

## GACETA DE ARTE Y SU SIGNIFICACION EN LA HISTORIA DE LA CULTURA CANARIA (1932 - 36)

Por Fernando CASTRO BORREGO

El presente trabajo constituye una síntesis de la Memoria de Licenciatura que, bajo el título *Visión estética de «Gaceta de Arte»*, presenté en septiembre de 1973 en la Universidad de Madrid. Debo decir que, ya en 1965, la investigadora francesa Nicole Avant había leído en la Universidad de Montpellier una tesina sobre el mismo tema, y sus conclusiones extremadamente favorables me impulsaron, entre otras razones, a efectuar esta investigación. La historiadora francesa afirmaba sin titubeos que «Gaceta de Arte» había sido una revista única en el panorama europeo porque fue capaz de mantener un equilibrio entre el *compromiso* y la *imparcialidad* en la crítica, cualidad que consideraba ausente de las principales revistas vanguardistas de la época: «La Revolution Surréaliste», «Minotaure», «Cahiers d'art», «Gaceta literaria», etc... (1).

En 1961, el crítico italiano Umbro Apollonio, director entonces de la Biblioteca de la Bienal de Venecia (una de las más importantes colecciones bibliográficas de Arte Contemporáneo), destacaba la importancia que en el panorama de la cultura española contemporánea había jugado «G.A.», haciendo la siguiente declaración:

«Non va dimenticato infatti che gli inizi dei ricupero culturale spagnolo hanno luogo intorno al 1930, da un lato con le filiazioni del razionalismo, conseguenti all'intervento di Gropius, e dall'altro con le stimolazioni magiche, favorite dalla mostra surrealista da Eduardo Westerdahl» (2).

(1) AVANT, Nicole: *Gaceta de Arte*, Memoria de Licenciatura presentada en la Universidad de Montpellier, inédita, 1965, pág. 11 y 12.

(2) APOLLONIO, Umbro: *Catálogo* de la Exposición del pintor Canogar, Galería L'Attico, Roma, 13 de mayo de 1961, pág. 1.

Independientemente de la relatividad de alguna de estas afirmaciones, que en el mejor de los casos, pueden ser consideradas imprecisas y superficiales, hay que admitir, sin embargo, la valoración positiva de que ha sido objeto esta revista por la crítica especializada internacional.

La verificación de estos juicios tan controvertidos constituía, ya de por sí, una invitación apremiante para revelar, a la luz de la crítica el sentido estético y el alcance de las propuestas culturales de «Gaceta de Arte».

## 1. GACETA DE ARTE COMO ALTERNATIVA CULTURAL.

En el ámbito artístico-cultural de las islas «Gaceta de Arte» se destaca, en el primer tercio del siglo, como una iniciativa de inconfundible personalidad. Anticipando un poco la tesis de este trabajo, diremos que el objetivo primordial de los planteamientos culturales de «G.A.» no era otro que la integración de Canarias en el marco de la cultura europea de vanguardia; y este propósito central se explicaba unívocamente en cada uno de sus manifiestos:

«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 posición de isla aislará los problemas y a través de esa soledad propia para la meditación, para el estudio, procuraremos hacer el perfil de los grandes temas, descongestionarlos, buscarles una expresión.

Ser islas en el mar Atlántico —mar de la 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 las islas, en la nación, en Europa, la hora universal de la cultura» (3).

Este fue el Primer Manifiesto de «Gaceta de Arte», y constituye

(3) «G.A.», número 21.

una auténtica declaración programática que marcará firmemente la directriz ideológica de la revista en los números sucesivos: europeísmo, valoración desmedida de las vanguardias, planteamiento intelectual-elitista, deseo de hacer tabla rasa desde una perspectiva formal en los problemas socio-culturales, etc... El lenguaje utilizado, muy dogmático siempre, revela, como veremos más adelante, una asimilación superficial de la ideología vanguardista. El estilo de estos manifiestos, no su significación, está más cerca de los manifiestos futuristas que de los racionalistas, lo cual se advierte, sobre todo, en su intransigencia con el pasado. A este respecto quisiera citar un texto de Giulio Carlo Argan sobre el Futurismo y su significación cultural, que establece una valoración del fenómeno vanguardista, aplicable, en gran medida a «Gaceta de Arte»:

«Las vanguardias son un fenómeno típico de los países culturalmente atrasados: su esfuerzo, aunque intencionalmente revolucionario, se reduce casi siempre a un extremismo polémico. En los manifiestos futuristas se pide la destrucción de las ciudades históricas (por ejemplo, Venecia) y de museos, y se ensalza la ciudad nueva, concebida como una inmensa máquina en movimiento. La revolución que se auspicia es en realidad la revolución industrial o tecnológica, o sea, una revolución todavía burguesa. En la nueva civilización de las máquinas los intelectuales —artistas deberán representar el impulso espiritual del «genio». Bajo el gusto por el escándalo y el desprecio a la burguesía se oculta un inconsciente oportunismo, y esta contradicción explica todas las demás. Los futuristas se llaman anti-románticos y predicán un arte fuertemente emotivo que exprese «estados de ánimo»; exaltan la ciencia y la técnica, pero las quieren íntimamente poéticas o «líricas». Se proclaman socialistas pero no se preocupan por las luchas obreras e incluso ven en los intelectuales vanguardistas a la aristocracia del futuro» (4).

Como veremos más adelante «Gaceta de Arte» adoptará una postura similar a la de los futuristas italianos y a la de otros movimientos vanguardistas en lo que respecta al lenguaje; pero también se puede destacar otro punto común entre ambas tendencias: la fe profunda y arraigada en las nuevas ideas estéticas como factor decisivo en el cambio social.

(4) ARGAN, Giulio Carlo: *El Arte moderno*, Fernando Torres, Valencia, 1975, vol. 2, págs. 379 - 381.

## 2. ARTE Y SOCIEDAD.

La revista no se mantuvo al margen del gran debate iniciado en Europa después de la Primera Guerra Mundial en torno al destino social de la obra de arte. Para conocer la posición de «G.A.» en este tema nos remitimos a un documento sumamente revelador: La polémica que sostuvieron, en los números 21, 22 y 23 de la revista, Eduardo Westerdahl y el importante ideólogo comunista Nikolai Bukharin. Este había sido, en un principio, aliado de Stalin en su lucha contra Trotsky, pero hacia 1927 empezó a defender planteamientos derechistas en el interior del Partido y a oponerse cada vez más a la política de Stalin. Las razones de esta discrepancia residían en el mecanicismo ideológico adoptado por Bukharin que, en el plano estético, se inclinaba por una reproducción mimética de la realidad. Esta teoría *fotonaturalista*, pues así se la denominó, justificaba un determinismo extremadamente rígido: El hombre es un mero agente de la Historia y, por tanto, se encuentra incapacitado para cambiar su curso; de esta manera el camino inexorable hacia el socialismo no podía ser atrasado o acelerado por el empeño humano. Una afirmación así atentaba contra el principio formulado por Engels de que «los hombres hacen su propia historia», y, al mismo tiempo, anulaba el papel del Partido en su lucha por implantar el socialismo. En 1929 las teorías de Bukharin habían sido desplazadas por las de Stalin, el cual, en 1932, definió la nueva doctrina estética de la Rusia Soviética con el nombre de *Realismo Socialista*. La diferencia entre la nueva orientación estética implantada por Stalin y el *fotonaturalismo* de Bukharin no fue en la práctica tan importante como en la teoría. El Realismo Socialista proponía la eliminación de los detalles anecdóticos en beneficio de una figuración épica y narrativa; mientras que el *fotonaturalismo* se preocupaba, más bien, de la reproducción meticulosa de la realidad (5). Después de este inciso, que considero importante por cuanto sirve para conocer los presupuestos ideológicos de Bukharin en esta polémica, veamos como se desarrolló ésta: Bukharin escribió dos artículos, uno continuación del otro: *Carta de Moscú: La pintura soviética* (números 23 y 24), en los que ataca violentamente los fundamentos de la estética vanguardista por considerarla un exponente más de la ideología burguesa a

(5) DREW EGBERT, Donald: *El arte en la teoría marxista y en la práctica soviética*, Tusquets, Cuadernos Infimos, Barcelona, 1973, págs. 57 - 61.

combatir. Westerdahl replicó en un artículo titulado, *Croquis conciliador del arte puro y social*. En su escrito no aparece en ningún momento el término *Realismo Socialista*; aunque en esa fecha, 1934, ya se conocía, desde hacía dos años, esta nominación estética; en su lugar, habla de *Arte Social* (concepto mucho más amplio e impreciso). Tal parece que Westerdahl no tenía un conocimiento exacto de su oponente e ignoraba su posición heterodoxa dentro de la estética marxista soviética. Esta falta de matización no elimina, sin embargo, el valor intrínseco de la réplica de Westerdahl, que constituye una aportación notable al tema del *Vanguardismo y su enfrentamiento con la teoría del arte stalinista*. Westerdahl, en su artículo, sostenía la tesis de que el arte contemporáneo (abstracción, funcionalismo, etc...) puede, también, cumplir una función social, de tal manera que las obras de estos artistas, que incluye en la categoría de «arte puro», v. g. Le Corbusier, Gropius, Adolf Loos, etc., son sociales en tanto que tienen como destino la colectividad: «Las obras principales son hospitales, oficinas, viviendas. Todos tienen la vista puesta en el beneficio de la colectividad. Es decir, se trata de una obra social» (6). Así se establece la «conciliación del arte puro y social», según Westerdahl. Hoy parece ingenua y endeble esta argumentación. El destino del arte no constituye razón suficiente para atribuirle un valor social, porque hay que tener en cuenta las condiciones de producción impuestas por el capital: especulación, trabajo y plusvalía; condiciones que afectan, indudablemente, a la misma utilización de la obra: los hospitales, oficinas y viviendas de que habla Westerdahl en cualquier país capitalista están sometidos a un régimen de explotación por el capital privado que no tiene ninguna relación con el «arte social», o, mejor dicho, con la dimensión social del «arte puro». De todo esto se deduce que el adjetivo *social* tiene en la revista una significación muy débil y atenuada, cerca del recurso demagógico.

Por otra parte la polémica de Westerdahl y Bukharin tiene lugar cuando en la Unión Soviética se desarrollaba una virulenta campaña contra los representantes más caracterizados del funcionalismo y del racionalismo, a quienes acusaban de elitistas. La intervención de Westerdahl iba dirigida a justificar teóricamente la validez de estas obras y su papel revolucionario en el proceso social.

(6) WESTERDAHL, Eduardo: *Croquis conciliador del Arte Puro y Social*, «G.A.», número 23.

El compromiso del artista —según argumenta «Gaceta de Arte»— debe ser, ante todo, un compromiso con la modernidad, porque la propia modernidad lleva implícita una connotación social. Semejante falacia procede de una confianza desmedida en el *racionalismo arquitectónico*, como progreso positivo del espíritu humano. Además «G.A.» confunde el concepto de condicionantes sociales con el de condicionantes epocales: Es obvio que la utilización del término «época» constituye un marco difuso en el que los fenómenos artísticos pueden ser explicados como consecuencias inevitables de un espíritu generacional (*moda*), sin tener que recurrir a explicaciones sociológicas más profundas y enojosas. La revista se mantiene al margen de un enfoque marxista de la obra de arte; y desde un punto de vista semántico se advierte la ausencia de términos como, *lucha de clases*, *modo de producción*, etc... Por otra parte, «G.A.» no propone un nuevo método de análisis estético, sino que se limita a una aplicación estricta del *formalismo*, a pesar de que la defensa de una ideología vanguardista (*funcionalidad* de las formas y poética de la *no figuración*), puede inducirnos a una conceptualización equívoca. Finalmente, cabe señalar en este sentido un hecho que, si bien es evidente como hipótesis, demanda una verificación detallada y profunda: la relación existente entre la metodología formalista de «G.A.», de un sociologismo debilitado y claramente antimarxista, con la ideología liberal-burguesa de sus principales teóricos (7).

### 3. LA POLITICA CULTURAL DE LA REPUBLICA.

La beligerancia de «G.A.» contra los residuos conservadores de la política cultural republicana estaba plenamente justificada: El Gobierno de Madrid protegía y apoyaba, a través de los Certámenes Nacionales de Bellas Artes, a una serie de artistas mediocres y convencionales, que representaban los valores caducos de la clase dominante. Desde un punto de vista formal estas obras se mantenían dentro de los esquemas académicos: de espaldas a la nueva estética van-

(7) Domingo Pérez Minik, en su libro *Facción surrealista de Tenerife* (Tusquets, Cuadernos Infimos, Barcelona, 1975), dice lo siguiente: «Habíamos aguantado la dictadura más o menos divertida de Primo de Rivera, como estudiantes, como universitarios, como empleados, con nuestra condición muy despejada de burgueses de los pies a la cabeza. Burgueses medios y bajos, ninguno situado en los altos rangos de la burguesía», pág. 16.

guardista que empezaba a triunfar en Europa. Por otra parte, se advertían los esfuerzos infructuosos de los jóvenes artistas por vencer la indiferencia y hasta la oposición de los medios oficiales. En este sentido «G.A.» se hace eco del éxito obtenido por el grupo vanguardista español *Los Ibéricos* en la exposición de la Galería Flechtheim de Berlín, con la cual «G.A.» mantenía estrechas relaciones de intercambio; de esta manera denuncia la incompreensión demostrada en los ambientes artísticos de Madrid hacia estas iniciativas que eran las únicas destacables objetivamente en el panorama estético español (8).

Según «G.A.», el panorama artístico-cultural español no había mejorado con el advenimiento de la República, modelo político en el que habían cifrado grandes esperanzas: «La revolución española no ha tenido repercusión alguna en la plástica. Las exposiciones amparadas por el Estado de la República constituyen una vergüenza para el auténtico espíritu que deben tener» (9). Esta denuncia no solamente es genérica sino que también se extiende a casos específicos, como por ejemplo, el artículo que, bajo el título *Vejamen del Salón de Otoño*, informa sobre el injusto y tendencioso fallo del Jurado en dicho certamen, escamoteando el primer premio a Solana y concediéndoselo a Santamaría, pintor académico y poco original (10).

Pero las críticas de «G.A.» apuntaban también hacia una serie de signos externos: sellos, monedas, billeteaje, papel de estado, timbres, insignias, etc... La revista deploraba que en este terreno el Gobierno no hubiese sido capaz de introducir una nueva estética, en sustitución de la iconografía usual: con padres de la patria de venerable presencia, al dorso, y, al reverso, pomposas alegorías.

La producción teatral española no es tratada de una forma más benigna: Las obras de Benavente, Echegaray, los hermanos Alvarez Quintero, etc... son objeto de durísimos ataques (11). En este sentido «G.A.» expresó su asombro y más enérgica repulsa ante la noticia del monumento levantado en Madrid en homenaje a los hermanos Alvarez Quintero (12).

Por otra parte, cabe señalar la indiferencia que, en todo mo-

(8) «G.A.» número 11.

(9) «G.A.» número 17.

(10) «G.A.» número 21.

(11) *Décimo Manifiesto Racionalista. Contra el actual teatro español.* «G.A.», número 21.

(12) «G.A.» número 23.

mento, manifestó «G.A.» hacia aquellos valores de la intelectualidad española, como Unamuno, Ortega, Eugenio D'Ors, etc..., que se mantenían distanciados de las nuevas corrientes estéticas. Esta desmitificación de las más importantes eminencias del pensamiento español constituye un signo inequívoco de independencia crítica. Frente al peso de la Historia y de la cultura tradicional y establecida, «G.A.» contraponen los valores de la modernidad más radical. Así comprendemos como Guillermo de Torre, al comentar en «G.A.» el libro de Ramón y Cajal (otra vieja gloria contestada por la revista), *El mundo visto a los 80*, apuntaba que en el panorama cultural español solamente Eduardo Westerdahl y Angel Ferrant estaban preocupados «por una reforma radical del medio y de la educación artística» (13).

Por lo tanto «G.A.» se convirtió en defensora incondicional y tenaz de aquellos planteamientos vanguardistas que, tímidamente, empezaban a surgir en el mundo artístico español, como el GATEPAC en arquitectura y los *Ibéricos* en pintura. Cuando en 1932 se fundó ADLAN (Amigos de las Artes Nuevas), la revista tinerfeña intervino entusiásticamente en sus actividades (14). Así pues, «G.A.» significó, en cierto modo, el colofón brillante de un debate estético, iniciado en 1925, a raíz de la *Exposición de Artistas Ibéricos* en el Palacete del Retiro de Madrid, y cercenado, brutalmente, en 1936 con la Guerra Civil.

La originalidad de sus planteamientos y su independencia crítica frente a las demás publicaciones españolas del momento constituyen, sin lugar a dudas, la base en la que se sustenta su prestigio, como lo ha señalado acertadamente Nicole Avant:

«Cette revue est sans précédent aux Canaries et même en Espagne. En effet si la «Gaceta Literaria», dirigée par Giménez Caballero, se tourne aussi vers Europe, la coherence, la constance lui firent toujours défaut. La Revista de Occidente», dirigée par Ortega y Gasset, «Cruz y Raya» dirigée par José Bergamín si elles se caractérisent par la solidité de leurs positions, manquent d'esprit novateur (...)» (15).

Pero además, no debemos olvidar un rasgo distintivo en su discurso crítico que la distingue claramente de las demás revistas españolas de la época: la agresividad. Si comparamos, por ejemplo, cual-

(13) «G.A.» número 38.

(14) AGULERA CERNI, Vicente: *Panorama del nuevo arte español*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1966, págs. 27 y 29.

(15) NICOLE AVANT, op. cit., págs. 11 y 12.



quiera de los textos en los que «G.A.» fustiga y ridiculiza la política cultural republicana, con el manifiesto de los *Ibéricos* publicado en su revista «Arte», interpelando igualmente al Gobierno, veremos como en éste se advierte un tono más moderado y comedido que en el manifiesto de «G.A.». El grupo madrileño se expresaba del siguiente modo:

«Tenemos ante todo, que hablar a la autoridad, porque ella es aquí tutor de todos, en lo que a las artes respecta. No hay en la España de hoy conciencia pública artística; la habría si existieran en España representaciones firmes actuantes y conscientes de todos los rumbos posibles, aunque después cada cual pensase como quisiera (...). Sabemos, sí, perfectamente que no habrá salvación efectiva mientras cada cual, cada hombre, no sienta por su parte, la afición a fomentar la producción y la compra de obras de arte (...)» (16).

Esta declaración data de 1932, año en que vio la luz también «G.A.»; y, a pesar de esta coincidencia cronológica, el lenguaje de ambas publicaciones revela unas diferencias notorias: El manifiesto de los *Ibéricos* implica ideológicamente el acatamiento y sumisión del mundo artístico a la esfera del *Poder*, que debe dirigirlo y promocionarlo; en cambio los textos de «G.A.», cuando se dirigen al Gobierno, son combativos y no solicitan, sino que demandan y exigen cambios radicales en el panorama artístico del país.

De cualquier manera, estos planteamientos de la revista, inspirados plenamente en la cultura europea, no suponían una alternativa clara y, sobre todo, viable, en el empobrecido ambiente cultural de las Islas (17). Como los demás grupos vanguardistas españoles, «G.A.» se movía a un nivel elitista completamente despegado de la realidad circundante: ni reflejaban esta realidad ni, consecuentemente, sus propuestas alcanzaban la difusión necesaria y deseable a nivel popular. Estaban convencidos, por otra parte, de que los planteamientos elaborados por la *intelligentsia* vanguardista podían conducir a una radical transformación de la sociedad. Así pues, su propia filiación a las ideas más avanzadas de la cultura occidental es uno de

(16) *Manifiesto* de «Arte» (Revista de la Sociedad de Artistas Ibéricos). Año I, número 1, Madrid, 1932.

(17) La obsesión *européista* en Canarias no es un fenómeno nuevo o aislado. En el siglo XVIII la *Tertulia* del Marqués de Villanueva del Prado constituyó un intento significativo de implantar una cultura foránea (la Enciclopedia francesa) en un medio subdesarrollado y empobrecido, fracasando estrepitosamente. En contrapartida al europeísmo de «G.A.» se advierte —como ha señalado Pérez Minik— un distanciamiento de la cultura española.

los factores determinantes de su aislamiento y consiguiente ineficacia didáctica en el campo de la cultura canaria y de la cultura española, como ha señalado Nicole Avant: «G.A.» s'est heurtée aux milieux culturels espagnols parce qu'elle a voulu implanter dans son pays une culture à la quelle il était étranger» (18).

No cabe duda que la vocación europeísta de «G.A.» se explica por las estrechas conexiones históricas que siempre tuvo Canarias con distintos países del Continente: Francia, Inglaterra, Países Bajos, etc... Esta influencia repercutió, especialmente a nivel ideológico-cultural, en la burguesía, a la que pertenecían casi todos los miembros de la revista (19).

#### 4. EL TEATRO Y EL CINE.

Si bien es verdad que «G.A.» dedicó una atención prioritaria a las manifestaciones artísticas y arquitectónicas, no renunció, sin embargo, al tratamiento de otras parcelas importantes del mundo cultural, como son el cine y el teatro. Sobre estos temas «G.A.» se declaraba partidaria de aquellas obras dotadas de un fuerte contenido popular.

En sus páginas podemos ver reflejada la actualidad teatral europea con una predilección manifiesta hacia las creaciones expresionistas y hacia el teatro social.

El mundo teatral francés, tanto en su orientación elitista y experimental, como en la producción más convencional de un Claudel o Giradoux no despertó interés en la revista. En cambio, la literatura escénica alemana de vanguardia gozó de una atención especialísima: Bertold Brecht y Erwin Piscator son protagonistas habituales en las crónicas teatrales de «G.A.». Esto se debe al carácter eminentemente pedagógico y social de estas obras.

En cuanto a la actualidad del teatro ruso cabe destacar las críticas dedicadas a los montajes expresionistas de Maiakovsky. Por otra parte, el expresionismo del cine ruso, que vivía entonces su «Edad de Oro», mereció comentarios elogiosos y admirativos en la revista. Cuando el gobierno mejicano obstaculizó la producción del film de Eisenstein, *Que viva Méjico*, «G.A.» protestó airadamente por lo que consideraba un grave atentado contra la libertad creativa (20).

(18) NICOLE AVANT, op. cit., pág. 13.

(19) PEREZ MINIK, Domingo, op. cit., pág. 16.

(20) «G.A.» número 11.

La cinematografía surrealista no podía faltar en «G.A.»; y así vemos, como desde sus páginas se destaca, por primera vez en España, el valor del cine de Buñuel y Dalí, intentando proyectar *La Edad de Oro*, con motivo de la Exposición Surrealista de Tenerife. En aquella ocasión, las autoridades locales, presionadas por los sectores más reaccionarios de la burguesía isleña, que habían desatado una violenta campaña difamatoria en la prensa contra el film de Buñuel, decidieron prohibir su proyección (21). Finalmente en sustitución de esta película se proyectó una cinta de Man Ray titulada *L'Etoile de mer*.

Entre 1925 y 1935 la industria del cine pasaba por la más importante crisis de su historia: el paso del cine mudo al sonoro. Se asistía al nacimiento de un producto comercial en gran escala. Y los productores y directores, olvidándose de las conquistas estéticas alcanzadas en tiempos del cine mudo, caían frecuentemente en concesiones fáciles al público. La técnica fotográfica, cada vez más precisa, se puso al servicio de este propósito mercantilista. En las páginas de la revista se recoge esta apasionante polémica en dos artículos de Juan Piqueras, crítico cinematográfico y director de «Nuestro Cinema», que fue una de las primeras publicaciones especializadas en cine que se editaron en España (22).

Es de lamentar la poca atención que prestó «G.A.» al cine español, si bien es verdad que no hubiera sido fácil establecer una valoración positiva de la cinematografía que se hacía entonces. En cambio, la producción teatral española fue objeto de una mayor atención. Desde sus páginas se contemplan no sólo las manifestaciones más anacrónicas y conservadoras, representadas por Marquina, Benavente, etc... (huelga decir que esta opción no satisfacía a «G.A.»), sino también las iniciativas progresistas encabezadas por García Lorca y su *Barraca*. A propósito de Lorca, Pérez Minik, en un comentario de *La Casa de Bernarda Alba*, descubre ciertas connotaciones folkloristas peyorativas (anticipándose a la conocida definición de Borges del «andalucismo profesional» lorquiano). Otra figura que gozó de gran estima en «G.A.» fue Valle Inclán, pero su valoración no se basaba en un criterio de modernidad rigurosa, sino en el notable grado de autenticidad testimonial que, como en el caso de Solana, se desprende de su obra.

(21) PEREZ MINIK, Domingo, op. cit. págs. 85 a 91.

(22) PIQUERAS, Juan: *Hacia una crítica técnica del cinema*, «G.A.» números 27 y 28.

## 5. LA ARQUITECTURA.

Dentro del amplio marco de las manifestaciones artísticas, «G.A.» concede una relevancia prioritaria a la Arquitectura, y se adhiere incondicionalmente al *Racionalismo arquitectónico*. Eran los años en que las teorías de Le Corbusier empezaban a ser consideradas como una alternativa determinante en la futura organización del habitat humano.

Eduardo Westerdahl fue en todo momento el crítico que, por medio de sus artículos, realizó un proselitismo más constante a favor de esta tendencia; y, como director de la revista, su peso acabó marcando la directriz teórica de la misma. La asistencia de Westerdahl al Congreso que, en 1932, organizó en Barcelona el CIRPAC (Comité Internacional para la realización de los problemas de la Arquitectura Contemporánea), sirvió para fundamentar sólidamente sus convicciones. Allí se discutió en profundidad sobre la incorporación del diseño arquitectónico a las nuevas exigencias del proceso tecnológico. Este apasionante debate fue desarrollado por «G.A.» en cada uno de sus números, propagando entusiásticamente los principios fundamentales del *Racionalismo*.

El análisis semántico de los textos arquitectónicos de «G.A.» revela un contenido fuertemente dogmático que es consecuencia, no tanto de un fanatismo crítico, como de la convicción inalterable en los progresos objetivos del *Arte*. Por otra parte, la utilización del *manifiesto* como instrumento de lenguaje constituye un signo inequívoco de la firmeza de sus posiciones. El primer manifiesto racionalista de la revista fue publicado en el número 6 y se titulaba *Arquitectura y Urbanismo*; el último salió en el número 24, con un título de connotación muy explícita: *El sentido social de la Arquitectura*. Los temas de estos manifiestos rebasaban frecuentemente el campo de la arquitectura, así tenemos: *Expresión plástica de la República*, *Función de la planta en el paisaje*, *Contra el actual teatro español*, o *El escandaloso robo de nuestro tiempo*, en el cual se enumeran y denuncian los aspectos más sórdidos de la sociedad moderna.

Sería completamente injusto pasar por alto en este capítulo la influencia que, sobre la visión arquitectónica de «G.A.», ejerció el GATEPAC (Grupo de Arquitectos y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea), fundado en octubre de

1930 en Zaragoza. La revista «A.C.» era su órgano informativo (Actividad Contemporánea), y nació en 1931, publicándose desde entonces trimestralmente hasta la Guerra Civil. Los principales promotores de este movimiento fueron arquitectos: Torres Clavé, J. L. Sert y Mercadal. Su actividad se desarrolló en cuatro núcleos importantes: Madrid, Bilbao, San Sebastián y Barcelona. Pero no se puede entender ni el racionalismo de «G.A.» ni el del GATEPAC, si lo aislamos del contexto vanguardista europeo en el cual se inserta desde que, en 1931, Walter Gropius, pronunció su famosa conferencia en la Residencia de Estudiantes de Madrid. A partir de esa fecha la arquitectura vanguardista española encontró una justificación teórica y un impulso decisivo (antes de ese momento sólo cabe destacar la exposición organizada en el Gran Casino de San Sebastián por el GATCPAC, grupo catalán que fue el origen del GATEPAC español, y, en cuanto a las realizaciones prácticas, se puede señalar el inicio, en 1929, de la Ciudad Universitaria de Madrid). Ya en 1932 la nueva arquitectura española gravitaba plenamente en la órbita de la CIAM (Conferencia Internacional de Arquitectura Moderna), fundada en 1928. El momento culminante de las relaciones del racionalismo internacional con la vanguardia española es el Congreso de Barcelona, que ya hemos mencionado por la importancia que tuvo para «G.A.».

De cualquier manera, no todo son coincidencias entre «G.A.» y el GATEPAC. Así, estableciendo una comparación entre «G.A.» y la revista «A.C.», se descubre en ésta unos planteamientos excesivamente propagandísticos y superficiales, ya que estaban destinados al único fin de proporcionar una serie de orientaciones prácticas a los arquitectos; en cambio «G.A.» se caracterizaba por una mayor amplitud y profundidad en la crítica. Se puede aducir que el GATEPAC tuvo una dimensión creativa de la que careció «G.A.»; pero esto no es totalmente cierto ya que todavía falta un estudio que lleve a cabo una

(23) El arquitecto Sergio T. Pérez Parrilla ha publicado sobre este tema una tesis doctoral, *Arquitectura Racionalista en Canarias 1927-1939*, que, a pesar de la documentación aportada, no ofrece toda la luz necesaria para esclarecer el problema de las relaciones de la teoría y la praxis en el racionalismo canario. Oriol Bohigas en su artículo *Un racionalismo canario*, «Arquitecturas», septiembre de 1975, establece la conclusión de que en Canarias el racionalismo es sólo epitelial y descontextualizado. De cualquier manera debemos esperar todavía los trabajos que, en esta misma línea, están llevando a cabo Alberto Darias Príncipe y María Isabel Navarro Segura, miembros del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de La Laguna.

evaluación global de la arquitectura racionalista existente en las Islas y su nexa con los presupuestos teóricos de «G.A.» (23).

No debemos pasar por alto la tendencia unificadora que, en el campo del vanguardismo español, se produjo poco antes de la Guerra Civil y que se materializará con la creación de ADLAN (Amigos de las Artes Nuevas). Sus fundadores fueron Guillermo de Torre, Angel Ferrant y Eduardo Westerdahl, formando un triángulo cultural BARCELONA-MADRID-TENERIFE que, seguramente, hubiera dado lugar a iniciativas muy fructíferas, como lo fueron, en un corto espacio de tiempo, las exposiciones de Arp, Picasso y la Exposición Surrealista de Tenerife, en 1935.

Una característica definitoria de las estéticas vanguardistas suele ser su estrecha comprensión de la *Historia*, lo cual les conducía, indefectiblemente, a valoraciones precipitadas e injustas de los momentos histórico-artísticos que les precedieron. En el caso de «G.A.», esto se refleja de una forma inconfundible en la aversión profunda e instintiva que sentía esta revista hacia determinadas manifestaciones de la arquitectura histórica como el *Modernismo* y la *arquitectura popular canaria*. Los problemas de conservación y restauración de los conjuntos histórico-artísticos de las Islas no despertaban su interés: en uno de sus números contemplamos una fotografía de la *Casa de los balcones* de La Orotava, prototipo de arquitectura tradicional canaria, tachada, para significar así la condena inapelable a esta clase de edificaciones. Aquí es donde se evidencia realmente la invalidez cultural del racionalismo internacional y europeísta aplicado a la realidad canaria. Aunque, más bien, habría que hablar de una mala interpretación de los postulados racionalistas, porque ni Le Corbusier ni los más fervientes defensores de una arquitectura tecnificada y funcional reconocen contradicción alguna entre la *Historia* y las exigencias innovadoras del proyecto arquitectónico en el mundo moderno. La contradicción se presenta, no en la teoría, sino en la práctica, condicionada por el modo de producción capitalista, que antepone siempre la especulación destructiva a cualquier planteamiento histórico-artístico.

Sin embargo «G.A.» no se desentendió por completo del arduo problema que supone la integración de la nueva arquitectura en el marco paisajístico de las Islas. Así su tercer manifiesto racionalista se titulaba *La función de la planta en el paisaje*, y en él se expusieron las ventajas derivadas de una incorporación imaginativa de la flora

autóctona a las construcciones modernas. Este enfoque teórico parece, ciertamente, más próximo al *organicismo* de Wright que al *racionalismo* de Le Corbusier, aunque «G.A.» estuviera en sus planteamientos más identificada generalmente con el segundo que con el primero. Por otra parte, grandes arquitectos europeos como J. L. Sert y Alberto Sartoris han coincidido con «G.A.» al reivindicar una escuela paisajística, realmente operativa en la planificación arquitectónica y urbanística de Canarias. César Manrique en Lanzarote viene desarrollando, en cierto sentido, las propuestas del tercer manifiesto de «G.A.»; superando, no obstante las intransigentes opiniones de «G.A.» sobre la arquitectura tradicional canaria, pues defiende en sus proyectos la conservación de esta arquitectura como un elemento activo e insustituible del paisaje canario.

En los manifiestos racionalistas de «G.A.» nos encontramos con un lenguaje directo que no se presta a interpretaciones vagas o ambiguas. Veamos un ejemplo:

«(...) porque antes que una fachada está la higiene; antes que un relieve está la economía, antes que un monumento u obstáculos en la vía pública está la circulación, antes que cualquier capricho, fantasía arquitectónica o repostería usual del fachada está la unidad estética de nuestro tiempo, la simplicidad, lo económico, lo práctico, lo cómodo, sin buscar en tejados infectos, en ventanas, postigos y envigados, nidales de parásitos, de insectos. «G.A.» quiere la movilización arquitectónica de las Islas operando sobre su geografía y su historia» (24).

En este texto se descubre inequívocamente el *anti-historicismo* visceral de «G.A.», que rechaza de una manera radical el valor intrínseco de aquellas unidades lingüísticas (tejados, postigos, envigados, etc...) que constituyen el *sistema* histórico de la *Arquitectura Canaria*. Podría decirse, en descargo de «G.A.», que su propuesta sólo condena las construcciones modernas realizadas mediante un procedimiento constructivo anticuado; pero lo cierto es que en sus páginas no aparece la matización precisa que separe la arquitectura histórica, válida y digna de conservarse, de los enfoques historicistas y anacrónicos, que consagran la repetición de viejos modelos constructivos. De esta manera toda la arquitectura canaria tradicional se encuentra desterrada del programa estético-arquitectónico de la revista, no existiendo

(24) *Primer Manifiesto Racionalista*, «G.A.» número 6.

en ella ninguna formulación teórica que contemple el problema de la ordenación urbanística de los núcleos de arquitectura histórica conservados, aún, en Canarias.

Para «G.A.» la motivación última de todo proyecto arquitectónico reside en la *funcionalidad*:

«Para que una construcción cumpla su cometido debe adaptarse su distribución a facilitar la mecánica de este cometido. Esta mecánica se llamará en

La fábrica ... ..	economía
La escuela ... ..	higiene
La oficina ... ..	rapidez
La vivienda ... ..	comodidad

Y si la vivienda, por ej., reúne economía, higiene, rapidez y belleza, la función de la vivienda estará cumplida» (25).

La dimensión social es una cualidad de la nueva arquitectura que trasciende plenamente el ámbito de los atributos técnicos y se inscribe en el marco de la *utopía*. En el siguiente texto de Pedro García Cabrera se patentiza la creencia firme en las posibilidades terapéuticas de la nueva arquitectura racionalista:

«Las grandes urbes donde se hacían multitudes castigadas por hambre, sífilis, cuchitriles, buscan al laberinto de sus complejidades una dosis salvadora de simplicidad en la vivienda: cómoda, serena, higiénica. Un espíritu práctico ético-social recorre los centros internacionales de población. Y el arte recoge estos sinsabores de pesadilla y eleva un oasis con su arquitectura racionalista» (26).

Desde nuestra perspectiva actual, la fervorosa adhesión de «G.A.» al *racionalismo* parece desproporcionada: Perseguían no sólo el establecimiento de un sistema estético de validez incuestionable sino también la implantación de una metodología eficaz, destinada a solventar, en gran medida, la profunda crisis que afecta a la vida del hombre moderno. Pero, basándonos en los datos suministrados por la propia Historia, sabemos que la arquitectura racionalista ha defraudado tristemente, las esperanzas de quienes habían visto en ella una alternativa fecunda y una propuesta revolucionaria.

(25) *Segundo Manifiesto Racionalista*, «G.A.» número 7.

(26) GARCÍA CABRERA, Pedro: *Casas para obreros*, «G.A.» número 4.



He preferido no tratar en este artículo la concepción pictórica de la revista, ya que en este campo «G.A.» empuñó buena parte de su actividad teórica, mereciendo, por tanto, un tratamiento independiente.

