

LA REPUBLICA Y EL «ARTE SOCIAL»

FEDERICO CASTRO MORALES

La obra del crítico tinerfeño anterior a la publicación de *Gaceta de Arte* ha permanecido inédita para la investigación hasta fechas recientes, quedando relegada al interés de los historiadores en atención al prestigio y trascendencia concédidos a la revista. Sin embargo, la defensa de las poéticas de vanguardia por Eduardo Westerdahl se remonta al segundo lustro de la década de los veinte. Ya entonces se aprecia una valoración épica de los referentes europeos y una interpretación, desde la distancia, de las ideas continentales. Entonces es el futurismo; luego lo será, en la década siguiente, el «arte social», una de las vías de acceso a la vanguardia por la que *Gaceta de Arte* se incorpora a la modernidad.

«GACETA DE ARTE» Y EL «ARTE SOCIAL»

La «revista internacional de cultura», que fuera inicialmente «órgano de expresión contemporánea» del Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, potencia la vía internacionalista desde su selección de valores entre los artistas visitantes de las islas, y desde su labor informativa de las ideas vanguardistas europeas. No obstante, pareja a dicha actividad, *Gaceta de Arte* contribuye a gestar la ilusión de un arte social en las islas fundamentado por Eduardo Westerdahl y Domingo López Torres, y cuyas únicas manifestaciones vendrían dadas por los visitantes foráneos que acoge en sus páginas la mencionada publicación.

Ya en su primer número declaraba en su «posición» que «ser islas en el mar Atlántico —mar de la cultura— es apresar una idea occidental y gustarla, hacerla propia despacio, convertirla en sentimiento». En su propósito de dotar a las islas de «nuevos sentimientos», el modelo centroeuropeo del ideal colectivo manifiesto en el «arte social» se convertiría en una constante en la acción del grupo. Así, en el primer número, Domingo López Torres inserta su ensayo «Arte social: George Grosz». En él identifica al artista con la ideología marxista, señalando su antiaca-

demicismo pictórico, su ansia revolucionaria que le conduce a criticar las instituciones y valores burgueses. Por ello asume las frases de Grosz: «El arte es burgués o proletario»; añadiendo López Torres: «El arte puro, el arte por el arte, no se concibe en este siglo en que un fiel indeciso entre capitalismo y socialismo tiene suspenso al mundo.» Condenada la vía individualista, la novedad del arte pasaba por las nuevas doctrinas del movimiento social¹.

El valor del referente «social» queda de manifiesto en el artículo que publica López Torres con motivo de la exposición que ese mes realiza el segoviano Servando del Pilar en la sala del Círculo de Bellas Artes. En él habla de la vuelta al clasicismo que se opera en Europa, del regreso a la ingenuidad primitiva, a la naturaleza².

Sólo desde estos preceptos puede entenderse la valoración de Servando del Pilar, pues su evolución posterior demostraría su alejamiento de la vanguardia, así como la ausencia de un compromiso social en su arte. Entre éste y el «arte social» existía la simple coincidencia en el empleo de un lenguaje figurativo.

Lógicamente, desde su posición social la muestra que Juan Ismael celebra en la institución tinerfeña en la primera quincena de marzo de 1932 no puede alimentar su ansiada meta social. Por ello señala que esta muestra es continuación de aquella otra de 1930, sin poder apreciar una verdadera distancia en tiempo y ejecución. En su crítica el redactor de *Gaceta de Arte* declara su creencia en el temor que Juan Ismael siente a la hora de abandonar el paisaje.

El alejamiento de la realidad inmediata de su tiempo es censurado por López Torres:

«Juan Ismael vive con sus cuadros en un mundo irreal, fuera de la dinamicidad de la época, lejos de todo movimiento social y de todo problema.

El arte ha estado siempre supeditado a un orden social. Hacen falta hoy artistas que interpreten este determinismo económico, este materialismo histórico: el arte mexicano no pudo evadirse de su panorama social y todos sus artistas cayeron dentro del nuevo paisaje tendencioso, de alto valor plástico, de las luchas sociales»³.

1. LOPEZ TORRES, Domingo: «Arte social. George Grosz». *Gaceta de Arte* n.º 1, Santa Cruz de Tenerife, febrero 1932, p. 2.

2. IDEM: «Exposición Servando del Pilar». *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 25 de febrero 1932, p. 5.

3. IDEM: «Segunda exposición Juan Ismael». *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 14 de marzo 1932, p. 1.

Al referirse al arte social, López Torres no podía eludir la mención del mito de la gran guerra como paradigma de la época. Así ocurre cuando aborda la producción pictórica de Robert Gumbrecht, el pintor alemán residente en el archipiélago, que, como significaría posteriormente Eduardo Westerdahl, «... ha puesto su mirada europea en nuestro paisaje»⁴. En el artículo que López Torres escribe con motivo de la exposición de 1931 se aprecia el reconocimiento de que Gumbrecht no es un pintor social como Grosz, sino un realista que refleja el entorno posbélico:

«Este arte no puede clasificarse de ningún modo con este social marcadamente tendencioso, de Grosz.

Grosz está situado en esa Rusia que abarca ya media Alemania, saltando fronteras de asco»⁵.

En el catálogo de la exposición, Eduardo Westerdahl, al presentar al artista, cita la frase de Hans Heilmaier: «Cada personalidad creadora de una cierta importancia lleva en algún género los estigmas de su época», que esclarece el concepto de «lo social» defendido por Westerdahl, basado en la operatividad de las formas artísticas en la sociedad.

La referencia a Hans Heilmaier es expresiva, pues a partir de este autor se argumenta la acepción que *Gaceta de Arte* a través de su director, Eduardo Westerdahl, concede al «arte social».

En diciembre de 1931 el expresionista Robert Gumbrecht participa en la exposición colectiva de artistas residentes en las islas con la que el Círculo de Bellas Artes abre el curso 1931-32. Se cuelgan dos obras suyas: «Estudio de paisaje» y «Estudio de figuras». *Gaceta de Arte* en su segundo número, de marzo de 1932, comenta su aporte a la muestra, vinculando su producción a un «concepto sereno del expresionismo»⁶.

Animado por esta muestra, Westerdahl publicaría el ensayo «Proceso de la pintura social», en el que, apoyándose en Hans Heilmaier y en la defensa del arte actual, legítima al pintor alemán en la tradición expresionista centroeuropea, vinculándole a Kokoschka. Pero, además, hace alusión a la «razón social» del expresionismo. Sobre este movimiento indica cómo trabaja el horror, frente al purismo de la pintura abstracta, que condena por su carácter decorativo. Aboga por un arte

4. E. W.: «Figuras de una exposición: c.b.a.». *Gaceta de Arte* n.º 2, Santa Cruz de Tenerife, 1 de marzo 1932, p. 4.

5. LOPEZ TORRES, Domingo: «Exposición Gumbrecht». *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 7 de marzo 1931, p. 1.

6. E. W.: «Figuras de una exposición: c.b.a.». *Gaceta de Arte* n.º 2, Santa Cruz de Tenerife, 1 de marzo 1932, p. 4.

comprometido con la causa social del proletariado, paralelo a la acción política. Por ambas vías debe proceder la juventud española a la captura de las ideas que guarden una «relación automática con su época». Para Canarias aún lo era la propuesta social que Gumbricht había hecho en los años veinte, pues le concedía gran protagonismo en la superación del impresionismo y la pintura purista. Años más tarde rectificaría Eduardo Westerdahl esta visión, decantándose hacia los lenguajes abstracto e informalista.

La discusión en torno al arte social constituía un tema inédito para los canarios debido al divorcio que tradicionalmente había existido entre arte y política en el archipiélago. No obstante, este ensayo de Westerdahl, por preceder a las actividades de R.Y.D. (Rebeldía y Disciplina, Santa Cruz de Tenerife, 1931) y al viaje que ese mismo año realizara el crítico tinerfeño a Europa, es expresivo de la yuxtaposición de dos realidades: la de la pintura de Robert Gumbricht y la de la información procedente del continente. Consecuencia de la interacción de ambos factores es el proceso de resemantización de las formas artísticas ya enunciado.

Todo ello conducía a que la defensa del «arte social» se hiciese desde posiciones intelectuales, aunque ello conllevara un alto riesgo, pues, fuera de su contexto, aseveraciones como las de Wolfflin sobre la correspondencia de un arte para cada tiempo podían ser utilizadas para justificar la idea del automatismo del arte en su época⁷.

La dicotomía «arte puro»/«arte social» sería resuelta en el ámbito insular desde una posición ecléctica. Eduardo Westerdahl, evidenciando la debilidad de su compromiso político, propondría en su «Croquis conciliador del arte puro y social» la inexistencia de elementos de profunda escisión entre ambas concepciones.

Esta realidad difiere de la planteada por el propio autor tres años atrás, en 1931, cuando proclamaba: «Ya hoy los artistas no conciben el arte puro»⁸.

El crítico tinerfeño, en el artículo con el que concluía su ensayo, afirmaba:

«He aquí, en estos breves artículos sucintamente esbozados, los orígenes del arte social, tema por sí lleno de facetas y sorprendentes irizaciones al que Europa consagra finísimas capacidades intelectuales, im-

7. WESTERDAHL, Eduardo: «Proceso de la pintura social». *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 31 de marzo 1931, p. 1.

8. IDEM: «Proceso de la pintura social». *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 23 de abril 1931, p. 1.

posible de captar en varios artículos de sugerencia en otras excursiones volveremos sobre éstos gratos caminos de la pintura social en los que todavía quedan manchas de las últimas heridas del mundo y asoman los amaneceres del proletariado invasor, del sentimiento igualitario, del integralismo, que lo mismo se produce en arte que en política o que ha dejado de ser arte para ser verdaderamente eso solo: política»⁹.

El compromiso de llevar a cabo esa labor informativa es asumido por *Gaceta de Arte*, pero pronto los intereses de sus defensores, López Torres y Westerdahl, se decantarían hacia otras poéticas. Así, el propio López Torres se pronuncia en favor de la opción revolucionaria surrealista. No obstante, el arte social, cuya actualidad se debe en buena medida a la celebración de la muestra de Gumbricht en 1931, llegaría a convertirse en una de las corrientes de ideas que marcarían el avance hacia las nuevas ideas en el seno de la Segunda República española. La confianza en el arte social precede, de este modo, al posterior criticismo de *Gaceta de Arte* frente al continuismo de la República en el cultivo de una estética periclitada.

No obstante, la alternativa propuesta por Westerdahl y López Torres no contó con el apoyo necesario para imponerse como el arte de la República, entre otras razones porque constituía un fenómeno minoritario y poco sincero. López Torres acabaría por pronunciarse a favor de Oscar Domínguez. Sin embargo, Gumbricht continuaría sustentando esta opción, incorporándose a la vida cultural tinerfeña a través de su participación en muestras colectivas, como las de 1931 y 1932, y desde su nombramiento como consejero de la Sección de Pintura del Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife¹⁰.

En el verano de 1933 *Gaceta de Arte* celebraba en Las Palmas de Gran Canaria su primer congresillo de juventudes con el propósito de fijar el porvenir cultural de las islas. Con tal motivo, el 6 de agosto se inauguró en el Círculo Mercantil de aquella capital una exposición de artistas afectos al grupo tinerfeño: Servando del Pilar, Oscar Domínguez y Robert Gumbricht.

En su número 18 la revista internacional de cultura informaría de las actividades realizadas, así como los temas tratados¹¹.

Gaceta de Arte, y con ella el grupo de vanguardistas que la sostenían,

9. IDEM: «Proceso de la pintura social». *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 29 de abril 1931, p. 1.

10. ANONIMO: «Círculo de Bellas Artes. Sección de Pintura». *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 25 de febrero 1932, p. 8.

11. IDEM: «G. A. celebra el primer congresillo de juventudes». *Gaceta de Arte* n.º 18, Santa Cruz de Tenerife, agosto 1933, p. 4.

eran conscientes de que su propósito no sería una meta alcanzable mientras no se recurriese a realizaciones inmediatas; así surge la idea de celebrar un congreso de la joven intelectualidad de las islas como vía para acceder a la consolidación de aquella cruzada mediante la cual se pretendía fijar el sentido internacional de las islas¹².

Si bien el interés inicial por el arte social es una consecuencia de la lectura crítica que se hace de la obra del artista germano afincado en Tenerife Robert Gumbricht, la llegada a Santa Cruz de Tenerife en los últimos meses de 1933 del pintor, de la misma nacionalidad, Hans Tombrock, reactiva el interés de la publicación tinerfeña por dicha opción. No obstante, *Gaceta de Arte*, pese al inmediato interés que manifiesta por la obra de este creador, nada tuvo que ver con su arribada a la isla.

En noviembre de 1933, en hoja volandera, *Gaceta de Arte* anuncia la publicación de una monografía del artista que habría de comprometerse con la difusión del ideario de la revista en Europa. Los textos de la misma serían escritos por Eduardo Westerdahl y Domingo López Torres¹³.

Pero también llama la atención sobre la presencia de este creador desde las páginas de los rotativos locales, presentándole como uno de los más importantes pintores sociales de Alemania, a la vez que garantizaba su solvencia. En una nota publicada entonces, *Gaceta de Arte* señala las dificultades encontradas para organizar una exposición de sus obras; al tiempo que recomienda la adquisición de sus obras para el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, recién inaugurado tras su reforma última¹⁴. Por esas fechas los jóvenes intelectuales tinerfeños habían iniciado una campaña en favor de la revisión del Museo, que hay que tener en cuenta para alcanzar una mayor comprensión del sentido de las palabras de Eduardo Westerdahl:

«Creo un servicio que hago a los coleccionistas locales y a los encargados de velar por la cultura de la isla, al exponer estos datos (sobre la presencia en los museos continentales) y recordarles la calidad de la obra de Hans Tombrock. Tenemos un Museo lleno de trastos, de recuerdos de familia y de obras de simplemente malos pintores que sólo sirven para sonrojar a los isleños. ¿No es hora de que empiece al fin, una labor culta, de depuración, de selección, de ir recogiendo, por unas cuantas pesetas, las buenas obras de los artistas que desfilan por nues-

12. Vid. *Gaceta de Arte* n.º 10, Santa Cruz de Tenerife, noviembre 1932, p. 2.

13. Vid. *Gaceta de Arte* n.º 21, Santa Cruz de Tenerife, noviembre 1933. Ninguna biblioteca pública de las islas conserva esta obra.

14. ANONIMO: «Una nota de *Gaceta de Arte*». *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife, 20 de enero 1934, p. 1.

tra isla, llegados a ella por circunstancias ajenas a su negocio artístico?

Canarias podría tener un «Museo vivo» superior a cualquiera de los «Museos vivos» nacionales y par a cualquiera de los principales del mundo»¹⁵.

Las dificultades para instalar la muestra se reducían a la escasez de locales para exposiciones en Santa Cruz de Tenerife. Estando ocupada la sala del Círculo de Bellas Artes, los redactores de la revista internacional de cultura lograrían que ésta se alojara en la planta baja del Cabildo Insular de Tenerife. El propio Círculo habilitaría esos locales para atender tal propósito. La sala de exposiciones de la calle del Castillo por entonces mostraba la producción insular de otro artista extranjero, Gustav Gulde¹⁶.

La muestra de Tombrock se inauguraría el 23 de enero de 1934¹⁷, el mismo día que *La Prensa* incluye un artículo de Eduardo Westerdahl en el que se exaltan las virtudes de la pintura social sobre la impresionista, expresionista y abstracta. Circunstancia que se ve acrecentada en el caso de Tombrock por la valoración que hace el crítico tinerfeño de la militancia socialista de Tombrock, así como de su condición de vagabundo revolucionario. A nivel plástico le sitúa entre Rembrandt y Goya, aunque también le relaciona con Ensor.

Mayor interés reviste para nuestro análisis el siguiente párrafo en el que Westerdahl aborda el tema desde posiciones más eclécticas:

«He aquí el problema más trascendental que se le ha planteado al arte de nuestro tiempo. George Grosz fue antes que pintor social, pintor de las filas dadaístas, y recordamos que él mismo se lamentaba de que el único mal que cometieron fue no tomar el dadaísmo más en serio. La pintura social aparece presentada como enemiga de la pintura pura. Desechamos, desde luego, el arte por el arte. El arte es un servicio y nada más que un servicio. La pintura social añade: Y este servicio es, hoy por hoy, la propaganda en contra de la ruina de un sistema.

Pero junto a esta pintura social, de carácter destructor, trabaja la otra, la de construcción, la de ordenación. Para esta labor es preciso recurrir a una revisión de la última pintura. Es preciso contar con los abstractos a quienes, dentro de la destrucción, les debemos la gran desinfección de temas, la gran libertad de técnicas.»

15. WESTERDAHL, Eduardo: «Hans Tombrock en Tenerife». *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife, 9 de noviembre 1934, p. 1.

16. ANONIMO: «Gestiones del Círculo de Bellas Artes». *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife, 21 de enero 1934, p. 1.

17. IDEM: «Una exposición del pintor alemán Hans Tombrock». *Gaceta de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, 23 de enero 1934, p. 10.

Estas afirmaciones de Eduardo Westerdahl¹⁸ se sitúan ya en las coordenadas del «Croquis conciliador del arte puro y social» y en el escenario de la polémica entre *Gaceta de Arte* y Boukharine, que suscita la publicación en la revista de un ensayo del teórico ruso, cuya próxima aparición es anunciada en el mismo artículo.

Por su extensión se edita en los números 23 y 24, de enero-febrero y marzo de 1934. El académico soviético defendía el realismo como arte comprensible por el proletariado, condenando «la abstracción burguesa, que ha conducido la pintura a un callejón sin salida». Al mes siguiente Westerdahl, en su «croquis conciliador del arte puro y social», negaría la ruptura entre el arte puro y el social, defendida por Boukharine, a quien censura una lectura mediatizada por la política, no por los intereses sociales. En este sentido más que un arte revolucionario ruso, Westerdahl concibe un arte soviético. Por ello, frente a dicha realidad propone el crítico tinerfeño la independencia del arte respecto al hecho histórico. El arte social debe caracterizarse por su implicación genuina en el presente estado, ajeno a la burocratización de las conquistas de la sociedad, permaneciendo en un continuo estado de revolución. El servicio de la arquitectura al ideal social sería desarrollado en su duodécimo manifiesto por *Gaceta de Arte* en el mismo número 25, de abril de 1934, en el que se publican dos artículos de Eduardo Westerdahl y Domingo López Torres sobre Hans Tombrock, reproduciendo el contenido de sendas críticas publicadas en la prensa local tinerfeña.

Resulta revelador que, frente a la visión de Westerdahl, López Torres se refiera a la distinción entre arte proletario y arte burgués, vinculando a Tombrock a la órbita de George Grosz, a la vez que destaca su condición de vagabundo por permitirle superar la esterilidad de los nacionalismos y realizar una propaganda viva de los valores más característicos de su época, desde la potenciación de la imagen del artista que sufrió la guerra y pinta el drama de la sociedad europea contemporánea¹⁹.

Su voluntad por proporcionar una secuencia de continuidad a la alternativa social le lleva a vincular la muestra de Tombrock con la celebrada por Gumbrecht en 1931. Pero la muestra del paisajista Gustav Gulde no suscita su interés crítico. Por el contrario, Eduardo Westerdahl le dedicaría un artículo, evidenciando la diversificación de los intereses de Westerdahl por aquellas fechas. Esa misma orientación se apre-

18. WESTERDAHL, Eduardo: «El pintor social Hans Tombrock en Tenerife». *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife, 23 de enero 1934, p. 1.

19. LOPEZ TORRES, Domingo: «Arte social. Hans Tombrock». *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 24 de enero 1934, p. 1.

cia en los números de *Gaceta de Arte* que se publican en los últimos meses de 1933.

En el número 29 se anunciaba la proximidad de la publicación de la monografía de Hans Tombrock, cuyo proyecto se había enunciado hacía ya un año. En las páginas de ese número, de agosto de 1934, se incluían dos nuevos artículos sobre el arte social en la Rusia soviética. Asimismo, en el número 31, de noviembre, se recogen fragmentos de la intervención de diversos delegados en el congreso de Moscú. Con posterioridad el interés por el arte social decrece, y se aprecia cómo al mismo tiempo que se inicia la discusión de otros problemas contemporáneos, no tienen lugar más muestras en las islas de artistas que pudieran sustentar la mencionada orientación. Esta circunstancia demuestra el carácter coyuntural que en ocasiones reviste la defensa de las opciones vanguardistas por *Gaceta de Arte*, a la vez que su implicación en la realidad local de las islas.

En cualquier caso, resulta revelador observar cómo se produce el agotamiento de las opciones artísticas y es cubierto su vacío por la acentuación de otra línea de acceso a la modernidad que no puede considerarse como solución de recambio porque generalmente ésta coexiste con otras, aunque sólo una posea un valor preeminente.

Debe precisarse que la corriente internacionalista auspiciada por *Gaceta de Arte* es responsable, paradójicamente, de la incidencia de los fenómenos artísticos locales sobre los designios de su ideario mediante el artificio por el que las ideas estéticas se ven reafirmadas desde la contundencia del refuerzo formal. Realidad que no hace sino subrayar el protagonismo trascendental que las exposiciones poseen en el desarrollo de las ideas artísticas en el Archipiélago. Este fenómeno posee tal entidad que la incidencia de las circunstancias políticas sobre el devenir de las artes no siempre explica satisfactoriamente las mutaciones en la orientación de los intereses de la publicación tinerfeña. Más bien, y debido a la inexistencia de un arte que pudiera ser calificado como oficial en Canarias, la praxis artística se muestra sensible solamente a las mutaciones estructurales.

La guerra civil española no sólo afecta a la vanguardia, supuestamente comprometida con la República, sino que distorsiona la realidad global de la sociedad. En este sentido el silencio de Eduardo Westerdahl durante más de diez años, hasta la recuperación de su discurso vanguardista en los postreros años cuarenta, debe entenderse más desde el temor del crítico tinerfeño por la represión de su ambiguo compromiso social que a las propias ideas de vanguardia por él defendidas.

El asesinato de Domingo López Torres, la reclusión de Pedro García Cabrera, la conversión de Francisco Aguilar y Paz al credo falangista y

el suicidio de Agustín Espinosa dejaban a Domingo Pérez Minik y Eduardo Westerdahl en una situación de aislamiento dentro del apagamiento de los intereses culturales de las islas. No obstante, hay que señalar que los vanguardistas tinerfeños sostenían una actitud crítica con respecto al gobierno de la República, cuyo reconocimiento lesiona gravemente el mito de la identificación de la vanguardia con la República.

LA REPÚBLICA Y LA VANGUARDIA EN CANARIAS

Obviada la posibilidad de ofrecer una lectura falaz de las relaciones entre los vanguardistas tinerfeños y la República, o la de entender, por ejemplo, la producción de la Escuela Luján Pérez como expresión de un movimiento social y político de corte indigenista, debe realizarse una lectura objetiva de las esperanzas y el desaliento que el cambio político español suscitó en los defensores de la renovación cultural de las islas.

Manifestaciones como las debidas a Domingo Pérez Minik acerca de la realidad de *Gaceta de Arte* en el marco de la República deben ser tamizadas. Si bien es cierto que para los vanguardistas tinerfeños «La República suponía en España la novedad, la ruptura, el proyecto de poner en marcha un nuevo país...», tal propósito no llegó a materializarse y pronto las esperanzas de aquella generación se vieron frustradas, llevándoles a criticar al nuevo régimen por haber cercenado sus esperanzas. Como consecuencia, en pleno período republicano *Gaceta de Arte* critica a la República.

Sin embargo, las declaraciones hechas por Pérez Minik a *Gaceta de Canarias* en 1983 idealizan aquellos momentos: «Yo no sé si *Gaceta de Arte* la hubiéramos podido sacar en la época de la Dictadura de Primo de Rivera; pero lo que sí es cierto es que la época de la República, en que efectivamente sacamos adelante la revista, era un tiempo muy propicio para nuestro trabajo. En *Gaceta de Arte*, cuando formamos un grupo coherente con un mínimo común denominador, expresamos nuestro pensamiento y nuestra sensibilidad en los manifiestos que fueron apareciendo en la revista»²⁰. Olvida Pérez Minik que algunos iban dirigidos contra la propia política cultural del gobierno republicano.

La progresión de esta actitud puede seguirse a través de las proclamas que inserta la revista tinerfeña en sus páginas, bien como notas sueltas o en hojas volanderas. La primera de ellas se refiere al deseo de

20. CARNERO, A., y FERNAUD, P.: «Domingo Pérez Minik. Testimonio vivo de medio siglo de cultura canaria». *Gaceta de Canarias* n.º 7, Santa Cruz de Tenerife, 1983, p. 66.

Gaceta de Arte de que los jóvenes españoles logaran que la República adoptase las nuevas formas de cultura que en Europa contaban con el apoyo estatal:

«¡Jóvenes españoles!
Europa, en su centro, origina las fuertes corrientes del arte nuevo, amparadas por el Estado, dirigidas a fines prácticos; en la organización de las escuelas industriales queremos que las nuevas formas estéticas sean generadas por el Estado de la República española.»

(*G.A.* n.º 2, marzo 1932.)

En el mismo número se insiste en la necesidad de que la renovación sea asumida por la juventud española como un patrimonio que le fuera propio:

«¡Jóvenes españoles!
La nueva estética, los nuevos y serenos rumbos del arte piden, necesitan, todo vuestro afecto, toda vuestra atención y defensa, porque son vuestros y pertenecen a vuestra hora, porque sólo en ellos podrá encontrar la juventud internacional una explicación a su propio sentimiento.»

(*G.A.* n.º 2, marzo 1932.)

Ya con anterioridad se había definido cuál era el concepto de acción política sostenido por los responsables de la revista:

«¡Jóvenes españoles!
Política es propaganda. La única propaganda de la juventud es el arte nuevo, la nueva moral, el nuevo espíritu.
Política es propaganda;
la juventud sólo puede tener un espíritu de juventud.»

(*G.A.* n.º 1, febrero 1932.)

En el siguiente número, de mayo de 1932, *Gaceta de Arte* se esfuerza por hacer su petición renovadora para la arquitectura a través del racio-

nalismo, una exigencia de toda la juventud española, inculcando a ésta para que participara en el gobierno de la nación:

«Que la República española sea también para los jóvenes
queremos el respeto al pensamiento de la juventud.»

(G.A. n.º 4, mayo 1932.)

La acción de la juventud, no obstante, debería pasar por la organización de los jóvenes en torno al ideal marcado:

«Jóvenes de las islas:
bajo nuestras líneas racionales
necesitamos de la agrupación
de vosotros. Las islas no pueden
estar a merced de la incultura.
El Estado debe desarrollar en ellas
un españolismo culto. Comunicaciones
intelectuales, facilidades
de conciertos, conferencias,
exposiciones. He aquí una cruzada de
juventud.»

(G.A. n.º 9, octubre 1932.)

Desde los tiempos de R.Y.D., en el manifiesto de la única actividad por ellos celebrada, la exposición del libro contemporáneo, existía una constante preocupación por lograr la definición, «buscar el perfil de la época». Estas mismas palabras son empleadas en abril de 1933 en la hoja volandera que acompaña al número 14 de *Gaceta de Arte*. Entonces se precisa que el grupo tinerfeño no habrá de determinar su filiación a una corriente contemporánea concreta, debiéndole caracterizar su constante búsqueda. Desde estos parámetros, cuando *Gaceta de Arte* incita a la juventud española a que «provoquen en el Estado normas que tiendan a efectuar el pensamiento de la juventud... imponiendo el nuevo espíritu de manera implacable en todos los sectores atrofiados de la cultura»²¹, no hace sino legitimar su posición yendo más allá de la simple exigencia a un gobierno o la crítica a su gestión.

Desde el verano de 1932 son frecuentes en la prensa diaria de Tenerife editoriales y artículos en los que se critica a la República el no haber roto con los comportamientos estéticos anteriores de modo que se le acusa por su continuismo. No obstante, se cree en la posibilidad de superar ese arte fijado en un pasado que se critica y ansía superar. Pero el problema iba más allá de la sustitución de los referentes culturales, del

21. Vid. *Gaceta de Arte* n.º 15, Santa Cruz de Tenerife, mayo 1933 (hoja volandera).

relevancia de premisas estéticas. Antonio Dorta llega a declarar que la República no se había manifestado en Canarias, proponiendo que se realizara una encuesta entre la juventud para esclarecer tal circunstancia²².

En un editorial aparecido en *La Tarde* el 6 de marzo de 1933 se responsabiliza a la República de que en las islas no se supere la inercia cultural que tradicionalmente las ha caracterizado. Situación que se agrava como consecuencia del desaliento que produce el ver frustradas las esperanzas puestas en el nuevo régimen político²³.

En este sentido resulta esclarecedor la publicación por Eduardo Westerdahl de «Hacia una política cultural en las islas», artículo que refleja el sentir de los intelectuales próximos a *Gaceta de Arte* frente al abandono republicano de las islas, circunstancia que, en el caso de Westerdahl, no supone el único mal que aqueja a Canarias. Para él existe un lastre regional:

«HACIA UNA POLÍTICA CULTURAL EN LAS ISLAS»

«Las islas Canarias padecen de una manifiesta desatención intelectual de la República española. He aquí un tema de gran sugerencia y que necesariamente es la juventud la llamada a darle cierto estado de eficacia excitando a la opinión con una campaña pública y provocando la intervención de nuestros diputados. Resulta extraño que habiéndose desarrollado algunos de ellos en sectores intelectuales, se desconectarán de pronto de sus procedencias y nada hicieran por establecer una determinada inteligencia en las islas.

Han existido, es cierto, actividades políticas de mayor urgencia. Pero, sin embargo, ni antes, ni ahora, será posible una actitud en que se repare el daño padecido si no se fijan con toda pureza las normas de una política cultural, si no se mantienen con entusiasmo las líneas de un programa, las aspiraciones de unos lugares españoles que por estar separados de España necesitan más que algunos otros lugares el desarrollo urgente del espíritu nacional.

El espíritu nacional no se mantiene a flote solamente con las funciones de un cuerpo administrativo o con la perfección de una mecánica oficial de representación. Es necesario crear organismos para que perviva el interés por el carácter de una cultura, delimitar lo racial, propagar el espíritu de un pueblo.

Al no ejercerse esta propaganda se debe al estado de internaciona-

22. DORTA, Antonio: «La República y Tenerife». *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 2 de marzo 1933, p. 1.

23. ANONIMO: «La República y Tenerife». *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 6 de marzo 1933, p. 1.

lismo presente. Tal estado se encuentra en el espíritu del pueblo, en muchas de sus costumbres. El internacionalismo es una de las más amplias perspectivas del Estado moderno. Y he aquí el temor manifestado al principio de este artículo. Si algo se hiciera por instaurar una ligazón cultural tendría ella todo el carácter de reflejar en nuestras islas las consabidas maneras nacionales, precisamente en el momento en el que las naciones —las que auténticamente se mueven en nuevo espíritu— se aúpan en sus fronteras y pretenden una disolución de sus viejas culturas en las sustancias universales, no del sentimiento, sino del racionalismo.

Se precisan bloques auténticos de juventud que controlen, afinen y fijen los más exactos instrumentos de cultura y que sirvan para proteger temas activos y de eficacia.

Pero hay un lastre regional llevado por la generación anterior a todas las actividades, y que parece infiltrado hasta en grupos de juventud cuando se encuentran fuera de esa pequeña patria, idealizada de tal manera en terrenos míticos que a más de caer en una lamentable cursilería, carece de todo valor intelectual, de todo valor espiritual, y deviene a la resurrección de un estado de literatura muerta que ni siquiera sirve para desarrollar el turismo, aunque en esa razón pueda únicamente funcionar.

Nuestro paisaje será muy bello, pero necesitamos verdaderas escuelas politécnicas de un amplio sentido contemporáneo que eduquen a la población en sus diversas profesiones. Será idílico nuestro paisaje, pero se necesitan comunicaciones para que nuevas corrientes culturales fecunden nuestra naturaleza indígena. Nuestro paisaje será hermoso y nobles sus habitantes, pero esto es pura canción si no se ejerce una vigilancia en todas las actividades desde la construcción de una casa hasta lo más elemental de la enseñanza. Estos son temas a los que debe despertar la juventud de las islas y para los que precisa, como arcada, como paso inicial, la celebración de un congreso de juventudes en que se perfile una conducta y se incorpore más tarde a una organización política afín.

Por lo pronto conviene precisar: no existe en las islas una política que desarrolle nuestra cultura. Todos los organismos culturales «activos» están atrofiados y son perniciosos en su ignorancia. Las escuelas artísticas siguen siendo de hechura monárquica y carecen de vitalidad. Los museos siguen siendo mausoleos de soldados desconocidos. Las corporaciones oficiales carecen de un programa oficial.»²⁴

El Congreso de juventudes de *Gaceta de Arte* vuelve a tener un protagonismo en los planteamientos vanguardistas, cobrando el valor de hi-

24. WESTERDAHL, Eduardo: «Hacia una política cultural de las islas». *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 10 de junio 1933, p. 1.

lo conductor de las diversas tentativas culturales analizadas en este trabajo. Entonces, como en la campaña pública anunciada por Eduardo Westerdahl, tendrían su marco de desarrollo en la revista tinerfeña, que en su número 17, de julio de 1933, incluye su octavo manifiesto dedicado a la expresión plástica de la República. En él se indica que cada revolución cuida de expresarse por medio de unas formas que la representen, o prolongando a través de su imagen la ideología que la sustenta: «Cada sistema necesita sus expresiones concretas. Cada sistema necesita la autenticidad expresiva de sus esencias constructivas.»

En opinión de *Gaceta de Arte*, la «revolución española» no había tenido representación en la plástica. «Las exposiciones amparadas por el Estado de la República constituyen una vergüenza para el auténtico espíritu que deben tener.» Se censuraba que «... el espíritu de la República española sufr(ía) la más horrenda falsificación y el más indignante descuido. Cada sistema necesita sus expresiones concretas y veraces. Período histórico sin plástica representativa es síntoma de anormalidad manifiesta que puede peligrar las mismas esencias de la transformación.»

Como ejemplo de esta realidad, *Gaceta de Arte* señala el erróneo criterio seguido en la estampación de los sellos de Correos, indicando cómo a través de sus efigies «España propaga cadáveres desconocidos en el mundo e ineficaces para las ideas vivas». Se critican las manifestaciones icónicas auspiciadas desde la oficialidad; por ello se denuncia en el manifiesto «...la putrefacción de nuestros medios artísticos oficiales y pide un encauzamiento de todas las actividades relacionadas con el Estado», afirmando que «España necesita expresar de manera contemporánea la transformación contemporánea de su Estado»²⁵.

En septiembre de 1933 sale a la luz el número 19 de la revista, que contiene el texto de Agustín Espinosa «Ars reipublicae iconos del ochocientos y música de ta-ran-tan-tan», en el que asocian las formas representativas de la República a la cultura decimonónica.

La hoja volandera que aparece en el siguiente número, de octubre, define claramente la demanda cultural exigida por *Gaceta de Arte*: «G.A. exige una consciencia en las labores estéticas de la República española», lema que aparece desarrollado en el noveno manifiesto que en dicho número se publica, abordando una vez más el tema de la República y la estética por ella utilizada para representarse. En las frases finales del mismo se exige universalidad, sinónimo de inteligencia, pues, a juicio de los intelectuales isleños, la República precisaba «vitalidad en las ideas».

25. ANONIMO: «8.º manifiesto de g.a.» *Gaceta de Arte* n.º 17, Santa Cruz de Tenerife, junio 1933, p. 4.

El arte oficial de la nación recibiría el más duro golpe por parte de *Gaceta de Arte* cuando proclame en mayo de 1934 que «la exposición nacional de Bellas Artes es la expresión más cínica del arte. La academia se hunde y sepulta a sus pintores, a su prensa y su crítica. El arte huele en España a podrido»²⁶.

La exigencias de *Gaceta de Arte*, no obstante, se orientaban hacia la superación del estadio censurable de la identificación de su arte con el de la Monarquía, pues éste se identificaba con la «putrefacción», tal como se señala en junio, en el número 27 de la publicación santacrucera.

Respecto a la propuesta que en su momento hiciera Antonio Dorta a la redacción de *La Tarde* de encuestar a los jóvenes canarios sobre los logros de la República en el Archipiélago, es atendida en abril de 1935. Siguiendo el cuestionario que se señala a continuación, los intelectuales tinerfeños responderían a las preguntas hechas desde Madrid por Antonio Dorta:

- 1.º ¿Cree usted que bajo el régimen republicano se ha dado impulso al progreso de Tenerife?
- 2.º En caso afirmativo, ¿qué obra de las ejecutadas o en ejecución le parece de mayor trascendencia?
- 3.º Si de usted dependiera, ¿qué mejora implantaría inmediatamente para fomentar el desarrollo material o cultural de nuestra isla?

Las respuestas de los redactores, colaboradores o simpatizantes de *Gaceta de Arte* demuestran la falta de unidad en los planteamientos ideológicos de los miembros del grupo tinerfeño. Así, Oscar Pestana consideraba que el problema no era dilucidar los méritos alcanzados por la Monarquía o la República, sino ponderar la labor desarrollada por quienes bajo dichos gobiernos habían ocupado los cargos políticos en las islas. Por encima de cualquier personalismo, Domingo López Torres propondría un «programa de urbanismo social». A las dos primeras cuestiones daría esta respuesta:

«1.ª y 2.ª.—Santa Cruz de Tenerife no ha podido nunca encontrar el exacto camino constructivo de su municipalidad por haberse empeñado en entablar siempre una competición de presencia. Se ha hablado de un telón de boca para la ciudad que ocultase nuestros miserables barrios y nuestra escandalosa estadística de tuberculosos. (Lo antihigiénico quiere cubrirse con lo típico.) Como consecuencia, una política municipal a base de palacios: Palacio de Justicia, Cabildo, Gobierno Civil, Comuni-

26. Vid. *Gaceta de Arte* n.º 26, Santa Cruz de Tenerife, mayo 1934.

caciones, Hacienda, Cárcel, etc.; frente a otra política, menos espectacular, pero más efectiva de casas baratas, higiene y cultura.

Las mejoras propuestas por López Torres se orientarían hacia la resolución del problema social: «Creo que el camino inteligente sería el saneamiento de los barrios obreros, construcción de casas baratas, escuelas de trabajo, parques, stadiums, becas para estudiantes, bibliotecas, etc.»²⁷.

Gaceta de Arte protagonizaba la frustración de las esperanzas puestas en una República incapaz de definir una opción estética innovadora, incapaz de actuar como revulsivo en ambientes de la provincianidad de Canarias y que a partir de sus certámenes nacionales evidenciaba una orientación estética conservadora. Ejemplo de tal orientación es el certamen de tipos y escenas regionales organizado en 1934 por el Ministerio de Instrucción y Bellas Artes, al que presenta Juan Davó su obra «Barro canario». El canto regionalista a las labores de la tierra constituye el tema de su cuadro, merecedor del comentario favorable de los críticos más tradicionales²⁸.

No debemos olvidar que Néstor Martín Fernández de la Torre participa con la República en el desfile de las regiones celebrado en Madrid, y que posteriormente mediatiza su proyecto de «Pueblo Canario» a la ideología imperante tras el 18 de julio de 1936, así como el hecho de su decisión artística a la hora de diseñar los murales para el Casino de Santa Cruz de Tenerife, una construcción racionalista para cuya decoración elige un programa iconográfico regionalista. Para la mencionada sociedad se le encarga a José Aguiar un mural, eligiendo para su realización igual opción que Néstor.

Todo ello no hace sino mostrar la necesidad existente de desechar fáciles relaciones entre factura plástica e ideología del poder en el Archipiélago. A falta de un arte oficial propio, careciendo, como se carece, de un compromiso insobornable de los creadores con la realidad de su tiempo y los problemas sociales e ideológicos que lo definen, lecturas épicas como la ofrecida por la historiografía canaria del arte deben omitirse de cualquier estudio objetivo de las manifestaciones plásticas y de la discusión estética en las islas.

27. Vid. *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 13 de abril 1935, pp. 15 ss.

28. RIAL, José: «Barro canario... cuadro de Juan Davó». *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife, 21 de octubre 1934, p. 1.