agosto de 1989, en Tenerife. El autor desea expresar su profundo pesar ante la pérdida que para el mundo cultural canario supone la desaparición de este eminente crítico literario, aprovechando esta desgraciada ocasión, dedica el presente texto a su memoria.

presentadas, habían llegado a la isla a bordo del buque frutero **San Carlos**, invitados por los integrantes de la redacción de **Gaceta de Arte**.

El catálogo de la exposición incluía: dos pinturas de Dalí — **La libre inclinación del deseo** y **El reflejo craneano** —, ante las que, sorprendidos y admirados, se arremolinaban los espectadores; las **Figuras** de Picasso atraían más por la fama del artista que por las telas en sí; del pintor surrealista canario Oscar Domínguez — su influencia determinante en la concreción de la **Facción surrealista de Tenerife** se establecerá más adelante —, se presentan **Deseo de verano** y **Objeto magnético**; se exhibieron, también, obras de Miró, Marcel Duchamp, Man Ray, Alberto Giacometti y Max Ernst.

El público tinerfeño no era ajeno del todo a estas manifestaciones de las vanguardias artísticas de la época. El Círculo de Bellas Artes había organizado exposiciones de pintura, escultura y acuarela moderna. Se conocía el expresionismo alemán; muchos de los integrantes de esta corriente habían visitado la isla, un poco como “turistas con su exposición en la maleta”, pero la exposición surrealista de 1935 resultaba ser uno de los acontecimientos artísticos más excepcionales de los hasta entonces realizados, gracias al tesón y energía de los jóvenes aglutinados en torno a **Gaceta de Arte**.

La exposición venía a ser la culminación de un proyecto que aspiraba a: “divulgar [...] la nueva cultura con sus posiciones europeas internacionales, antiburguesas, anticonvencionales, antitópicas y antitradicionales” y establecer un canal por donde la isla fluyera hacia Europa y América, ensanchando a su vez el espacio interior del isleño, sometido entonces y ahora a:

la metrópoli [que] lo engranaba todo, para remodelarlo y destruirlo, dentro de la gran tradición, con el natural aniquilamiento del espíritu autónomo del hombre del archipiélago [...] dividido por una aspiración cosmopolita de salvarse como sea, viviendo en un recinto subdesarrollado e inserto en ese lugar de parroquialismo determinado por su estrecho recinto habitable. Pueden estar aislados los hombres de la meseta, del valle o de la costa, pero nunca una criatura insular si no quiere perecer. Hemos necesitado siempre del extranjero, del prójimo distinto, del forastero, ante el temor de que nos podamos convertir, por el influjo de cualquier Némesis desdefiosa, en Narcisos que sólo saben cultivar la flor de su propia imagen.

El carácter eminentemente cosmopolita, renovador, nacionalista — término a utilizar con sumo cuidado si no queremos caer en la acepción reaccionaria y reduccionista que connota el último de los vocablos arriba mencionados y contra la cual, precisamente, se levanta

Gaceta de Arte— y liberador de este movimiento, está patente en el texto de Pérez Minik.

Gaceta de arte: revista internacional de cultura

El primer número de **Gaceta de Arte** aparece en febrero de 1933, editada en Santa Cruz de Tenerife¹; la revista —inicialmente con formato de periódico a ocho planas y posteriormente como cuaderno— se publica mensualmente. La dirige Eduardo Westerdhal y como secretario el poeta Pedro García Cabrera; integran el consejo de redacción: Domingo Pérez Minik, Oscar Pestana Ramos, Domingo López Torres, Francisco Aguilar y José Arozena. El grupo había hecho su noviciado en revistas literarias canarias, concretamente en **La rosa de los vientos**, **Cartones** y **Hespérides**, aparecidas en los últimos años de la dictadura de Primo de Rivera. La primera de ellas, afín al ideario poético de la Generación del 27; la otra, comprometida con una “inédita interpretación de las Islas Canarias, a través de un más exigente valor geográfico, con un mayor sentido de los ingredientes naturales, desde el hombre a la geografía y el mar, hasta el momento estropeado por la literatura y el arte regionalista y una ciencia falta de rigor”. Finalmente, en **Hespérides** se constituye “el núcleo germinal de un sector de la vanguardia: García Cabrera, López Torres, Gutiérrez Albelo”².

La afinidad del grupo —en estos primeros años— se da en torno a la ideología socialdemócrata, con posiciones más o menos ortodoxas, que cubrían desde el materialismo dialéctico hasta posiciones humanistas y/o la mera protesta social del medio isleño. Todos ellos se sentían comprometidos e identificados con el modelo intelectual europeo, explicable en función de la coyuntura socioeconómica del medio insular, abierta al exterior con una economía fuertemente ligada con Gran Bretaña, Francia y Alemania, potencias europeas de la época.

A las posiciones europeistas de los jóvenes de **Gaceta de Arte**, seguía la conciencia de lo español, distintas, eso sí, a las de Unamuno, Ortega y Gasset o Manuel Azaña, mentores de la ‘inteligentzia’ nacional del momento, paradigmas del ‘señorío hispano’, en las antípodas de nuestros jóvenes que:

se sentían más libres para cualquier actitud revolucionaria acaso más

1 Los 38 números que se editaron de **Gaceta de Arte** se pueden adquirir dirigiéndose a: Ediciones Turner, Génova #3, Madrid 28004. España.

2 A. Sánchez Robaina, *Museo Atlántico, Interinsular Canaria*, Tenerife, 1983, p. 31.

coaccionados por un cierto mimetismo cosmopolita, [...] españoles en cierta manera deteriorados por el aislamiento, la emigración inevitable, el contacto insolente con el extranjero.

Es por ésto que intentan definir su individualidad histórica de canarios comprometidos e identificados con su tierra — las islas — con un sentido diferente al de las ‘glorias de la literatura canaria’ — Iriarte, Galdós o Guimerá —, que abandonan y olvidan su mundo insular en pos del ‘reconocimiento’ en la metrópoli continental.

El motor que encauza, anima y aglutina a estos jóvenes inconformistas, no es otro más que su director Eduardo Westerdhal. Hijo de padre sueco establecido en Tenerife y de madre canaria, Westerdhal trabaja para una casa comercial alemana y se mueve entre los medios extranjeros de la isla con facilidad. Con él, el grupo establece sus primeras relaciones con el continente, sobre todo a partir de su viaje por Europa, donde visita París, Berlín, Praga, Dessau y Frankfurt, entrando en contacto con las vanguardias europeas (expresionismo, la arquitectura de la Bauhaus, la pintura abstracta, constructivista y el funcionalismo de Le Corbusier). Westerdhal — cuya formación gira en torno a Nietzsche, el Ortega más renovador y los teóricos Worringer, Frank Roth y Georg Simmel — devendrá un escritor distinto a su regreso a la isla. Westerdhal retorna penetrado de un “racionalismo” que se define no tanto en su relación de ‘ismo’, sino más bien como “un dispositivo anímico, un método de trabajo, el acto urgente de depuración que necesitaba el saneamiento del tradicionalismo hispánico que nunca abandonó este país, ni la izquierda ni la derecha, y no hablamos de política sino de valores creadores plásticos o formas culturales”. Esta actitud se refleja en su **Primera Posición**, especie de manifiesto publicado en el primer número de la revista, que plasma el programa cultural, filosófico y político ideado por la redacción de **Gaceta de Arte** :

Conectados a la Cultura Occidental, queremos tendernos sobre todos los 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 la 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 y el estudio procuraremos hacer el perfil de los grandes temas, descongestionándolos para buscarles una expresión. Creemos movernos entre naciones. Ser isla en el mar Atlántico (Mar de la Cultura) es apresar una idea occidental y gustarla, hacerla propia despacio, convertirla en sentimiento. Queremos ayudar a una nueva posición occidentalista de España. Seres atentos, amplios, jóvenes. Y

cumplirá en la isla, en la nación, en Europa, la hora universal de la cultura.
Esta será nuestra política.

El texto apunta claramente hacia la aprehensión de los estilos, ideas y conductas progresivas de la Europa de los treintas, de hecho — como manifiesta Minik:

se intentaba recoger el expresionismo pictórico, la arquitectura funcional, la nueva moral sexual de Bertrand Russell, la fenomenología filosófica o el positivismo lógico, los manifiestos surrealistas, los escritos de Kandinsky sobre el *Jinete azul*, el arte social de Gorg Grosz.

Al mismo tiempo se cuestionaba todo aquello identificado con lo regresivo: el realismo socialista, el fascismo, los idealismos metafísicos y, por supuesto, las estéticas de Unamuno, Eugenio D'Ors y de Ortega y Gasset — director de la *Revista de Occidente* —³.

Este alejamiento de las posiciones literarias nacionales oficialistas queda patente en el escaso interés e indiferencia con que *Gaceta de Arte* acoge el tercer centenario de Góngora — a diferencia de la mayoría de las revistas literarias españolas de la época. Si bien los clásicos no despiertan la menor emoción entre estos jóvenes, los líricos de la *Generación del 27* siempre tuvieron buena acogida entre ellos, en especial Pedro Salinas, Jorge Guillén, el Rafael Alberti de *Sobre los angeles* y, claro está, el García Lorca de *Poeta en Nueva York*. Este catálogo de rechazos y afinidades nos permitiría deducir que *Gaceta de Arte* renuncia a la herencia hispana del barroco, el folklorismo y las élites señoriales. Se pretende subvertir, “tirar la casa por la ventana”, acabar con los arquetipos, el narcisismo, los donjuanismos; en pocas palabras: deshacerse del lastre de la cultura tradicional española.

La actitud — digamos extremista — de *Gaceta de Arte* se ve auspiciada por el clima de efervescencia política y social que domina el

3 J. Semprún, refiriéndose al estilo en Ortega y Gasset, apunta: “La leyenda de que Ortega escribía un estupendo castellano está profundamente arraigada. En realidad lo que ha conseguido Ortega — y ese logro hay que reconocérselo — es sencillamente — vulgarizándolos y haciéndolos transparentes y asequibles al lector pequeño-burgués, con lo cual se vuelven aparentemente inofensivos, o sea, mucho más peligrosos — codificar todos los defectos típicos del discurso castellano, de la castellana logomaquia: el engolamiento, la retórica para andar, tan contentos, por casa; el rebuscamiento arcaizante o geologizante, según los casos; la insufrible y pegadiza cursilería, epifenómeno de un subdesarrollo cultural donde todos los tuertos son reyes /.../ y donde la *Revista de Occidente* se antojaba ‘a la altura de los tiempos’”. En el prólogo a la edición de: Malcolm Lowry, *El volcán, el mezcal y los comisarios*, Tusquets Editores (Cuadernos Marginales, núm. 15) 3 Ed. Barcelona, 1984, p.11.

país desde el advenimiento de la Segunda República, generadora de amplios espectros políticos donde conviven — mal — los fascismos, las acracias y toda la gama de ideologías de la derecha a la izquierda. En este maremagnum, *Gaceta de Arte* buscará su propio espacio, lejos de partidismos — no obstante, en algún momento, todos los integrantes del cuerpo de redacción se encuentren afiliados al partido socialista —, defendiendo su propia e individual posición frente a los fenómenos sociales y artísticos que se viven. Una simple ojeada a los contenidos de los primeros números de la revista confirmaría la tesis. El carácter diverso y plural de los artículos publicados nos habla de esa ausencia de línea partidista homogénea, de la independencia intelectual del grupo en un período de la historia de España determinado por posiciones encontradas y fanatismos ideológicos.

Recapitulando acerca de esta heterogeneidad de posiciones, tendencias y estilo, encontraríamos la inequívoca afirmación de lo anterior. El primer número de la revista incluye un artículo de Domingo Torres — asesinado en los inicios de la Guerra Civil — sobre el arte social, específicamente de la obra del expresionista alemán Georg Grosz; otro de Eduardo Westerdhal (“Las tendencias evasivas de la arquitectura”); Francisco Aguilar presenta un ensayo (“Una interpretación filosófica del Barroco”); aparece, además, un comentario sobre la *Nouvelle Revue Française*, de Domingo Pérez Minik. El segundo número publica un ensayo de Francisco Aguilar (“Max Sheller y la doctrina de los valores”) y una investigación sobre lírica del poeta García Cabrera (“El hacha y la piedra”). La tercera salida de *Gaceta de Arte* está íntegramente dedicada al centenario de Goethe, en el que se veía la fidedigna representación del ideal paneuropeo, del pensamiento libre y ecuménico. Lo anterior los acercaba — quizá peligrosamente y de seguro a disgusto — al pensamiento de Ortega, al que los jóvenes del grupo manifestaron siempre su más sincera antipatía. En números sucesivos, aparecen artículos y ensayos de muy diversa índole, baste citar una vez más algunos de los temas tratados: el teatro social de Piscator; las nuevas ciudades de la URSS; la influencia del Mediterráneo y el Atlántico en la poesía; la novela inglesa después de Joyce; las tendencias de la pintura expresionista; la necesidad de una nueva actitud dentro del teatro nacional; y así, hasta llegar al número nueve, enteramente dedicado a valorar — dándole el lugar que le correspondía y que le había sido negado dentro de las fronteras de su propio país — la obra del malagueño Pablo Picasso.

Gaceta de Arte mantuvo relaciones —la mayor parte de las veces polémicas— con algunas de las publicaciones literarias de la época. Su lenguaje difería tangencialmente del utilizado por **Revista de Occidente** que, en los años veinte, había nutrido a estos jóvenes intelectuales canarios y de la que posteriormente abjurarían. A la isla llegaban revistas francesas (**Nouvelle Revue Française, Esprit, Cahiers D'Art**), alemanas e inglesas, que eran “devoradas por el grupo”. Con la revista **Literatura** —editada por Ricardo Gullón e Idelfonso M. Gil— las relaciones no carecieron de enfrentamientos y confrontaciones frente a las posiciones y manifiestos de ésta. Al parecer, el equipo insular se encontraba poseído de una voluntad provocadora, colisiva, a veces insultante y panfletaria, no escapando a cierto dogmatismo —por lo demás, denominador común de un país que se encaminaba irremediablemente a una guerra civil—, aunque en menor grado al de otras publicaciones de carácter fascista, católico o marxista.

En general, **Gaceta de Arte** fue bien recibida en los círculos de la prensa liberal; sin embargo, **El Socialista** o los periódicos anarquistas —por no mencionar a la prensa de derechas: **ABC** o **El Debate**— jamás le prestaron la menor atención. Entre sus colaboradores se contaron críticos de la talla de un Guillermo Díaz Plaja, Ricardo Gullón o Guillermo Torres. Mantuvieron estrechos contactos con los grupos catalanes **ADLAN** y **GATEPAC** —interesados primordialmente en las innovaciones de la arquitectura. En resumen, **Gaceta de Arte** supo encontrar su identidad y diferenciación frente a otras publicaciones de su mismo carácter. Desde presupuestos radicales y de vanguardia, fijó su independencia intelectual y política en un momento histórico del país en que se polarizaban y enfrentaban las posiciones más encontradas.

1933: la conversión al surrealismo

Es a finales de 1932 que el grupo establece los primeros contactos con el surrealismo. Estos nexos incipientes se verán fortalecidos a partir de la exposición de pinturas del paisano y surrealista Oscar Domínguez, organizada por el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, en mayo de 1933. La significación de Oscar Domínguez —para entonces ya residente en París— es capital a la hora de considerar la penetración y adopción —tanto a nivel de postulados ideológicos como artísticos— de la corriente. La personalidad arrolladora y desbocada del “**Dragonier des Canaries**” —como lo bautizara Breton en ese afán pontifical por bautizar “su” mundo— arrastró a un sector del grupo

Gaceta de Arte hacia posiciones radicalmente surrealistas; entre ellos Domingo López Torres, Pedro García Cabrera, Emeterio Gutiérrez Albelo y Agustín Espinosa — autor de la primera novela surrealista española: *Crimen* —, éste había regresado a Tenerife procedente de Madrid, donde había sido profesor de literatura española. El grupo de poetas así generado sería posteriormente denominado por la crítica como la *vanguardia insular*⁴.

Los otros componentes de la redacción mantuvieron su independencia o, al menos, no se dejaron arrastrar totalmente por la fuerza irresistible de esta nueva tendencia que hacía su escandalosa aparición en el teatro cultural europeo. El "racionalismo" de Westerdhal no chocaba frontalmente con el automatismo psíquico que postulaba el surrealismo, es más, mantendría una posición respetuosa y conciliadora entre la facción surrealista y el resto de la redacción: José Arozena, Oscar Pestana y Francisco Aguilar — universitarios más preocupados por los aspectos netamente políticos — o un Domingo Pérez Minik, el más frívolo del grupo — según declaraciones propias —, con su indeclinable "compromiso cosmopolita y de estar al día".

El surrealismo llegó directamente a canarias sin pasar por Madrid — lo que Pérez Corrales ha llamado la *proximidad a las fuentes del surrealismo*. En 1933 se hacen en la isla las primeras traducciones de Paul Eluard, René Char y André Breton: *Manifiesto Surrealista*, *Nadja*, *L'amour la poesie*, *Le pieds dans le plat*, *L'amour fou*, *L'Immaculé Conception*, *L'Union libre*, *Le revolver* y *Cheveux Blanc*. Aparece, una vez más, la figura imponente de Oscar Domínguez, catalizador de esta especie de "conversión" al surrealismo de los poetas y narradores canarios de vanguardia, que tiene su primera manifestación insular en el texto de Espinosa, *Crimen*, publicada en 1930. Hemos utilizado intencionalmente el término "conversión" porque hacia esto parece apuntar la concepción que — en palabras de Pérez Minik — se tiene del surrealismo:

No se trataba sólo de un cambio de piel, órgano o función. Dentro de lo instituido por André Breton, el surrealismo no era sólo una forma estética,

4 Para acercarse a los movimientos de vanguardia insular, consúltese a M. Pérez Corrales, a él se debe el más amplio estudio de este período. Véase, *Historia documental del surrealismo en Canarias, Homenaje a Alfonso Trujillo*, I, Tenerife, 1982. También del mismo autor "Panorama del surrealismo en Canaria" en *Jornada Literaria*, núm. 102, *Jornada*, 29 de enero de 1983. En el citado suplemento literario de *Jornada*, consúltese *Cuaderno de bitácora de la vanguardia insular*, núms. 31, 34, 36, 38, 44 y 46, julio-octubre de 1981.

una imagen, un traje o una máscara, sino que suponía la transformación de toda la criatura, mente, cuerpo, actitud moral, concepción del mundo, modo de hacer, entender o inventar, la dialéctica en su más provocador decurso dentro de la realidad interior y exterior. La aventura de la imaginación, de lo maravilloso, de lo onírico, excluido todo orden de idealismos, la concreción del azar, los espectros, el ocio, el absurdo, todo este orbe de personas, cosas y hechos, con la resolución de estos dos estados de apariencia contradictoria, el sueño y la realidad, una especie de realidad absoluta, la surrealidad, como conciliación final, el amén de esta gran misa original que quería rebasar, destruir o poner al servicio del nuevo hombre todas las misas solemnes, negras o rojas que hasta este momento habían llenado la historia de las religiones, las mitologías y las catacumbas.

Quizá Octavio Paz nos despeja la incógnita acerca de lo que el surrealismo es en sí en una conferencia que, en 1954, lee en la Universidad Nacional Autónoma de México, donde apunta:

El Surrealismo traspasa el significado de estas obras (las convertidas en manera y receta) porque no es una escuela (aunque constituya un grupo o una secta), ni una poética (a pesar de que uno de sus postulados sea de orden poético: el poder liberador de la inspiración), ni una religión o un partido político. El surrealismo es una actitud del espíritu humano. Acaso la más antigua y constante, la más poderosa y secreta.

Antes de seguir adelante, cabría ahora desentrañar el malentendido — bastante generalizado — de que *Gaceta de Arte* fue una revista surrealista. No obstante el atractivo y la carga subversiva de esta corriente, *Gaceta de Arte* no se adhiere unilateralmente al surrealismo. Si bien es cierto que los “políticos” (José Arozena, Francisco Aguilar, Oscar Pestana) abandonan la revista para ser sustituidos por los surrealistas “duros” (Espinosa, García Cabrera, Gutiérrez Albelo y José María de la Rosa), Eduardo Westerdhal ejercería su función de árbitro y moderador entre las partes haciendo posible la coexistencia pacífica de la corriente surrealista y los demás miembros de la redacción. La revista publicará conjuntamente textos surrealistas al igual que de otras vanguardias artísticas de la época: arquitectura funcional, expresionismo, realismo mágico — muy criticado por los surrealistas —, la plástica abstracta.

Las dos tendencias que se dan al interior de la revista coinciden en criticar la pintura soviética, el estalinismo escolástico, las teorías marxistas oficialistas y los academicismos. Una vez más triunfa el eclecticismo en *Gaceta de Arte*; junto al discurso de Breton ante el Congreso para la Libertad de la Cultura encontramos reproducciones de las esculturas de Henry Moore o Barbara Haptward. Hasta qué punto este “maritaje” entre tendencias tan disímiles hubiese continuado

— de no mediar la Guerra Civil que clausura todo el proyecto de **Gaceta de Arte** — es una pregunta que queda en el aire.

Los poetas: punta de lanza del surrealismo

De todos los artistas canarios del momento, los primeros en abrazar el “credo” surrealista fueron los poetas. Agustín Espinosa, Pedro García Cabrera, Emeterio Gutiérrez Albelo, Domingo López Torres y José María de la Rosa configuran la facción poética surrealista tinerfeña. Todos y cada uno de ellos, en algún momento y de diferente manera, dieron ese “gran salto al vacío”, el rompimiento con todos los presupuestos estéticos hasta entonces mantenidos, entregándose, en cuerpo y alma, a esta nueva religión en que deviene el surrealismo para los jóvenes de la primera mitad de los treinta, “dispuestos a vender su alma al sueño más incoherente”.

Con anterioridad a esta “conversión”, los jóvenes poetas habían ya mostrado el poco respeto que sentían por la poesía gongorina, tradicional en la lírica española, y el impresionismo intimista de un Machado o Unamuno. Las influencias en estos poetas habrían de buscarse del lado de Juan Ramón Jiménez y, más específicamente, en las propuestas poéticas de la generación del 27, con su manera de entender el ritmo, el léxico, “los contrastes entre lo popular y las estilizaciones más rigurosas”. Tras su filiación al surrealismo, los poetas canarios se acercan a las posiciones “oficialistas” establecidas por Breton: **La posición política del arte de hoy** deviene texto sacralizado. Se dan entonces las diferencias palpables entre los poetas surrealistas canarios y los peninsulares:

No se da en contexto peninsular un grupo de poetas que se acerquen tan directamente al surrealismo francés, hasta el punto de que sus poemas y ensayos sólo pueden parangonarse, en España, con los textos de Buñuel y el primer Dalí, y *La flor de California* de Hinojosa⁵.

En Lorca, **Poeta en Nueva York** no pasa de ser un paréntesis en su producción lírica; otro tanto ocurre con Cernuda y Aleixander; para no hablar del surrealismo de pacotilla de Azorín. Quizá fuera Aleixandre, con **La destrucción del amor**, el que mayor influencia tuvo sobre los poetas insulares que “vieron en este libro una apertura de tal categoría entre el sueño y la realidad, con su personal debate, como hasta

⁵ Citado de M.Pérez Corrales en su prólogo a la novela de Agustín Espinosa, *Crimen*, Interinsular Canaria, Tenerife, 1986, p. 19.

entonces no lo habíamos presumido dentro de nuestra historia literaria”.

Frente a esta presencia “individualizada” y ocasional de los poetas peninsulares, los insulares, penetrados de la máxima de Lautremont “la poesía debe ser hecha por todos” e igualmente ratificada por Breton, adoptan una actitud colectiva, una política literaria comunitaria; en suma: “se sentían más libres para cualquier actitud revolucionaria, acaso más coaccionados por un cierto mimetismo cosmopolita”, manifiesto en la asimilación acrítica de los presupuestos estéticos de la poesía surrealista, definidos así por Breton: “Comparar dos objetos lo más alejados posible o ponerlos en presencia de la manera más brusca y sorprendente sigue siendo la tarea más importante a que la poesía puede aspirar”. Nos enfrentamos aquí a la priorización de la metonimia frente a la metáfora, recurso este último tradicionalmente considerado como el tropo por excelencia en la poesía tradicional (renacentista, barroca, romántica y simbolista). Esta aseveración adquiere mayor claridad cuando añade Breton:

A esto se debe atender más y más para ejercitar su poder inigualable, único, que es aparecer la unidad concreta de dos términos puestos en relación, hasta comunicar a cada uno de ellos el vigor que les faltaba en su aislamiento. Así el hierro y el agua logran su resolución común en la sangre.

A esta búsqueda de lo insólito, a esta fractura de la realidad se adhieren — en mayor o menor medida — los jóvenes poetas, configurando un nuevo espacio y sentido de las cosas, conscientes de que:

desde el principio la concepción surrealista no distingue entre el conocimiento poético de la realidad y su transformación: conocer es un acto que transforma aquello que se conoce. La actividad poética vuelve a ser una operación mágica⁶.

La imaginería de los poetas canarios de vanguardia, bebe en las fuentes mismas del surrealismo — no está de más señalar nuevamente aquí la proximidad a las fuentes originales del surrealismo, establecida por Pérez Corrales como definidora de la pureza creativa en los surrealistas canarios. Estos parecen seguir a pies juntillas la inspirada frase de L. Buñuel “Nosotros los surrealistas nos dejamos invadir por la imagen” — Aragón añadiría: “El vicio llamado surrealismo es el empleo

6 Paz, Octavio. *Las peras del olmo*, “El Surrealismo”, Seix Barral, Biblioteca Breve núm. 103, Barcelona, 1978, p.139.

ordenado y pasional del estupefaciente **imagen**"⁷ a la hora de articular en el discurso poético sus aprehensiones de la realidad. Se recurre a la iconografía (pictórica y fílmica) y a los "ritos" sociales del momento; el poema **Rapto de Greta Garbo** de Emeterio Gutiérrez Albelo (1905-69) parece encaminarse en esa dirección:

Con tales dolorosas cuchillas la mirada
que — al fin — pude recortarla.
(Unas gotas de sangre plateada
cayeron sobre mi solapa.)
Quedó temblando en la pantalla,
silueteada,
una serpiente blanca.⁸

Otro tanto cabe decir de José María de la Rosa (1908) — "el más escéptico de todos" — en su manejo de la metonimia y de los tópicos culturales del momento; recogemos aquí, a modo de ilustración, algunos versos de su poema **Ante la 'Anatomía' de Picasso**, del que Sánchez Robaina declara sorprenderse por su "extraordinario poder de sugestión":

O aquel jazz-band frenético, que servidos sus senos
en un plato, trata de devorarlos febrilmente, de reojo,
acechando una seta con cuernos,
que desfallece con distinción de rumba o borrachera.

El humor negro, lo onírico, la subversión radical aparecen, también, de la mano — mano de Orlac, quizá — de Agustín Espinosa (1897-1939); su novela **Crimen**, publicada a fines de 1934 en las ediciones de **Gaceta de Arte**, con portada de Oscar Domínguez, resulta ser la avanzada del surrealismo insular y peninsular — con anterioridad a su edición íntegra, la mayoría de los textos que la conforman aparecieron sueltos en

7 **El campesino de París**, 1926, Barcelona, 1979, p. 68, dentro del **Discurso de la imaginación**. Tomado de P. Corrales, *Loc. cit.* p. 36.

8 El cine expresionista había, en cierta forma, adelantado la relevancia de los objetos al dotar a éstos de una autonomía, preparando el camino a los surrealistas. Escribe Artaud a propósito de su película **La concha y el reverendo** (1927): "El cine presenta los objetos en solitario, les da una vida aparte, que tiende progresivamente a hacerse independiente y a despegarse del sentido ordinario de los objetos. Una rama, una botella, una mano, etc., adquieren una vida casi animal [...]. El cine es esencialmente revelador[...]. Si el cine no está hecho para traducir los sueños o todo aquello que en la vida despierta se emparenta con los sueños, no existe [...]. El orden estúpido o la claridad consuetudinaria son sus enemigos". P. Corrales, *Op. cit.* p. 35.

diversas publicaciones de 1930 al 33. De *Crimen*, P. Corrales escribe, en su cuidada y meticulosa introducción:

Ha sido *Crimen* un libro de azarosa historia, desde su escandalosa publicación hasta el flagrante olvido que ha sufrido durante casi cuatro décadas [...]. *Crimen* se presentó en las ediciones de *Gaceta de arte* como relato surrealista, pero se trata de un escrito tan truncado —y que alberga otras narraciones independientes y fragmentos no narrativos— que desdice esa definición [...]. El erotismo necrofilico, aliado a la muerte, supera al de cualquier texto de vanguardia español. Están sus raíces en Sade, cuya obra asocia siempre la voluptuosidad a algún crimen y abrió unas posibilidades ilimitadas al tema al eliminar las preocupaciones morales. La impotencia, el fetichismo, la algolagnia, la masturbación, la prostitución, el adulterio o la obsesión de la virginidad, son temas puntuales de *Crimen*, tratados con tintas extremas y desparpajo pleno.

Poco nos resta añadir al análisis de P. Corrales, sólo presentar al lector un fragmento, a mi juicio de lo más jugoso, dedicado a la musa del poeta:

Hablemos de María Ana y de sus axilas sin depilar.

Hablemos también del Destino.

Agustín Espinosa, alcantarillero de sueños adversos.

Agustín Espinosa, coleccionador de azucenas innumerables.

Enamorados de María Ana.

Jinetes de su sexo único.

María Ana, vacilante entre los dos Agustines.

¿Habría de acabar la empresa quebrando amistades, como en las canciones antiguas: HE AQUI QUE ES TUYA LA ROSA, VENCEDOR? Pero dejar 3.114 vellos resabidos, para inventar 489 + 489 vellos olvidados —para descubrirlos— era ya cosa de aventuras de ahora.

María Ana no había comprado nunca hojas Guillette.

María Ana tenía 489 vellos en el hoyo de cada una de sus axilas.

Y esto lo vieron coleccionador y alcantarillero.

Únicamente por sus vientos propios eran luego uno y otro gobernados.

(Fragmento de *Oda a María Ana, Primer Premio de Axilas sin Depilar de 1930*)

Espinosa murió el 28 de enero de 1939, si bien no fue una víctima directa de la guerra —falleció tras una operación de úlcera de duodeno. El acoso al que fue sometido tras iniciarse la sedición militar, la pérdida de su cátedra, fueron consecuencias emanadas de su novela. De nada le sirvió al escritor su apresurada 'reconversión' al fascismo —en

opinión de sus amigos, para salvar el pellejo—; el fantasma de su obra lo persiguió hasta no dejarle salida alguna —la esposa del escritor le dijo a Pérez Corrales que éste, tras su difícil situación vital en la España de postguerra, en algún momento, pensó en venirse a México. Pérez Minik ha dicho de Espinosa:

le cortaron las alas en Gran Canaria, lo sometieron a tortura intelectual, hasta tenderle las más afrentosas coartadas [...]. De todas las víctimas de nuestra guerra civil [...] esta es la más dolorosa, contradictoria y sin sentido⁹.

Utilizando ese humor negro, al que el autor fuese tan afecto, podríamos aventurar, que éste es un caso de autor asesinado por su obra; la muerte de Espinosa resulta en un crimen de Crimen, lo cual, no tiene nada de paradójico en un surrealista como él.

Similar destino aguardaba al poeta que ahora nos ocupa. “teórico radical y riguroso del surrealismo”, en palabras de S. Robayna, Domingo López Torres (1910-37) —según Pérez Minik— deja en un segundo plano sus tempranas influencias lorquianas y juanrramonianas para integrarse al universo poético de Breton y Eluard, sin abandonar, no obstante, la fuente inspiradora del mar y los valores ontológicos de la isla, tomemos como ejemplo unos versos del poema *La langosta*:

Vientos y arenas y plagas
para recordarte
lo que tú bien sabes
que lo saben todos:
que nadie lo sabe
¡Ah, sí, el continente!

“Este hombre moreno, con su barroquismo recién nacido y su ritmo ingenuamente lúdico, [que] a veces, parecía un héroe de una casida de Lorca” murió joven, a los 26 años, arrastrado por la vorágine de la Guerra Civil; su carrera quedó truncada en el momento que fraguaba su madurez poética¹⁰. Recogemos aquí una estancia de su último poema, escrito en prisión pocos días antes de morir arrojado al mar en

⁹ *Ibid.* p. 22.

¹⁰ En lo referente a la trágica muerte de Domingo López Torres, Sánchez Robayna, en el prólogo a *Museo Atlántico*, nos refiere los últimos días del poeta: “es encarcelado en un almacén de plátanos convertido en improvisada y dura prisión; había estallado la guerra. Allí escribe López Torres su libro *Lo imprevisto*. Allí escribe, unos pocos días antes de morir asesinado, en febrero de 1937, su último poema. A. Sánchez Robayna, *op. cit.*, p. 33.

un saco lastrado:

Recortado quedó el latir del mundo
en afilado congelado hueco
que transparenta un mar petrificado.

Pedro García Cabrera (1905-81) —uno de los poetas más interesantes del grupo, desde nuestra particular óptica, específicamente porque en la trayectoria poética de este autor, encontramos el paradigma de las ‘tendencias’ de la poesía canaria de los años veintes a los ochentas— fue fundador de la revista literaria *Cartones*; su formación humanística es profunda y sus influencias poéticas se inician con Darío y Tagore, posteriormente, serían Juan Ramón Jiménez y Pedro Salinas los que seducen literariamente al poeta. S. Robayna considera que García Cabrera “había llegado a un lirismo abstracto que ejerció una notable influencia en su momento”. Pérez Minik nos lo define como “un barroco recién nacido”, e incluso, casi como un simbolista; pero el producto de su trabajo no es lo uno ni lo otro; en su poesía se entrelaza lo surreal y una actitud bien definida hacia la realidad insular. Quizá él, como ninguno, supo encontrar ese “apareamiento contra natura”, que mencionara Breton, ese empleo de la metonimia que conduce al *extrañamiento*¹¹ de los objetos. Los versos iniciales de su poema *La Cita Abierta* ejemplifican puntualmente nuestra aseveración:

Por la derecha de la voz del sueño de la estatua
pasa un río de pájaros.
El río es una niña y el pájaro una llave.
Y la llave un campo de trigo
que abre el lento caracol de cien días.

Otro tanto cabría decir de su largo poema *Habla el humo en el viento de la manzana*, en el que una vez más el poeta se sumerge en esa operación mágica que transforma y devela las conexiones más insospechadas de la realidad:

por toda nuestra vida de intrigas diplomáticas
mi última voluntad

11 El término *extrañamiento* se utiliza aquí de acuerdo a la concepción de Breton: “La surrealidad será función de nuestra voluntad de extrañamiento absoluto de todas las cosas”. Pérez Corrales, *Op. cit.*, p.35.

es dejar en herencia mi tripartito avatar
 de la siguiente arca de confites;
 la manzana
 al aroma de una bombilla fundida;
 el humo
 al oso de seda para que respire panderetas
 y mi aire
 a los castillos que levantan los desiertos.
 Con estas disposiciones, segurísimo estoy,
 dejará de salir el sol todos los viernes.

Encontramos pues, en la poética de García Cabrera, otra geografía formal renovadora de viejos modelos genéricos. En los versos iniciales de su poema *Habla el pájaro del sueño* donde dice:

Como por sus hábitos se desconocen los fantasmas
 quiero exponer las claves de mis actos mejores.
 Así aprenderéis
 que
 para psicoanalizar el vuelo de la mariposa
 no hay mejor aparato que los imanes de mi propio pico.

apreciamos un leve aire epigramático —no exento de cierta dosis de humor negro, al que Breton considera “una rebelión superior del espíritu”, “el enemigo mortal del sentimentalismo”—; el viejo género latino adquiere aquí una nueva dimensión.

La exposición surrealista de 1935: el escándalo insular

La actividad de los poetas surrealistas y, en general, de toda la redacción de *Gaceta de Arte*, tuvo amplia repercusión en los sectores burgueses de la isla al igual que en los círculos más politizados del proletariado, “este pueblo apreciaba que había algo misterioso en estas actividades, con su fachada de misas negras, ritos masónicos, con su liturgia y todo”; pero el gran escándalo estaba por venir, se anunciaba ya la Exposición de Objetos Surrealistas en el Círculo de Bellas Artes, organizada por los componentes de la redacción de *Gaceta de Arte*, contando con la presencia del “papa” del surrealismo: André Breton¹².

¹² La presencia de Breton en Canarias merece ser estudiada aparte, así mismo, resultaría de sumo interés relacionarla y establecer los paralelismos posibles que surgieran con su posterior visita a México en 1938.

El evento levantó uno de los más grandes revuelos que se hayan dado en la sociedad insular; la Exposición resultó ser “provocadora, desvergonzada, insultante, por sus contenidos eróticos, los títulos delirantes, las cosas concretas presentadas, vacinillas, sexos, relatos sacrílegos, una magia en acción, insultos a todas las convenciones establecidas, políticas, religiosas y sociales”. En consecuencia, se dejaron oír las más airadas protestas de los viejos periodistas, los distinguidos poetas y la clase media horrorizada. El proyecto de exhibir la película *L'Age D'or*, del surrealista aragonés Luis Buñuel, realizado con la colaboración de Salvador Dalí y en la que participan como actores algunos de los surrealistas franceses, echaría más leña al fuego. La cinta había llegado a la isla en el equipaje de Breton, su proyección intentaba subsanar todos los gastos ocasionados por la visita de los surrealistas, pues, como era de esperarse, no se vendió ninguna obra de las presentadas en la exposición. El permiso para la presentación del film fue denegado por el Gobierno Civil, tras una intensa campaña periodística auspiciada por los sectores más reaccionarios del catolicismo y la derecha republicana. La batalla por la libertad de expresión que se da en torno a *L'Age D'or* generó artículos muy violentos; el de la *Gaceta de Tenerife* del 14 de junio de 1935 y que citamos a continuación es especialmente revelador:

La Edad de Oro es la herejía criminal en manos de quien han perdido toda sensibilidad y todo sentimiento artístico. Es el exponente de la impotencia espiritual de quienes olvidaron que tienen conciencia. **La Edad de Oro** tiende a sembrar la degeneración, la corrupción más repugnante de la época. La película monstruosa de la que hablaremos más extensamente ha sido censurada en la península y no logró ser estrenada. La rechaza toda conciencia por muy sectaria que se manifieste porque hiere no solo el sentimiento cristiano del pueblo, sino la de nuestros antepasados, el de nuestros padres. **La Edad de Oro** es el nuevo veneno del que se quieren valer el judaísmo y la masonería y el sectarismo rabioso y revolucionario para al pueblo.

El texto se comenta solo. **Gaceta de arte** contraataca, con la pluma de Agustín Espinosa, en el periódico **La Tarde** del 30 de mayo de 1935:

Se han pronunciado con excesiva frecuencia las palabras “pornográfico”, “libre”, “procaz”, “indecoroso”, “insolente”, con relación a la **Edad de oro** [...], olvidándose que análogos adjetivos habría que esgrimir, desde ese bizzo punto de vista, para calificar a Quevedo, a Boccaccio, a Cervantes, a Rabelais, a Lautremont, a Goethe.

Hubo de esperarse al triunfo del Frente Popular, en 1936, para que, finalmente, se concediera el permiso para la proyección de la película;

con la condición de que se exhibiera en sesión privada, sin publicidad y con mucha vigilancia policíaca.

Toda esta provocación, este subvertir, desmitificar y provocar, no pretendía meramente “épater le bourgeois”, venía a ser algo así como:

ejercicios espirituales de una generación que intentaba cambiar la vida de unos hombres, no para alcanzar la vida espiritual de una cuaresma trascendental, sino con esa apertura de la libertad, la mente y el cuerpo sin separación, que una civilización económica, opresora y reaccionaria había destruido.

En cualquier caso, la semilla de la violencia y la intolerancia había sido sembrada. El artículo periodístico de *Gaceta de Tenerife*, antes citado, nos presenta la retórica fascista desbordada y en todo el esplendor tópico del discurso reaccionario que, un año después, desencadenaría al Moloch de la Guerra Civil.

La Guerra Civil: desaparición de *Gaceta de arte* y mucho más

En junio de 1936 se publica el número 38 de *Gaceta de Arte*, punto final —si bien involuntario— de una valiosísima singladura por los derroteros del panorama cultural de Canarias. El último ejemplar —con diseño de portada del pintor alemán Willi Baumeister— recoge un trabajo de Eduardo Westerdhal “Joan Miró y la polémica de las realidades”; un poema surrealista de Pedro García Cabrera; varios artículos en torno a Kandinsky con reproducciones de su obra, así como de Oscar Domínguez y Joan Miró. Se incluye un ensayo “corrosivo” de Domingo Pérez Minik con motivo del centenario de Lope de Vega, donde tilda —con muy mala intención— de “disociador del aire universal” al “Fénix de los Ingenios” españoles; asumiendo una posición del todo contraria a las exégesis que le dedica la crítica —de derechas e izquierda— en las publicaciones literarias de la época. El destazadero de “vacas sagradas” de la cultura española continúa en un artículo de Guillermo Torres que, desde Madrid, atacaba a Don Santiago Ramón y Cajal, “Príncipe de las Ciencias Españolas”. Se anunciaba, también, el próximo número, dedicado al arte abstracto. La promesa quedó suspensa en el aire —por cierto bastante enrarecido— al declararse, el 18 de julio de 1936, la Cruzada de Salvación Nacional, conocida sin eufemismos como Guerra Civil; asonada militar que se inicia con éxito en las posesiones españolas del Norte de África e Islas Canarias.

Las nuevas circunstancias políticas del país — más específicamente de las islas — hacen que *Gaceta de Arte*, trágica y desafortunadamente, deje de existir. Se quemaron los ejemplares y su cuerpo de redactores quedó diezmado, retirándose — alguno definitivamente — al mundo de las “cruentas sombras”. La Paz Franquista — Pax coemeterium — convirtió *Gaceta de Arte* de un órgano pletórico de vida, a una nota en las “empolvadas páginas de la historia literaria de canarias”. No corrió mejor suerte la madre de la criatura, al parecer, el surrealismo internacional tenía sus días contados. El cúmulo de transformaciones de todo orden que trajo consigo la II Guerra, debilitó las actitudes del movimiento, pese a los esfuerzos de su pontifical procreador. No todo se perdió, el surrealismo — entendido como actitud vital antes que “ismo” — permanece, en mayor o menor grado alimentando algunos de los movimientos de vanguardia posteriores a él. Su espíritu lúdico; su absoluta impertinencia ante lo consagrado; su método de exploración del subconciencia, resultan valores inobjctables, liberadores de los encorsetados modelos culturales de Occidente, que resultan pulverizados ante su incontenible iconoclastia (o quizá resultaría más preciso hablar de su fascinante neoiconografía) puente tendido entre “Lautremont, el psicoanálisis y el materialismo dialéctico”.

Epílogo: enmendando una de tantas injusticias españolas

Domingo Pérez Minik se lamenta — y no sin razón — del silencio literario en torno a el surrealismo en canarias. Hasta ahora, los estudios españoles sobre el surrealismo nacional, han omitido, generalmente, la presencia en la “lejana provincia atlántica” de la Facción surrealista de Tenerife¹³. Se trata, según Minik — y coincidimos plenamente — de una injusticia española, de una más, de una de tantas. De ahí que este texto encuentre su justificación en un intento de subsanar, si bien mínimamente, el agravio intelectual sufrido por los surrealistas canarios y específicamente, la facción surrealista de Tenerife. Nuestra intención resulta en una doble vertiente: de una parte, dar a conocer en México

13 En el momento que Minik hace esta aseveración, 1975, todavía, no aparecen los estudios sobre el surrealismo en canarias realizados por Miguel Pérez Corrales, uno de los estudiosos del momento, profundamente familiarizado con el tema y cuyos juicios resultan (a mi modo de ver) puntuales. De Pérez Corrales, a más de los tres volúmenes ya mencionados en este índice de notas, habríamos de añadir ahora: “Balance de Agustín Espinosa” en *Syntaxis*, núm. 5, Tenerife, primavera, 1984. “La isla inventada de Agustín Espinosa” en *Anuario de Estudios Atlánticos*, núm. 29, Madrid-Las Palmas, 1983.

— para Breton, país esencialmente surrealista, al igual que Canarias — el devenir cultural de estas islas atlánticas¹⁴, y un poco, también, para enmendar otro error: la visión estereotipada y exclusivista que hace de las islas “paraísos turísticos”, estandarizados y dirigidos al turismo masivo europeo, con todo lo que de nefasto y degradante tiene este fenómeno para las tradiciones culturales de un pueblo. Por otro lado, quisimos reconocer y valorar en sí, lo que *Gaceta de Arte* — y el grupo de ‘jóvenes entonces’ que la hicieron posible — supuso de aportación valiosísima para las letras canarias¹⁵. Su impecable posición cosmopolita, su proyección de isleños universales, más allá de los nacionalismos xenófobos, su enorme carga de provocación y ludismo corrosivo ante una sociedad pacata y provinciana; su incansable búsqueda de nuestra propia identidad en lo universal, son motivo más que suficiente para el mínimo homenaje que estas páginas pretenden ser.

14 El autor, en colaboración con Olivia Carbonell, tiene publicado un libro que recoge la narrativa canaria de los 50 en adelante, bajo el título: *Unos cuantos cuentos canarios*, Universidad Autónoma de Chiapas, Colección Maciel núm. 12, México, 1985.

15 En mi prólogo a la edición de *Unos cuantos cuentos canarios*, me preguntaba —definitivamente sin retórica— acerca de la existencia o no de una literatura canaria, de una *cultura nacional*. No conocía entonces (la lejanía geográfica nos juega esas malas pasadas) las acotaciones al respecto presentadas por Sánchez Robayna y que aparecen en la Justificación de su antología de la poesía canaria *Museo Atlántico*. El autor se refiere específicamente a la poesía, pero entiendo que cabe ampliar su juicio al panorama general de lo *insular* literario: “Más allá del estricto aglutinante geográfico y del ‘sobrentendido’ histórico —los cuales, por lo demás, están en la base de toda reflexión—, la poesía canaria es una unidad de sentido determinada por los caracteres geográficos, sociales, históricos, políticos y culturales de Canarias, y configurada en una tradición (no aislada ni excluyente) que comprende determinados mitos y constantes. Esa unidad de sentido no necesita el soporte de una inmanencia *nacional* [...]; la única frontera admisible sería, en realidad, la del idioma. He aquí, pues, el alcance de la noción ahora manejada: la poesía canaria es una parte del conjunto mayor de la poesía de nuestro idioma; lo literario *insular* es la concreta aportación que hace la poesía de canarias a su ámbito histórico de la poesía española, dentro del ámbito hispánico mayor”. Sánchez Robayna, *Loc. cit.*, p. 10.