

R: 1.301

18.C

F.00.

435(2)

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA

*Seminario de Literatura Canaria*

INSTITUTO DE  
ESTUDIOS CANARIOS



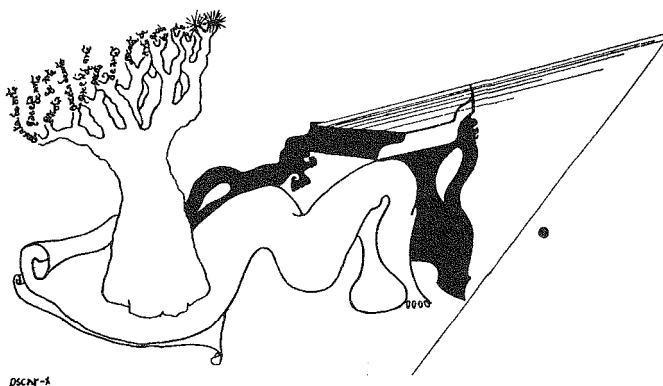
LA LAGUNA - TENERIFE

INSTITUTO DE ESTUDIOS CANARIOS

*Cubierta:*  
Dibujo original de Oscar Domínguez

C. B. MORRIS

*El manifiesto surrealista  
escrito en Tenerife*



UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
INSTITUTO DE ESTUDIOS CANARIOS

1983



Se va reconociendo con cada vez más claridad y más justicia que la isla de Tenerife, representada por el grupo que dirigía *Gaceta de Arte*, “revista internacional de cultura”, desempeñó un papel clave en la historia del surrealismo en España, y en 1935 entró plenamente en el ámbito del surrealismo mundial.<sup>1</sup> El 4 de mayo de 1935 llegaron a Tenerife André Breton y Benjamin Péret. En su ‘Saludo a Tenerife’, que publicó el periódico tinerfeño *La Tarde* el 9 de mayo, Breton expresó claramente sus aspiraciones de que el surrealismo rebasara las fronteras francesas:

Por la invitación de nuestros amigos de “Gaceta de Arte”, Benjamin Péret y yo nos proponemos dar cuenta, en la exposición de pintura, con la proyección de un film y varias conferencias, de la actividad, que desde hace quince años, y bajo el nombre de “surrealismo”, con otros muchos poetas y artistas hemos mantenido en Francia, actividad a la que históricamente ninguna otra actividad colectiva se puede oponer, más viva que nunca y que ya exige que empecemos a organizarla en un plan internacional.

En el breve resumen de ‘Le Surréalisme international’, que escribió a finales de 1935, Péret terminó su recorrido de países donde se registraban actividades surrealistas, recordándonos que

au printemps dernier, une série d’interventions surréalistes se sont produites aux Canaries, à Tenerife, où s’édite la revue d’Eduardo

Westerdahl, *Gaceta de Arte*. Pour la première fois, une exposition surréaliste collective a été présentée et a reçu du public et de la presse espagnols un accueil chaleureux... Les rédacteurs de *Gaceta de Arte* ont apporté à notre effort une adhésion sans réserves.<sup>2</sup>

Al nombrar la Exposición Surrealista organizada por *Gaceta de Arte* y el Ateneo de Santa Cruz de Tenerife, Péret identificó una de las bases más sólidas sobre las que estriba la importancia de Tenerife en el surrealismo internacional. Existen otros factores que refuerzan esa importancia y demuestran que la Exposición era el clímax de la pasión que sentía por el surrealismo el grupo capitaneado por Westerdahl. Desde 1932, *Gaceta de Arte*, junto con los periódicos *La Prensa* y *La Tarde*, comenzaron a publicar una serie de ensayos penetrantes, entre los que destacan los de Domingo López Torres. En 1927, el pintor tinerfeño Oscar Domínguez se había marchado a París, donde demostró su adhesión al surrealismo mediante sus cuadros —tales como *L'Épingle de sureté* (1934), *Mariposas perdidas en la montaña* (1934–1935) y *Máquina de coser electro-sexual* (1935)— y por su conducta errática, que tan vivamente ha evocado Ernesto Sábato en su novela *Abaddón el exterminador*.<sup>4</sup> En Tenerife, Breton y Péret hicieron una excursión a Tacoronte, el lugar de nacimiento de Domínguez, cuyas palabras habían inspirado a Breton a escribir en 1934, en *L'Air de l'eau*:

On m'a dit que là-bas les plages sont noires  
De la lave allée à la mer  
Et se déroulent au pied d'un immense pic fumant de neige

Al mismo tiempo que hacía propaganda de la isla de Tenerife con sus evocaciones líricas del Teide y de las playas de lava volcánica, Domínguez nutría el interés de sus amigos canarios en el surrealismo, enviándoles

revistas y enterándoles de lo que pasaba en el círculo surrealista de París; también estimuló sus imaginaciones con los quince cuadros que expuso en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz desde el 4 hasta el 15 de mayo de 1933, en una exposición que Westerdahl definió como “sensacional”, escogiendo el epíteto hiperbólico que iba a resonar de una manera desafiante dos años más tarde. Westerdahl demostró su comprensión del surrealismo mediante una serie de observaciones acertadas que hacían eco de las normas surrealistas; oímos las voces fuertes y las opiniones agresivas de Breton y de Louis Aragon en sus afirmaciones de que “El surrealismo se ha puesto al servicio de la revolución, de una revolución permanente...”, y de que “La represión más fuerte la representa la moral...”<sup>5</sup>

No solamente en los cuadros de Domínguez encontramos la “capacidad destructora”, la “revolución ... estrictamente sexual”, que pregonó Westerdahl en su reseña. En su “relato surrealista”, *Crimen* (1934), Espinosa siguió un trayecto totalmente contrario a los “peregrinajes folclóricos” por la isla de Tenerife que comenzó a hacer en 1926.<sup>6</sup> El primer episodio, en el que cuenta que arrojó a su mujer “por el balcón de nuestra alcoba al paso de un tren” después de que ella, día tras día, “se orinaba y se descomía sobre él”, constituye el primer crimen de nuestra antología de fantasías espeluznantes.<sup>7</sup> En 1931, Espinosa se había representado a sí mismo como un “alcantarillero de sueños adversos”; en *Crimen*, se metió a buscar “pesadillas por la vida”.<sup>8</sup> Esa exploración del horror la vemos emprendida con igual intensidad por Emeterio Gutiérrez Albelo, cuyo poema en veintiséis secciones, *Enigma del invitado* (1936), narra la “fantástica odisea” de un hombre solitario, sin rumbo ni fuerzas, “entre hospitales y prostíbulos, / cárceles y tabernas”, hasta una “mansión espléndida”, donde su brindis aclara la intención punzantemente moral de su obra:

— Sí, yo os amo,  
por eso:  
por tristes,  
por hambrientos,  
porque sabéis morder...<sup>9</sup>

Por horripilante que nos parezca su recuerdo de que

Resbalé sobre un charco de pus sanguinolenta.  
Y me caí sobre el hinchado vientre  
de la atroz cocinera,

el horror lo engendra su indignación ante la presencia del hambre y ante la amenaza de la violencia y destrucción que pronto se iban a desatar en España. Las pesadillas poéticas de Gutiérrez Albelo constituyen una denuncia sombríamente poética de la rigidez social representada en las últimas palabras del poema por los zapatos de charol y la blanca pechera del invitado.

Técnica y temáticamente, el relato surrealista de Espinosa, el poema de Gutiérrez Albelo, y varias poesías de López Torres y Pedro García Cabrera, demuestran la capacidad de la literatura surrealista para difundir modos de pensar y escribir que franquearan fronteras. Se siente, además, una corriente espiritual que une a los surrealistas franceses y a los prosélitos canarios. Una prueba firme pero poco conocida de esa corriente espiritual es el manifiesto que redactaron Breton, Péret y el grupo de *Gaceta de Arte* en mayo de 1935. De los varios manifiestos surrealistas que se proyectaron en España, no queda más que la promesa, la intención. Sin embargo, el manifiesto que se redactó en Tenerife, se publicó. El reportaje que apareció en *La Tarde* el 28 de mayo de 1935 —‘Hoy regresará a París, el grupo surrealista’— revela el orgullo del grupo tinerfeño ante la inminente



publicación de un largo credo hecho en colaboración con los dos franceses:

Dentro de breves días aparecerá en Tenerife, editado en francés y español, el núm. 2 del Boletín del Surrealismo, cuyo primer número se publicó en Praga en francés y checo, y en que fijarán posiciones sobre el panorama intelectual de España, que podemos adelantar son las más valientes y destructivas que han aparecido en plan de crítica sobre la intelectualidad española.

Este aviso, al reducir la amplia perspectiva del documento a una estrecha censura de la vida intelectual de la Península, no hace justicia al espíritu internacional del manifiesto ni a la colaboración que resumió Péret en 'Le Surréalisme international'. Después de nombrar a Westerdahl y a Pérez Minik, Péret agregó:

Pedro García Cabrera, Domingo López Torres et Agustín Espinosa se sont également prononcés dans le même sens et ont signé avec nous un manifeste qui constitue une plate-forme d'action commune et compose le n° 2 du *Bulletin international du surréalisme*.

La rareza de dicho *Bulletin* quizá explique por qué pocos críticos lo han mencionado o comentado. Pablo Corbalán afirma erróneamente que "A partir de aquellas manifestaciones [de mayo de 1935], en Tenerife se publicaron varios números del *Boletín internacional del Surrealismo*".<sup>10</sup> Francisco Aranda ha repetido este error y ha introducido otro, confundiendo el título, cuando declara que "A partir de entonces se editaron allí los *Boletines Oficiales del Surrealismo Mundial*".<sup>11</sup> Debemos esclarecer que el tercer número del *Bulletin international du surréalisme* lo publicó en Bruselas el grupo surrealista de Bélgica ("le groupe surréaliste en

Belgique”) el 20 de agosto de 1935 (es decir, antes de que viera la luz el segundo número); y que el cuarto lo publicó en la Gran Bretaña en septiembre de 1936 el grupo surrealista de Inglaterra (“the Surrealist group in England”).

La participación activa de Pérez Minik en *Gaceta de Arte* y en la visita de Breton y Péret proporciona un gran valor documental y testimonial a su libro *Facción española surrealista de Tenerife*, en el que una ‘Antología de la literatura surrealista en Tenerife’ complementa una breve pero nutrida historia de su grupo y de la visita de los dos franceses. Pérez Minik menciona en su libro “la famosa *Déclaration* de principios que se preparó en Tenerife durante este tiempo por el director y los redactores de *Gaceta de Arte*” (pág. 63); insinuando que la *déclaration* —firmada por Westerdahl, Pérez Minik, García Cabrera, López Torres y Espinosa— fue difícil de redactar por ser los tres últimos partidarios de la “colonización completa” deseada por Breton (pág. 80), el autor recuerda solamente que “Se anunciaba también la publicación de un *Bulletin International du Surréalisme*” (pág. 64). Este se publicó en octubre de 1935 como muestra de una colaboración que parece más estrecha de lo que nos da a entender Pérez Minik, colaboración que se encuentra definida en la *déclaration* como “une alliance”.<sup>12</sup> Debido al estrecho parentesco de estos dos importantes documentos, he creído necesaria su reproducción en esta publicación.

Para establecer la génesis del manifiesto, hay que considerar otro documento: la entrevista que Breton concedió a *Indice*, de Santa Cruz de Tenerife. Dirigida por López Torres, *Indice* aspiró —según el ‘Itinerario’ que se propuso en su primer número— a “situarse en los momentos aurales del mundo al lado de los que levantan los cimientos de una nueva cultura”.<sup>13</sup> Pérez Minik no alude a la entrevista con Breton; y Aranda se ha

equivocado al afirmar que “la revista *Indice* (nº de mayo) reprodujo los textos de Breton relacionados con las celebraciones locales” (*ob. cit.*, pág. 138). *Gaceta de Arte* era la revista que publicó, en su número 35, de septiembre de 1935, varios textos de Breton: ‘Posición política del arte de hoy’, su poema ‘La unión libre’, y el discurso que pronunció el 25 de junio de 1935 ante el Congreso de los Escritores para la Defensa de la Cultura. Es esencial distinguir entre dichos textos de Breton y la entrevista que le hizo *Indice*, porque ésta pasó a constituir el núcleo del manifiesto. Así podemos considerar el manifiesto como la elaboración de la entrevista y, en menor escala, de la conferencia de Breton; de igual manera, se puede considerar la *déclaration* como un resumen independiente de las actitudes y sentimientos afirmados en común. Exceptuando la entrevista con Breton, *Gaceta de Arte*, en su número 35, puso muy en claro la cronología de estos escritos:

Con el Catálogo de la Exposición, y el presente número de g.a., al que seguirá el Boletín número 2 del Surrealismo que se publicará en Tenerife, siguiendo al de Praga, en el que fijamos los puntos que nos unen al grupo, y junto a las manifestaciones que g.a., como grupo, publicará en la revista francesa “Cahiers d’Art”, completamos la información sobre el movimiento surrealista, al que calificamos como movimiento vivo en el actual desbarajuste de los sistemas occidentales de cultura.<sup>14</sup>

El número 2 del *Bulletin international du surréalisme*, donde aparece el manifiesto, que no lleva título de tal, contiene nueve hojas de unos 20x27 cms. Aparte de tener el mismo formato que los otros tres números, el que nos interesa sigue el patrón en dos puntos más: el manifiesto se dicta en dos lenguas, en dos columnas paralelas que establecen visualmente una paridad entre el francés a la derecha y, a la izquierda, el español, como con el checo

en el primer número y el inglés en el cuarto. Además, contiene ilustraciones: en la primera hoja, una reproducción del óleo de Oscar Domínguez, *Le Chasseur* (1933 – 1934); en la página 7, se encuentra una reproducción de un aguafuerte de Picasso, *La Mort de Marat*, que se nombra en el manifiesto; y en la página 8, aparecen tres fotografías: de Jacqueline y André Breton y Westerdahl; de un detalle de la Exposición Surrealista con un cuadro de Picasso; y de Breton y Péret.

Una comparación de las versiones española y francesa revela unas divergencias que me llevan a la conclusión nada sorprendente de que el francés era la lengua dominante y que Breton, que ya había dado su conferencia y contestado largo y tendido a las preguntas acertadas del redactor anónimo de *Indice* (probablemente, López Torres), llevaba la voz cantante. La inserción en la versión española de “perfecto” y “perfectamente” en relación con las palabras de Breton, nos da una idea indirecta del magnetismo que ejercía Breton y de la veneración que sentía por él el que tradujera sus afirmaciones. A pesar de las abstracciones, la poca naturalidad, que a veces entumecen el español, este manifiesto constituye un documento histórico, no sólo por ser el único credo surrealista que se publicara en español, sino por la comunidad de actitudes entre ese grupo de escritores canarios y el caudillo del movimiento surrealista y uno de sus poetas más agresivos. Esa íntima comunidad de actitudes y de ideas políticas estrechó la distancia entre París y Santa Cruz de Tenerife de tal manera que parecía perfectamente natural que Péret, que se había fotografiado insultando a un cura, hiciera alarde de su anticlericalismo con García Cabrera, que había pregonado en 1934 su

... impulso permanente  
de disolver el nudo de amatistas  
que llevan en sus dedos los obispos.<sup>15</sup>

En su manifiesto tanto los franceses como los canarios dispararon contra blancos más específicos que obispos. Se asestaron dardos afilados contra Rafael Alberti, Louis Aragon y André Malraux por su adhesión incondicional al comunismo de Stalin, y por haber asistido al Congreso de Moscú. Otras recriminaciones se dirigieron contra Eugenio Montes, contra Rafael Sánchez Mazas y contra Ernesto Giménez Caballero por su fe en la política derechista. No obstante la rencorosa nota personal de varios comentarios, de rigor en el ambiente cargado de polémicas de los años 30, el manifiesto va más allá de las inquinas personales para considerar las controversias en gran escala que inmiscuyeron a George B. Shaw y a H. G. Wells en Inglaterra, y a Aragon, Breton, Eluard y Malraux en Francia. En este manifiesto vibra la historia tanto cultural como política de la época, y la inquietud intelectual, la receptividad cultural de los firmantes, que tenían sus antenas dirigidas a todas partes del mundo, se transparentan en una rica gama de alusiones, que abarcan desde Hegel hasta George Grosz, desde la revista *The New Yorker* hasta *Le Monde*, desde el congreso comunista de Moscú hasta el congreso fascista de Montreux. He querido subrayar el valor documental de este alarde de principios, citas, recuerdos y nombres, glosándolo con una serie de notas aclaratorias, imprescindibles, a mi juicio, para su total comprensión. La singularidad de la versión española, en contraste con el renombre y con la accesibilidad de manifiestos surrealistas en francés, justifica su reproducción. Las frases de la versión francesa que, por razones que no se saben, no aparecen en la versión española, las he insertado entre paréntesis.



## BOLETIN INTERNACIONAL DEL SURREALISMO

Santa Cruz de Tenerife

octubre 1935

Publicado por el grupo surrealista  
de París y "Gaceta de Arte"

Precio: 1 pta.

N.º 2

Situados en estos momentos del mundo, de lucha, de organización de masas, de verdaderas fuerzas colectivas impulsadas por las más oscuras necesidades internas sobre todos los mitos individuales, momentos en que el "ello" —lo ancestral y colectivo— se coloca en franca lucha con el "yo" —lo consciente y personal, cabría formular esta pregunta que se hace en estos momentos la psicología, es decir: ¿No podrá suceder que la humanidad esté pasando por momentos psicológicos de verdadero contagio colectivo en que se borran las adquisiciones individuales, momentos en que lo inconsciente social se coloca en primer término? Y esta pregunta —sin formularse— puede quedar contestada perfectamente con lo manifestado por Breton en la conferencia del Ateneo de Santa Cruz de Tenerife:<sup>16</sup>

"Vivimos en una época en que el hombre se pertenece menos que nunca; no es sorprendente que tal época, en la que la angustia de vivir ha alcanzado su máxima altitud, vea abrirse en arte estas grandes esclusas. El artista a su vez comienza a abdicar de la personalidad a la que era hasta entonces tan celoso. Está, pues, bruscamente, en posesión de las llaves de un tesoro, pero este tesoro no le pertenece y le deviene por la sorpresa, casi imposible de apropiárselo: *este tesoro no es otro que el tesoro colectivo.*" Y es necesario hacer notar que esta posición de Breton es aún más avanzada que la sostenida por Malraux, que dice: "El trabajo de un artista occidental consiste en crear un mito personal a través de una serie de símbolos".<sup>17</sup> Pues bien, —continúa Breton— "No se trata de la creación de un mito personal, sino de la creación de un mito

colectivo". Entonces ¿el arte, como manifestación del artista —hombre—, con todos sus problemas es un medio para fines comunes? "Sí. Toda la evolución histórica del arte nos lo garantiza. Por eso el arte no debe perder de vista que su objeto más vasto es el de "revelar a la conciencia los poderes de la vida espiritual". El aguzamiento de los sentidos del artista —aguzamiento que debe superar por todos los medios— le permite también revelar a la conciencia colectiva lo que debe ser y lo que será. La obra de arte no es valedera sino en tanto que hace pasar por ella los reflejos temblorosos del futuro".

Los problemas que escapan a las mentes mejor situadas están perfectamente previstos en la admirable sistemática dialéctica del surrealismo.

El Surrealismo coloca el "ello" sobre el "yo". Lo instintivo frente a lo consciente. Las fuerzas ancestrales y reprimidas como exponentes de la verdadera realidad interna, como íntima manifestación, como exacta aportación psíquica, para la construcción de un mundo de representaciones, más sincero, más auténtico y más personal. Lucha contra las barreras de la consciencia,

contra la censura de un orden moral establecido, agrupando y seleccionando de manera voluntaria las aportaciones subconscientes, con auxilio de "estímulos" reales para, en el libre juego de las percepciones internas y externas, anular la misión fiscalizadora del "yo".

A la cuestión planteada por la revista de cultura socialista "Índice", sobre cuáles son los puntos de vista más interesantes de la psicología contemporánea con relación al surrealismo, Breton responde:<sup>18</sup>

"De la psicología contemporánea, el surrealismo recoge esencialmente todo lo que tiende a dar una base científica a la búsqueda del origen y los cambios de las imágenes ideológicas, es en este sentido en que el surrealismo ha querido dar una importancia particular a la psicología de los procesos del sueño en Freud, y de una manera general en este autor, en todo aquello que es la resultante de una exploración fundada sobre la observación clínica de la vida inconsciente. Rechazamos gran parte de la filosofía de Freud que consideramos como *metafísica*.

"Recordamos que tres grandes



descubrimientos científicos (el de la célula, el de la transformación de la energía, el descubrimiento darwiniano) han permitido la edificación del sistema materialista dialéctico de la naturaleza y ha ayudado correlativamente a la comprensión de las leyes generales del desenvolvimiento de la sociedad. Estimamos que la consideración del movimiento científico actual es más aprovechable que la del movimiento psicológico, siempre en retraso con el precedente. Entre todas las ciencias, la física moderna debe retener particularmente nuestra atención. De todas maneras conviene mostrarnos muy circunspectos en la adopción de sus conclusiones. Guardémonos de contribuir a la formación de una nueva religión que sea, paradójicamente, la de la ciencia”.

Vemos como el surrealismo se coloca con relación a la psicología utilizando todas las aportaciones clínicas, el método de introspección y los procesos del sueño, pero no acepta —y es precisamente lo discutible en estos momentos de la teoría freudiana— toda la filosofía que pretende levantarse sobre estas experiencias. A este respecto es interesante la contestación que Lefevre [*sic*], a pesar de ser un enemigo

aparentemente irreconciliable del surrealismo (“Documents”, Marzo 1935), da a una encuesta sobre “Una teoría materialista de la personalidad”:<sup>19</sup>

“La obra de los psicólogos contemporáneos es una mezcla en proporciones variadas de los hechos exactos, de técnicas útiles, de interpretaciones contestables. El “behaviorisme” añade un materialismo vulgar a los descubrimientos importantes. El freudismo tiene un método notable y una metafísica absurda.

“Toda condena brutal, como toda adopción global del psicoanálisis, es infantil. Es preciso escoger uno a uno los elementos del freudismo, los resultados clínicos, las nociones del complejo, del inconsciente, de la sublimación, etc., y, en fin, es necesario estudiar materialísticamente los medios sociales donde se manifiestan los hechos analizados por Freud y, sobre todo, *la familia burguesa en descomposición*.

“¿El “inconsciente” no es la conciencia desgarrada, dividida, “recluida”, siguiendo el término Hegel-Marx hasta no conocer su propio contenido biológico o social? Esta pierde así su carácter

metafísico y acaba por integrarse a la psicología materialista”.

Aclaradas ya, en este terreno, las relaciones del surrealismo con la psicología contemporánea es necesario tomar posiciones así mismo con el materialismo dialéctico como fuente, también, fundamental de esta teoría artística en la acción.

El diálogo que trae Breton a la conferencia del Ateneo, es perfecto: Malraux en su discurso de Moscú, hace fuerza sobre una frase de Marx. Esta frase es “más conciencia”.<sup>20</sup> “Más conciencia de lo social, pero más conciencia de lo psicológico” completa Breton. Ahora habla por boca de Freud, y dice: A la cuestión de ¿cómo alguna cosa deviene consciente?, se puede sustituir ventajosamente por esta otra: ¿cómo alguna cosa deviene pre-consciente?, y la contestación es: “gracias a la asociación con las representaciones verbales correspondientes”. Y analizando todo este proceso dialéctico vemos como nos vamos adentrando en la técnica introspectiva de análisis, y como estamos pisando ya los terrenos acotados por la subconsciencia, campos del surrealismo. Breton lo aclara perfectamente: “Todo el es-

fuerzo nuestro desde hace 15 años ha consistido en obtener del poeta las revelaciones instantáneas de estas huellas verbales”. El surrealismo aporta el sistema por el cual se hace posible la liberación espiritual del hombre de todos sus prejuicios.

Nuestra pregunta con relación a la teoría del conocimiento del marxismo ha sido: ¿Pueden señalarse los puntos de vista más interesantes del materialismo dialéctico en conexión con el surrealismo?:<sup>21</sup>

“Hemos proclamado desde hace tiempo nuestra adhesión al materialismo dialéctico y hacemos nuestras todas sus tesis: primacía de la materia sobre el pensamiento, adopción de la dialéctica hegeliana como ciencia de las leyes generales del movimiento, tanto del mundo exterior como del pensamiento humano, concepción materialística de la historia (“Todas las relaciones sociales y políticas, todos los sistemas religiosos y jurídicos, todas las concepciones teóricas que aparecen en la historia no se explican sino por las condiciones de existencia materiales de la época en cuestión”), necesidad de la Revolución social como término del antagonismo que se declara, en una determinada etapa de su desenvolvimiento,

entre las fuerzas de producción materiales de la sociedad y las relaciones de producción existentes (lucha de clases).<sup>22</sup>

Pero en este terreno marxista de acción, de lucha, en este rápido dividirse en dos, este clasificarse precipitadamente en bandos, ante “el que no está conmigo, está contra mí”, comienza a invadir el campo de las artes la duda de si debe ponerse al servicio de una idea política determinada, o de si, por el contrario, debe situarse al margen de estos problemas. Y es interesante hacer notar que mientras en el Congreso Internacional de Moscú del pasado año causa sensación el discurso de Malraux que afirma que “el arte no es una sumisión, sino una conquista”.<sup>23</sup> Que a la burguesía que dice: el individuo, el comunismo responderá: el hombre, frases reivindicadoras de los valores humanos, es en Inglaterra donde a través de las conversaciones sobre este tan interesante problema entre Shaw y Wells, Toller y Eatsman [sic], se destaca una afirmación unánime: “La torre de marfil del artista a todos nos suena ya a tontería e impotencia y coinciden en esta corriente crítica universal que pide al nuevo arte una seria consideración de los problemas so-

ciales y políticos con que el mundo se debate actualmente”.<sup>24</sup>

Ante estas afirmaciones que sostienen las más apremiantes interrogaciones hemos insistido: Existe, por lo menos aparentemente, en la Historia del Arte, una corriente unida con todos sus estigmas a las clases dominantes, y, otra corriente, no conformista. Pertenece a la primera, en la mitad del siglo XIX, Ingres, y, a la segunda, Daumier. Si el arte, al regresar a la realidad, después de la prueba del expresionismo, toma estas dos corrientes perfectamente delimitadas: de una parte la “nueva objetividad” (Carrá, Funi, etc.) y de otra la pintura social (Grosz, Dix, Kollwicht [sic], etc.), ¿qué posición cabe adoptar frente a estas dos corrientes artísticas?<sup>25</sup>

Contesta Breton: “La coexistencia de estas dos corrientes no se puede negar aunque aparezca claramente sólo a partir del siglo XIX con el arte auténtico (aquel cuya influencia se ha comprobado profunda y duradera), que se inclina más y más hacia el no-conformismo. Pero hemos de consignar como las obras de los artistas no-conformistas han tomado un carácter inmediatamente polémico, como la de Daumier. Poner este nombre en primer término es sim-

plificar el problema, es dar demasiada importancia a una solución particular: la sátira. En el siglo XIX el no-conformismo se expresa también a través de las obras de Baudelaire, Courbet, Rimbaud, Lautréamont, que se escapan, lo más a menudo posible, a toda dirección sistemática en este sentido.<sup>26</sup> Estas obras deben su extraordinaria irradiación al hecho que responden ante todo (y principalmente) a la necesidad humana, muy general, que busca satisfacción en el arte: 1º Todo debe poder continuar en ser expresado. 2º La expresión debe ser renovada por cada artista todo lo que sea posible. La imaginación artística debe permanecer libre. Ella ha de separarse por definición de toda fidelidad a las circunstancias embriagadas de la historia. La obra de arte, so pena de perder su propio ser, debe desligarse de toda especie de fin práctico.

“Resulta de aquí que la pintura social (de manifiesto contenido revolucionario) sigue siendo, a pesar de todo, un género secundario y que, cualquiera que sea el interés de gran actualidad de una obra, como la de George Grosz (siempre moviéndose en un solo plano satírico), este género no puede pretender someter hoy a todos los otros. El

problema plástico sigue igual y se debe tener en cuenta, especialmente por el artista, que su actitud para resolverlo no puede ser solución liberándose del problema por una profesión de fe política. Hemos dicho que es lamentable ver en las exposiciones que se realizan en las organizaciones culturales de izquierda, tantas clases de fábricas con aparición de hoces y martillos entrecruzados en el cielo. Un periódico humorístico de New York publicaba últimamente un dibujo burlesco muy en consonancia con aquella tendencia. Estaba en un estudio lleno de inmensas telas chapuceras con asuntos “sociales” (picapedreros en plena labor opuestos al burgués con chistera que tiene en una mano una copa y en la otra una mujer desnuda, manos negras y blancas vigorosamente apretadas, personajes esquemáticos desplegando encima de ellos una banderola que decía: “abajo el capitalismo”, policías maltratando a obreros, etc.) un pobre diablo dedicado a pintar con esmero de la naturaleza en una pequeña tela una pera con un cuchillo sobre un plato. Detrás de él, con el brazo extendido, vengador, un crítico “de la izquierda” que acaba de sorprenderle: “¿qué quiere decir esto?, ¿llegarás a ser un

sucio burgués?”<sup>27</sup>

“Sin tener en cuenta la última etapa de la evolución de Carrà, pensamos que el fundador de la pintura “metafísica” (nada más absurdo que este término, y nada, por otra parte, más reaccionario) está poco cualificado para hablar hoy de “nueva objetividad”. No es, a priori, esta tendencia la que nosotros queremos intentar oponer a la precedente. Oponemos a la pintura de “asunto social” aquella cuyo contenido latente, sin juicio del asunto expresado, es revolucionaria. Insistimos sobre el hecho que hoy esta pintura no puede extraer sus elementos sino en la representación mental pura, tal como se entiende de la otra de la percepción verdadera, sin por esto confundirse con la alucinación. Si se pudiera hablar de “nueva objetividad”, sería más bien, nos parece, en esta ocasión, “esfuerzo de poner al día y en todas las manos el tesoro colectivo”.

“Ha de ser bien entendido que el elemento social, en atención al factor emotivo considerable que se le une hoy, puede ostentar su papel en la pintura, pero debe previamente ser asimilado por ella misma y no intervenir a manera de calco. Picasso nos hablaba últimamente de la

idea que se le había ocurrido, con respecto a la figuración corriente de la hoz y el martillo, a los que faltaban parte de la fuerza emblemática que podían tener, *si los mangos de las herramientas se convirtieran en uno sólo para que una sola mano pudiera cogerlos*. Esta observación nos enseña admirablemente sobre la urgencia de conciliar la necesidad de significación y la necesidad plástica, y no sería difícil para Picasso la solución concreta de este problema, que ya se le ha propuesto. Para poder dar una idea del grado de conciliación al cual se puede llegar de esta manera, no podemos hacer nada mejor que reproducir aquí una obra de Picasso, el aguafuerte titulado “La Muerte de Marat” que ilustra un libro de poemas de uno de nosotros.<sup>28</sup> Una obra así es, en estos días, y en el plan artístico, la que nos parece dominar revolucionariamente la situación”.

El movimiento surrealista ha tenido que registrar en este urgente planteamiento de la cuestión, la desertión de un hombre tan cualificado en el terreno artístico como es Louis Aragon, que sometido a las rígidas consignas del P.C. no supo resolver a tiempo este claro problema de separar la acción social de

esta corriente artística que exige la libre manifestación del espíritu.

¿La separación de Aragon del grupo surrealista, obedece a profundas diferencias ideológicas en los postulados esenciales del surrealismo?<sup>29</sup>

“Ha sido consecuencia, antes que otra cosa, de la imposibilidad para el surrealismo de mantener su confianza a un hombre que por razones estrictamente oportunistas podía comenzar, de un día a otro, a condenar, según orden expreso, toda su actividad pasada y que se mostraba enseguida incapaz de justificar, por poco que fuese, este volver la cara. El postulado esencial que empuja a una tal actitud no es el propio del surrealismo: es el postulado de la identidad del espíritu. Un espíritu determinado no puede abdicar tan vanamente a lo largo de toda su gestión, o debe inmediatamente dar cuenta pública en la medida en que ésta ha sido pública, no puede tratarse, en caso contrario, sino de una *conversión* o de una *traición*. Conviene decir que, desde entonces, Aragon tiende a sistematizar su renunciamento: “El vendrá —dijo Aragon de Victor Margueritte— a *contradecir su pasado* (es Aragon quien subraya) y en esto tendrá también su grandeza”.<sup>30</sup>

Para los que han conocido a Aragon es fácil ver allí la confluencia de dos tendencias: “no poner sus actos en relación con sus palabras” (“*Traité du Style*”) y “escupamos, quieres tú, sobre lo que hemos amado juntos” (“*La grande Gaité*”).<sup>31</sup> No se contradice tanto como se quiere. Los dos últimos artículos que hemos leído de Aragon “D’Alfred de Vigny a Avdenko” (“*Commune*”, 20 Abril 1935) y “*Message au Congres des John Reed Clubs*” (“*Monde*”, 26 Abril 1935), alguna ausencia de escrúpulos que allí se manifiesta ponen de relieve, en él, un gran malestar.<sup>32</sup> Después de una serie de declaraciones ambiciosas y de falsos testimonios —insistiremos en ello— se expresa una actitud sintomática: la de ser víctima de su propia *sobrepunanza* que tiende hoy a ponerla en desacorde con las palabras de orden del primer congreso de escritores soviéticos, palabras de orden mucho más grandes que las de Karkow y que el surrealismo acepta sin discusión”.<sup>33</sup>

Y, aun quedando perfectamente aclaradas todas aquellas lagunas que para la comprensión del surrealismo se presentaban desde un punto de vista marxista, en cuanto a justificar un movimiento de aparente carácter personal frente a lo

colectivo, de un aparente arte puro frente a un arte de propaganda, queda aún esta última pregunta: Ante una acción inmediata ¿debe ponerse el arte al servicio de una idea política determinada?<sup>34</sup>

“Debe ponerse sin reserva al servicio de esta idea durante el período en que ella se transforma en acto, y donde este acto, para llegar a su cumplimiento total, pide ser exaltado en todas las maneras. Pasado esto es indispensable que recupere su independencia, si el arte quiere escapar a graves contradicciones, perjudiciales, objetivamente, a esa misma idea a la que quiere servir (Suicidio de Mayakowsky)”.<sup>35</sup>

\*

Si observamos en estos momentos el paisaje cultural de España, tenemos que reconocer que, tristemente, —salvo contadas excepciones— todo aquel movimiento de vanguardia alentado por “Gaceta Literaria” y en el que estaba enrolada toda la juventud española, ha devenido por falta de firmeza ideológica en empresas periodísticas de tipo comercial, confesional, etc.<sup>36</sup> Faltó en aquel momento, trágico, decisivo, de perfilar voluntades y acciones, alguien que se

colocase por encima de la vorágine de la época, de aquel liquidar y levantar “ismos”, y supiese ver lo que entonces fue imposible. Que el movimiento surrealista no era un “ismo” más en aquella hora decisiva del naufragio, que André Breton, Paul Eluard, Benjamin Péret, y todos los que militaban inteligentemente en este movimiento, habían, a partir de 1924, dado su verdadero sentido al surrealismo entroncándolo perfectamente al materialismo dialéctico y a la psicología contemporánea. Así quedó perfectamente orientado y conectado a lo más vivo y actual de la cultura.

Quien, como Giménez Caballero, no supo descubrir su entrañable significación, sino que siguió hasta los últimos momentos de “Gaceta Literaria” apoyando y propagando el surrealismo como un movimiento “dadaísta” de provocación e injuria, viene en estos momentos de España, de una España en manos de la reacción, a alentar un espíritu fascista en las juventudes españolas, amparándose en aquella autoridad que adquirió desde su posición literaria de vanguardia.<sup>37</sup> En estos momentos, la Asociación Patronal de España le hace un homenaje “por los desinteresados servicios prestados a la

clase".<sup>38</sup> Giménez Caballero, además, ha tenido el honor de asistir al Congreso celebrado últimamente en Montreux en representación de los fascistas españoles.<sup>39</sup> [Giménez Caballero, avec Sanche [sic] Mazas, Mourlane Michelena et Eugenio Montes représente pour l'Espagne le retour aux anciennes formes ataviques, le service à la solde d'un fascisme canaille et la concrétion des détritns des vieux cloaques espagnols.<sup>40</sup>]

\*

Al celebrarse esta cruzada de arte surrealista en Canarias, conferencias y exposiciones [et projection de *L'Age d'or*],<sup>41</sup> inmediatamente conmovió nuestros medios artísticos y esta natural indiferencia de todos, surgiendo opiniones favorables y adversas; pero es para nosotros alentador ver como, desde el periódico "La Prensa", un obrero linotipista hace nuestro más encendido elogio, reconociendo nuestro movimiento,<sup>42</sup> y desde las páginas del periódico católico "Gaceta de Tenerife", "una dama de la más alta sociedad tinerfeña" (así reza la nota de redacción) protesta de la exposición en la que "varios enfermos con la imaginación ya en el último grado se dieron cita para saber cual pintaba más disparates y

hasta la sublime belleza y el bello ideal de ser madre se han ridiculizado bajo sus aspectos más repugnantes". "La dama de la alta sociedad" insiste en que "no vale la pena salir de las preocupaciones cotidianas para ver esas lacras humanas en pintura y colgadas de las paredes... quédense cada uno en su casa y déjennos, por lo menos, contemplar nuestras bellezas naturales, obras de un Hacedor Perfecto".<sup>43</sup> Nosotros hemos pensado si las obras perfectas del Sumo Hacedor son nuestros miserables barrios obreros [de Tenerife], nuestros ejércitos de analfabetos [de cette île], la sífilis, el hambre, la tuberculosis y todas las plagas de esta civilización que ampara la "moral cristiana".<sup>44</sup>

Ya estas dos opiniones encontradas, un obrero y una dama aristocrática, bastan para justificar esta exposición y situar el surrealismo en su exacto lugar.

Nosotros venimos a fijar nuestra posición "en esta punta poética de España" —TENERIFE— para nuestra actuación futura.<sup>45</sup>

Esta posición no es otra que la tónica en que se mueven los valores intelectuales. Madrid, literaria y artísticamente, no hace otra cosa que salpicar con su confusionismo,



con su desorientación, con su inconsciencia, con su analfabetismo de salón, la escasa vida espiritual de las provincias. Todos los mercaderes de las más anticuadas mercancías se dan cita en la capital de España. Ahí está "Cruz y Raya" desenterrando las exhaustas entrañas de una tradición, enmascarando formas y expresiones avanzadas tras una careta de catolicismo intelectualizado con que pretende ahogar el sentido revolucionario de nuestro tiempo.<sup>46</sup> Por ahí, por las provincias españolas, anda un semillero de revistas de menor cuantía, donde el poemita oculta la traición a los problemas vitales de nuestro tiempo.<sup>47</sup> Nosotros afirmamos la necesidad de mantener el arte en su plano propio, haciendo la revolución en su campo, en el período prerevolucionario; pero el artista, el escritor, ese tiene que militar en la vanguardia de la clase obrera, tiene que enrolarse en las filas que propugnan por esta raíz capital: la liberación del hombre. A pretexto de esta independencia artística marchan de espaldas a la meta colectiva de hoy, encenagando las más luminosas perspectivas los que han hecho de la literatura periodismo, y del periodismo profesiones. La torre de marfil, el no tratar los problemas

sociales, silenciando cobardemente toda clase de desafueros, como si se pudiera hacer obra cultural viva entre las cadenas de una esclavitud que tiene al hombre escindido en su intimidad. Y lo más lamentable es el analfabetismo de Alberti que tiene en Francia su paralelo en Louis Aragon. Alberti, que fue al Congreso de Moscú a contarnos si se vestía de esta o de la otra manera; pero que no se enteró de las orientaciones marcadas por Bukharine en el campo literario.<sup>48</sup> Alberti, que permite publicar sus obras literarias en una editorial católica, haciendo una profesión revolucionaria en poesía, sin saber que era en la orientación de "Sobre los Angeles" donde estaba la entrada a una poesía auténticamente revolucionaria. Alberti, que luego publica unos romances de ciego hablando de la guerra, que no es poesía ni tiene esencias líricas ninguna.<sup>49</sup> Atrás queda esa generación del 98 sirviendo a la política más reaccionaria, sembrando su pesimismo habitual entre la juventud. Negamos todo este panorama confuso, de unos y de otros, alzando una bandera que condensamos en las siguientes conclusiones:

Contra la guerra, como una solución que tiene el capitalismo

para resolver sus contradicciones económicas y sociales.

Contra el fascismo, forma política que toma la clase burguesa en la última etapa de su derrumbamiento definitivo.

Contra la patria, que divide a los hombres, enfrentándolos como enemigos, en el asesinato de la fraternidad humana.

Contra la religión, tiránica espiritual y económica, puesta al servicio de los explotadores para dilatar la llegada de una nueva hora colectiva.

Contra el arte de propaganda, puesto al servicio de cualquier idea política. El arte tiene revolucionariamente una misión que cumplir dentro de sí mismo.

Contra la indiferencia política y la inercia social de los escritores que contribuyen a esclavizar el hombre, sin tomar posiciones para su liberación.

Contra todo arte de resurrección de valores muertos, los neos y demás motes con que se encubre una indigencia doctrinal.

André Breton, Agustín Espinosa, Pedro García Cabrera, Domingo López Torres, Benjamin Péret, Domingo Pérez Minik y Eduardo Westerdahl.

## DECLARATION

Depuis sa fondation en 1932, la revue internationale de culture *Gaceta de Arte*, de l'île de Tenerife, appelée par Breton "la pointe poétique de l'Espagne", fait une propagande efficace alentour de tous les phénomènes de l'art contemporain qui montrent clairement le déclin d'une culture et la naissance d'expressions nouvelles et déterminées correspondant automatiquement à l'esprit de l'homme de nos jours.

Afin de réaliser une analyse positive d'un ordre nouveau, *Gaceta de Arte* a accueilli dans ses pages les principaux mouvements esthétiques de notre époque, établissant souvent des

ponts entre des phénomènes à première vue opposés, justifiant des tendances en pleine lutte ou présentant d'une manière objective des écoles qui essayaient de se détruire mutuellement mais dans lesquelles apparaissait un puissant fonds de récréation constante orienté dans ces deux directions inevitables: destruction des forces périmées que la réaction essaie d'imposer en les vivifiant et propagation d'autres formes que la réaction tente d'étouffer aujourd'hui mais qui finalement doivent s'imposer à cause de leur rapport étroit avec notre époque.

Parmi les divers groupes qui ont mérité notre plus grande

attention figure le mouvement surréaliste en qui dès le début, nous voyions —grâce à son utilisation des matériaux subconscients dans l'énergie desquels repose le processus de développement de toute culture— un des plus puissants instruments dont celle-ci puisse disposer pour s'ouvrir un chemin au milieu des menaces constantes qui guettent l'indépendance de l'esprit, au milieu des coactions et des oeuvres artificielles et fausses avec lesquelles le capital, l'Etat, la religion, la morale, la patrie, la famille, etc., canalisant les aspirations humaines, élèvent des édifices conventionnels au service de leurs intérêts égoïstes.

Ce qui, tout d'abord, unit *Gaceta de Arte* au surréalisme, c'est son fonds anticapitaliste et universel, sa volonté de destruction de la société bourgeoise et de ses institutions décoratives qui combattent et détruisent tout acte libre.

Nous affirmons donc que le surréalisme, par ses valeurs artistiques —en premier lieu par la force de sa poésie— permet de présager de l'avenir d'une vigueur accrue. Nous affirmons

que les concrétions poétiques du surréalisme sont les acquisitions les plus exactes et les plus achevées dont dispose actuellement la poésie contemporaine. Nous affirmons que le surréalisme porte en lui le respect de la liberté humaine sur laquelle seule peut s'appuyer le sens progressif de la culture dont le marxisme, dans sa dernière étape, poursuit, par des voies politiques, le naturel établissement qui permettra à l'homme de fonctionner librement.

Les derniers événements politiques qui ont suivi le séjour de Breton à Tenerife, ses conférences et l'exposition surréaliste —la mort de Crevel, le discours de Breton lu par Eluard au Congrès des écrivains pour la défense de la culture— montrent l'indomptable force du surréalisme, sa signification héroïque, sa constante vitalité et son sens révolutionnaire. Breton montre —dans les durs moments que traverse la liberté de l'esprit: moments de dictatures politiques et de pactes internationaux pour la défense de nationalismes en décomposition— la trajectoire universelle de la culture et la nécessité

constante où elle se trouve d'inventorier ses classiques; ce sont là des positions adoptées par *Gaceta de Arte* depuis sa fondation et qui ont permis entre nous et les surréalistes la conclusion d'une alliance (exposée dans le n° 2 du *Bulletin International du Surréalisme*) pour la défense de la culture, de l'intégrité spirituelle de l'homme contemporain et de la liberté de ses actes.

Nous reconnaissons et pro-

clamons dans le surréalisme ses puissantes essences artistiques et vivantes et son profil destructeur et fertile en face des plus inéluctables problèmes dans la discussion passionnée desquels la politique s'humanise pour défendre, fidèle aux devoirs de l'homme dans son comportement social, les plus pures essences de création poétique —phénomène unique dans l'histoire contemporaine de l'art.

*Gaceta de Arte*: EDUARDO WESTERDAHL, DOMINGO PEREZ MINIK, PEDRO GARCIA CABRERA, DOMINGO LOPEZ TORRES, AGUSTIN ESPINOSA.

INSTITUTO DE  
ESTUDIOS CA ARIOS



LA LACUNA - TENERIFE



## NOTAS

1. Los críticos que han tratado de *Gaceta de Arte* o del surrealismo en Tenerife son: José Carlos Mainer, 'Sobre el arte español de los años treinta (Manifiestos de "Gaceta de Arte")', en *Literatura y pequeña burguesía en España (Notas 1890-1950)* (Madrid: EDICUSA, 1972), págs. 189-212; C.B. Morris, *Surrealism and Spain 1920-1936* (Cambridge University Press, 1972), y 'El surrealismo en Tenerife', *Revista Iberoamericana*, núms. 106-107 (enero-junio 1979), págs. 343-349; Pablo Corbalán, 'Surrealismo en Canarias: El grupo de "Gaceta de Arte"', en *Poesía surrealista en España* (Madrid: Ediciones del Centro, 1974), págs. 39-45; Domingo Pérez Minik, *Facción española surrealista de Tenerife* (Barcelona: Tusquets Editor, 1975); Fernando Castro Borrego, 'Gaceta de Arte y su significación en la historia de la cultura canaria (1932-1936)', *Revista de Historia Canaria*, Año XLVII (1978), Tomo XXXV, núm. 171, págs. 159-175. Véase también el sistemático 'Cuaderno de bitácora de la vanguardia insular', de Miguel Pérez Corrales, sobre todo los ensayos que tratan de los años 1931-1936, en *Jornada Literaria* [Santa Cruz de Tenerife], núms. 31, 34, 36, 38, 44 y 46 (1981).
2. Péret, 'Le Surréalisme international', *Cahiers d'Art*, 10<sup>e</sup> Année (1935), núm. 5-6, pág. 138.
3. Véanse 'Surrealismo y revolución', *Gaceta de Arte*, núm. 9 (octubre 1932), pág. 2; 'Psicogeología del surrealismo', *Gaceta de Arte*, núm. 13 (marzo 1933), pág. 3; '¿Qué es el surrealismo?', *La Prensa*, 10 de mayo 1933; 'El surrealismo', *La Tarde*, 17 mayo 1933; 'Aureola y estigma del surrealismo', *Gaceta de Arte*, núm. 19 (septiembre 1933), pág. 1; 'Índice de publicaciones surrealistas en 1934', *Gaceta de Arte*, núm. 32 (diciembre 1934), pág. 4.
4. Un testimonio literario del apego de Domínguez al surrealismo es *Les Deux qui se croisent* (Paris: Fontaine, 1947). Estudios fundamentales de su pintura son: Wester Dahl, *Oscar Domínguez* (Barcelona: Gustavo Gili, 1968), y Fernando Castro, *Oscar Domínguez y el surrealismo* (Madrid: Cátedra, 1978).
5. Wester Dahl, 'Círculo de Bellas Artes. La exposición surrealista del pintor Oscar

- Domínguez', *La Tarde*, 9 mayo 1933. Véase también 'Exposición surrealista del pintor Oscar Domínguez', *Gaceta de Arte*, núm. 15 (mayo 1933), pág. 4.
6. Espinosa, 'Romancero de los pueblos del sur de Tenerife' (1932), en *Textos (1927-1936)*, edición de Alfonso Armas y Miguel Pérez Corrales (Santa Cruz de Tenerife: Aula de Cultura, 1980), pág. 128.
  7. Espinosa, *Crimen. Lancelot 28º-7º. Media hora jugando a los dados* (Madrid: Taller Ediciones JB, 1974), págs. 37-38.
  8. Espinosa, 'Oda a María Ana, primer premio de axilas sin depilar de 1930', *Extremos a que ha llegado la poesía española*, núm. 1 (marzo 1931), págs. 13-15. Esta poesía se encuentra recopilada en Espinosa, *Textos*, págs. 82-84.
  9. Gutiérrez Albelo, *Enigma del invitado. Poema* (Santa Cruz de Tenerife: Gaceta de Arte, 1936); no lleva paginación.
  10. Corbalán, *Poesía surrealista en España*, pág. 43.
  11. Aranda, *El surrealismo español*, pág. 145.
  12. 'Déclaration', *Cahiers d'Art*, 10<sup>e</sup> Année (1935), núm. 5-6, pág. 112. Esta 'Déclaration' apareció en *Gaceta de Arte* antes que en *Cahiers d'Art*. Se publicó, en español y sin firmas, en una hoja roja inserta en el número 35 de la revista, septiembre de 1935.
  13. 'Itinerario', *Índice. Revista de cultura*, Año I (marzo 1935), núm. 1, pág. 1.
  14. 'Actividades del grupo surrealista en Tenerife', *Gaceta de Arte*, núm. 35 (septiembre 1935), pág. 4.
  15. La fotografía de Péret aparece en *La Révolution Surréaliste*, núm. 8 (diciembre 1926), pág. 13; García Cabrera, *Transparencias fugadas* (Santa Cruz de Tenerife: Gaceta de Arte, 1934), pág. 25.
  16. Breton pronunció su conferencia, con el título de 'Arte y política', el 16 de mayo de 1935 en el Ateneo de Santa Cruz de Tenerife. *La Prensa y La Tarde* la anunciaron con entusiasmo; el 15 de mayo *La Prensa* prometió "un verdadero acontecimiento" con "dispositivos de diversos cuadros" y una traducción inmediata al español por Espinosa. Un fragmento de esta conferencia se publicó en *Gaceta de Arte*, núm. 35 (octubre 1935), págs. 1-2; este fragmento se encuentra recogido en Morris, *Surrealism and Spain 1920-1936*, págs. 237-239.
  17. No he podido precisar la obra a la que pertenece esta afirmación de Malraux. Me inclino a pensar que la hizo en el discurso que pronunció en París en noviembre de 1934, en la reunión que se organizó para discutir el Congreso de Moscú. Sólo un fragmento de su discurso estaba dactilografiado; ese fragmento se publicó, con el título de 'L'Attitude de l'artiste', en *Commune. Revue littéraire pour la défense de la culture*, núm. 15 (noviembre 1934), págs. 166-174.
  18. Aunque no ha sido posible encontrar el número de *Índice* donde apareció la entrevista con Breton, éste la publicó en el mismo año de 1935 en su libro *Position politique du surréalisme*. La pregunta que se menciona aquí es el número VI. La contestación del francés constituye los dos últimos párrafos de la entrevista (cito por la edición de París: Donoël et Gonthier, 1971, págs. 69-79).
  19. La organización que publicó *Documents* en Bruselas fue la 'Association révolutionnaire culturelle'. *Documents 34* había publicado en 1934, en su



número de junio, una 'Intervention surréaliste'. La gran labor de Henri Lefebvre (1905– ) ha sido explicar el pensamiento de Marx, Hegel y Lenin; a su pluma se deben muchos libros, entre ellos *Le marxisme, Pour connaître la pensée de Lénine, problèmes actuels du marxisme, Marx, Sociologie de Marx et La Survie du capitalisme*.

20. "Plus de conscience" fueron las palabras de Malraux declamó en su discurso del Congreso de Moscú, que se celebró del 17 al 31 de agosto de 1934. Malraux se hizo miembro de la 'Association des écrivains et artistes révolutionnaires' [AEAR] en diciembre de 1932. Fue *Commune*, órgano de la AEAR, el que publicó el discurso de Malraux, 'L'Art est une soumission', en sus núms. 13–14 (septiembre–octubre 1934), págs. 68–71. Datos y documentos sumamente útiles tocantes a la aportación de Malraux al Congreso de Moscú los ha proporcionado Jacqueline Leiner en: 'Autour d'un discours de Malraux: "L'Art est une conquête" (Congrès de Moscou, 1934)', y 'Textes se rapportant au séjour d'André Malraux en U.R.S.S. traduits du russe par Hélène Reshetar', *La Revue des Lettres Modernes*, núms. 304–309 (1972), págs. 47–59, 130–148. Un resumen del Congreso se encuentra en los textos recogidos y traducidos por J.E. Pouterman, 'Le Congrès des écrivains soviétiques', *Nouvelle Revue Française*, núm. 254 (1 noviembre 1934), págs. 721–750.
21. Esta pregunta es parte del número VI de la entrevista; la contestación de Breton reproducida aquí es el primer párrafo de su respuesta en la entrevista (*Position politique du surréalisme*, ed. cit., págs. 77–78).
22. Hegel hizo una contribución fundamental a las ideas políticas del grupo surrealista, que le rindió homenaje en 'Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831)', *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, núm. 3 (diciembre 1931), pág. 1.
23. Las palabras tan polémicas de Malraux fueron estas: "L'art n'est pas une soumission, c'est une conquête". Pérez Minik da una idea del desagrado que sentían por Malraux Breton y Péret cuando cuenta que, después de expresar su admiración por *La Condition humaine*, "al alimón los franceses manifestaron su desprecio superior ante mi juicio apasionado" (*Facción española surrealista de Tenerife*, pág. 62).
24. El 23 de julio de 1934, H. G. Wells entrevistó a Stalin en Moscú. Por su ingenuidad, esa entrevista despertó en Inglaterra una serie de críticas, que se ventilaron en el debate que tuvo lugar en octubre de 1934, cuyos principales protagonistas eran Wells, George Bernard Shaw, el dramaturgo alemán Ernst Toller, y el economista John Maynard Keynes (y no Max Eastman, según pretende el manifiesto de Tenerife). Durante el debate Wells y Shaw intercambiaron sendos insultos; para Shaw, Wells "es el peor escuchador del mundo"; para Wells, Shaw había adquirido "el privilegio femenino de hacer disparatadas afirmaciones incoherentes". Véase *Stalin–Wells Talk. The Verbatim Record and a Discussion by G. Bernard Shaw, H. G. Wells, J. M. Keynes, Ernst Toller and Others* (Londres: The New Statesman and Nation, diciembre 1934). Véase también Vincent Brome, 'Shaw versus Wells', en *Six Studies in*

*Quarrelling* (Londres: Cresset Press, 1958), págs. 1-39.

25. Este párrafo era la primera pregunta que se hizo a Breton en la entrevista con *Indice*. La contestación extensa de Breton ocupa los cuatro párrafos que siguen, y termina con las palabras "... dominar revolucionariamente la situación" (*Position politique du surréalisme*, ed. cit., págs. 69-73). La pregunta, por su precisa división de tendencias, demuestra el conocimiento íntimo del arte que tenían dos miembros del grupo de *Gaceta de Arte*: Westerdahl y López Torres. Lo más probable es que fuera López Torres, en calidad de director de *Indice*, quien estableció la diferencia entre los temas clásicos de Ingres (1780-1867), pintor de la *Grande Odalisque*, y las litografías y caricaturas satíricas de Honoré Daumier (1818-1879). En cuanto a los artistas de este siglo, Carlo Carrà (1881-1966) firmó el *Manifiesto de pintura futurista* (1910) y el *Manifiesto técnico de pintura futurista* (1910); tuvo contacto con el movimiento del *Novecento*, que ayudó a fundar en 1922 Achille Funi (1890- ), quien, después de su etapa futurista, se asoció con Derain y los neoclasicistas de París.  
En cuanto a los tres artistas alemanes que, según el locutor, representan la "pintura social", Käthe Kollwitz (1867-1945) trataba de las víctimas de la miseria, o la guerra, en *La Guerra* (1923). Otto Dix (1891-1969) censuraba tan acremente los horrores de la guerra representando a un mundo poblado de soldados tullidos y estraperlistas, que en 1923 el partido nacional-socialista hizo que la Academia de Dresden le despidiera. Las caricaturas satíricas de George Grosz (1893-1959), feroz crítico de la Alemania de la posguerra, tenían un atractivo especial para López Torres, que le dedicó un artículo —'Arte social: George Grosz'— en *Gaceta de Arte*, núm. 1 (febrero 1932), pág. 2. Véase también Westerdahl, 'Tendencias horrosas y heroicas en la pintura social', *Gaceta de Arte*, núm. 6 (julio 1932), págs. 1-2.
26. Como ejemplo de la rebeldía que los surrealistas franceses sentían y admiraban en Baudelaire, Lautréamont y Rimbaud, reprodujeron en *La Révolution Surréaliste* la 'Lettre d'Arthur Rimbaud à M. Lucien Hubert, Ministre de la Justice' (núm. 12, 15 diciembre 1929, pág. 29). La obra de Lautréamont fue un pozo de inspiración para Espinosa. Gustave Courbet se vio perseguido tanto por sus pinturas como por sus actividades políticas; en 1863, un católico fervoroso adquirió y destruyó su cuadro *El regreso del Congreso* por su anticlericalismo. En junio de 1871, fue sentenciado a seis meses de prisión por estar inmiscuido en la destrucción de la columna en la Place Vendôme, de París.
27. El dibujo que Breton recordó detalladamente acababa de aparecer en *The New Yorker* el 6 de abril de 1935 (pág. 24). Falta en el manifiesto el nombre que citó en la entrevista con *Indice*, durante la cual tradujo al francés el pie del dibujo: "What's the meaning of this, Leo? Are you turning into a dirty bourgeois?"
28. Según Breton precisó en la entrevista, *La Mort de Marat*, que se encuentra reproducido en la pág. 7 del manifiesto, ilustra el libro de poesías de Péret, *De derriere les fagots* (1934). Este aguafuerte de Picasso se puede ver reproducida en Péret, *Oeuvres completes*, tomo 2 (París: Eric Losfeld, 1971), pág. 324; según la nota en la pág. 323, solamente veinticinco ejemplares llevaban el aguafuerte,

cuyo rostro angustiado se verá repetido en el de las víctimas del famoso *Guernica*.

29. Esta pregunta, la quinta que se hizo a Breton en la entrevista con *Indice*, es menos punzante que la original: “La rupture du surréalisme avec Aragon a-t-elle résulté de profonds différends touchant les postulats essentiels du surréalisme?” La respuesta de Breton fue la que dio en la dicha entrevista (*Position politique du surréalisme*, ed. cit., págs. 75–77).

A consecuencia de su visita a Moscú con Georges Sadoul a finales de 1930, Aragon escribió su poesía ‘Front rouge’, un himno a Lenin y a la U.R.S.S., y una amenaza contra la burguesía. La revista en donde se publicó la poesía, *Littérature de la Révolution Mondiale*, fue confiscada por las autoridades francesas, quienes le pusieron pleito a Aragon. Esta poesía se puede leer en el libro de Breton, *Misère de la poésie. “L’affaire Aragon” devant l’opinion public* (París: Editions Surréalistes, 1932), págs. 22–28; en este libro Breton considera las posibles repercusiones de la acusación contra Aragon y publica una carta de protesta firmada por más de trescientas personas; entre los españoles que firmaron se contaban Manuel Altolaguirre, Buñuel, Dalí, Antonio Espina, Francisco García Lorca, Pedro Garfias y José Moreno Villa. Una protesta contra Aragon, por su “arrivisme” y por sus giros políticos, la publicó Eluard en una hoja suelta, *Certificat* (París, 1933).

30. Aragon pronunció su veredicto —“Il en viendra à contredire son passé et il y aura là aussi de la grandeur”— sobre el novelista Marguerite en el artículo mencionado unas líneas más abajo: ‘D’Alfred de Vigny a Avdéenko’, *Commune*, núm 20 (abril 1935), pag. 808.
31. La primera cita es un eco no muy fiel de las palabras finales de esta frase de *Traité du style*: “Aussi faut bien dire, que de tout son honnête curriculum vitae, notre monde a vu bien des choses, des parricides, des anthopophages, des enculeurs d’hémorroïdaires, mais des gens qui ne mettaient pas leurs actes en rapport avec leurs P’Haroles!” (2ª ed., París: Gallimard, 1928, pág. 216). La segunda cita es una traducción exacta de estos versos de *La grande gaité* (París: Gallimard, 1929, pág. 118):

Crachones veux-tu bien

Sur ce que nous avons aimé ensemble

32. En el primer artículo, ya citado, Aragon atacó “la pourriture catholique” y ensalzó “ce stade florissant de la littérature soviétique dans la Commune triomphante” (págs. 809, 815). En el segundo artículo, que es más autobiográfico que el otro, Aragon aludió a su ruptura con los surrealistas, y declaró: “Je me sens aujourd’hui... un homme entièrement nouveau animé d’une énergie nouvelle...” Aragon recogió los dos artículos en *Pour un réalisme socialiste* (París: Denoël et Steele, 1935), que contiene también el discurso de Avdéenka al VIIº Congreso de los Soviéticos de la U.R.S.S.; el ruso terminó su discurso diciendo: “Lorsque ma femme aimée me donna un enfant, le premier mot que je lui apprendrai sera: *Staline*” (pág. 122).

33. El congreso comunista de Kharkov se celebró en noviembre de 1930. Véase Max Eastman, 'The Kharkov Congress', en *Artists in Uniform. A Study of Literature and Bureaucratism* (New York: Alfred A. Knopf, 1934), págs. 3-13.
34. Esta pregunta es la tercera que se le hizo a Breton en la entrevista con *Indice*. La contestación del francés se reprodujo exactamente en el manifiesto (*Position politique du surréalisme*, ed. cit., pág. 74).
35. Vladimir Vladimirovich Mayakovsky se suicidó el 14 de abril de 1930. Los temas políticos y sociales de sus obras poéticas, tal como *150,000,000* (1921), demostraban su convicción de que —en palabras de Aragon— "toute la poésie est partie des conditions réelles de la Révolution" ('Le Retour a la réalité', en *Pour un réalisme socialiste*, ed. cit., pág. 84). Véase Max Eastman, 'Maiakovsky's Suicide', en *Artists in Uniform*, ed. cit., págs. 63-74.
36. Aquí los firmantes del manifiesto se refieren desdeñosamente tanto a las encuestas publicadas en *La Gaceta Literaria*, como a los concursos organizados por ella. Ejemplo de las primeras es '¿Qué es la vanguardia?', donde encontramos la participación de Espinosa (núms. 83-86, junio-julio 1930). En cuanto a los concursos, cuatro se convocaron en 1930, entre ellos el que convocó Giménez Caballero de trescientas pesetas a las mejores notas universitarias "que reflejen más certeramente la vida y conciencia del estudiante español actual" (núm. 76, 15 febrero 1930).
37. Aludiendo a los seis números de *El Robinsón Literario de España* que se intercalaron en *La Gaceta Literaria* durante sus siete últimos meses de vida en 1931 y 1932, Giménez Caballero escribió en 1938: "en esos seis números... Está la base social de lo que yo llamé un "sindicalismo nacional" o nacional-sindicalismo, que hoy ha triunfado ya en la acción y en la historia de España. Creo que el investigador futuro de las raíces espirituales de nuestro Movimiento deberá consultar "La Gaceta Literaria" con su final del "Robinsón Literario", para tener datos justos y precisos del presente hispánico" (*Genio de España*, 4ª ed., Barcelona: Ediciones Jerarquía, 1939, pág. 7, nº 1).

Giménez Caballero emitió su juicio severo sobre el surrealismo en su ensayo 'Orientaciones universitarias. Un butlletí de juventud catalana' (*La Gaceta Literaria*, núms. 101-102, 15 marzo 1932), donde dictaminó: "Ahora de lo que más se trata... es de distinguir y rechazar muchas cosas. En especial, la servil imitación que se viene haciendo aquí del *surréalisme* de París... El francés quiere traducir la revolución rusa a la literatura y *camuflar* "la revolución surrealista". En cuanto al "espíritu fascista" que se achacó a Giménez Caballero, baste recordar que contribuyó a la fundación de dos revistas: *La conquista del Estado*, y *El Fascio*.

Véanse: Miguel Angel Hernando, *La Gaceta Literaria (1927-1932). Biografía y valoración* (Valladolid: Universidad de Valladolid, 1974); Carmen Bassolas, *La ideología de los escritores. Literatura y política en La Gaceta Literaria (1927-1932)* (Barcelona: Editorial Fontamara, 1975); Douglas W. Foard, *Ernesto Giménez Caballero (o la revolución del poeta). Estudio sobre el Nacionalismo Cultural Hispánico en el siglo XX* (Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1975).

38. La Asociación Patronal de España su fundó en noviembre de 1934. El *ABC* del 16 de marzo de 1935 contiene un reportaje —‘El homenaje de los patronos al Sr. Giménez Caballero. Designación del Comité organizador’— que marcó el primer paso hacia el banquete con el que le querían agasajar los patronos por la publicación, en el diario madrileño *Informaciones*, de sus artículos ‘¡Basta! Defensa del Patrono’, y ‘Hacia una Asamblea nacional (Los creadores de trabajo)’ (30 enero, 25 febrero). El banquete tuvo lugar el 15 de mayo en el Palace Hotel de Madrid; un reportaje larguísimo apareció en el *ABC* al día siguiente con el título: ‘Más de mil quinientos comensales asistieron anoche al banquete homenaje de los patronos españoles al ilustre escritor Señor Giménez Caballero’. Las palabras citadas en el manifiesto de Tenerife recuerdan las que acompañan la fotografía que se publicó en dicho periódico el 17 de mayo: ‘Grupo de concurrentes al banquete organizado por los patronos españoles en honor del ilustre escritor Sr. Giménez Caballero, por su campaña de prensa en reivindicación y defensa de dicha clase social’. *Blanco y Negro* también publicó una fotografía del banquete en su núm. 2287 (19 mayo 1935).
39. El partidismo político de los firmantes del manifiesto les llevó a asumir que Giménez Caballero asistió al Congreso de Montreux, que se celebró en diciembre de 1934. En marzo de 1935, la revista *Índice* había declarado, con cierto retintín acusatorio, en un reportaje titulado ‘Un congreso de fascistas’: “Es indudable que al Congreso fascista que acaba de celebrarse en Montreux tenía que asistir una representación española y que esa representación había de caer en persona tan significada en el campo de las letras como es Giménez Caballero. ... Robinsón... se cansó al fin de tanto a–isla–miento y arribó a las playas gratas a la paz eterna y a las mansas falanges” (núm. 1, pág. 14).

Contestando a mi pregunta, Giménez Caballero dice escuetamente en su carta fechada el 27 de enero de 1982: “A Montreux yo no fui. Y creo que tampoco José Antonio”. En el breve informe que apareció en el *ABC* del 18 de diciembre de 1934 —‘Primer Congreso Internacional Fascista’— se lee la noticia de que “El representante español, Sr. Primo de Rivera, que llegó el sábado por la noche, regresó el domingo por la mañana a España por haber sido llamado urgentemente”. Primo de Rivera contradujo esa afirmación en seguida, publicando esta nota con fecha del 19 de diciembre: “La noticia de que José Antonio Primo de Rivera, jefe de Falange Española de las J.O.N.S., se disponía acudir a cierto Congreso internacional fascista que está celebrándose en Montreux es totalmente falsa. El jefe de la Falange fue requerido para asistir; pero rehusó terminantemente la invitación por entender que el genuino carácter nacional del Movimiento que acaudilla repugna incluso la apariencia de una dirección internacional...” (Primo de Rivera, *Obras completas. Discursos y escritos (1922–1936)*. Edición cronológica. Recopilación y prólogo de Agustín del Río Cisneros. [Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1976], tomo I, pág. 524).

Efectivamente, el Congreso de Montreux, organizado por el ‘Comitati d’azione per la universalità di Roma’ [CAUR], representa un esfuerzo concreto por

- realizar el ideal italiano de fundar un movimiento fascista internacional; la dificultad de realizar ese ideal se veía en la imposibilidad de formular una política común hacia la raza judía. El CAUR pretendió que Giménez Caballero asistió al Congreso; en 1935 desmintió esa afirmación el Dr. Carlo Lozzi en su informe al Conde de Ciano, Ministro italiano de Asuntos Exteriores. Un resumen detallado del Congreso se encuentra en el libro de Michael A. Ledeen, *Universal Fascism: The Theory and Practice of the Fascist International, 1928-1936* (New York: Howard Festig, 1972), págs. 114-122; las alusiones contradictorias a Giménez Caballero aparecen en las págs. 115 y 125.
40. Como los censurados aquí son tres españoles ideológicamente opuestos a los firmantes, me parece verosímil que la omisión de esta frase tan reprobatoria se debiera a un descuido. Pedro Mourlane Michelena, ganador del Premio Luca de Tena de 1934, había declarado en 1915: “yo soy antisemita...” (*Discurso de las armas y las letras* [Bilbao: Biblioteca de Amigos del País, 1915], pág. 182). Rafael Sánchez Mazas se interesó en el fascismo durante su estancia en Roma como corresponsal del *ABC*. Se cree generalmente que fue autor de la frase “¡Arriba España!” (véase Stanley G. Payne, *Falange. Historia del fascismo español*, trad. del inglés de Francisco Farreras [París: Ruedo Ibérico, 1965], pág. 400, n.º 1). Eugenio Montes era otro miembro del grupo de escritores que formulaban la retórica falangista; véase *Falange y literatura*, edición, selección y prólogo de José Carlos Mainer (Barcelona: Editorial Labor, 1971).
41. *Gaceta de Arte* resumió con orgullo los diversos sucesos relacionados con la “Gran Exposición de pintura moderna” pregonada por *La Tarde* el 8 de mayo de 1935: “De 11 a 21 de mayo, estuvo abierta en el Ateneo de Santa Cruz de Tenerife la exposición de pintura... La exposición comprendía 76 obras, figurando trabajos de Arp, Brauner, Chirico, Dalí, Domínguez, Ernst, Hugo, Magritte, Miró, Oppenheim, Picasso, Ray, Tanguy, Duchamp, Giacometti, Henry, Jean, Styrksy, Bellmer y Maar.
- “El prólogo del catálogo de la exposición fue hecho por André Breton...”
- “André Breton dio en la exposición una conferencia sobre “Arte y política”, fijando la posición del surrealismo...”
- “André Breton dio también en el Puerto de la Cruz un acto de afirmación poética que mereció calurosos aplausos. Hizo la presentación nuestro secretario de redacción Pedro García Cabrera y Agustín Espinosa.
- “Benjamín Péret contribuyó en esta expedición con su conferencia sobre la actitud surrealista ante la religión, en el local de las Juventudes Socialistas...”
42. El “encendido elogio” al que se refiere el manifiesto parece ser una interpretación generosa de la felicitación que se hizo en un reportaje anónimo —“La exposición de arte surrealista, inaugurada ayer en el Ateneo”— que se publicó en *La Prensa* el 12 de mayo de 1935: “Felicitamos a “Gaceta de Arte” y al Ateneo de Tenerife por el éxito extraordinario de esta exposición”.
43. Estas son citas exactas del artículo ‘Superrealismo’, firmado por “Pura Realidad”, que apareció en *Gaceta de Tenerife* el 21 de mayo de 1935. Los juicios severos emitidos por esta “dama de la más alta sociedad” iniciaron la

campaña de protestas contra la exposición de arte y, en particular, contra la película *L'Age d'or*. Según informó *La Prensa* el 23 de junio en el reportaje intitulado 'La clausura de la Exposición de arte contemporáneo', las palabras de Oscar Domínguez, que habló después de Westerdahl, Pérez Minik y López Torres, despertaron "protestas en las salas que son sofocadas por el mismo público". El presidente del Círculo de Bellas Artes, Domingo Cabrera, se vio obligado a cortar el debate suscitado por los cuatro conferenciantes "debido a algunos incidentes que se promovieron". La prometida proyección de *L'Age d'or* para el 2 de junio ya había desatado la furia de los redactores de *Gaceta de Tenerife*, para quienes la película —"audaz y sensacional" en la opinión de *La Prensa* (30 de mayo)— era "un repugnante cúmulo de profanaciones religiosas y de inmoralidades" ("Se prohíbe la proyección de la película "La Edad de Oro", *Gaceta de Tenerife*, 15 de junio 1935). En consonancia con las palabras desdeñosas de "Pura Realidad" y las virulentas de los redactores anónimos, "Calicanto" publicó en el mismo periódico el 17 de junio sus versos titulados 'Basura', que ofrecen otro comentario despiadado sobre el arte contemporáneo:

Se acude para un buen cuadro  
a un artista muy famoso,  
y el artista, cuando cobra,  
pinta un buñuelo horroroso.

Un resumen de la polémica acrimoniosa suscitada en Tenerife por *L'Age d'or*, se encuentra en el libro de C.B. Morris, *This Loving Darkness. The Cinema and Spanish Writers 1920-1936* (Oxford University Press for the University of Hull, 1981), págs. 27-29.

44. En estas palabras se siente la pasión reformadora que les había llevado a los firmantes canarios en 1933 en el '11º manifiesto de G.A.', a enumerar las plagas de la sociedad burguesa: la sífilis y la neurosis; la tuberculosis; las enfermedades nerviosas; la locura y el suicidio; la prostitución; y la guerra (*Gaceta de Arte*, núm. 22, diciembre 1933, pág. 1). Varios periódicos tinerfeños, particularmente *La Campana* y *El Socialista*, compartían con igual fervor las mismas preocupaciones sociales; como ejemplos de la misión reformadora que se proponían, véanse: 'Actualidades. La prostitución callejera. Los alquileres de la vivienda', *El Socialista*, Año I, núm. 2, 17 agosto 1931, pág. 8; y 'Notas del día. El lujo. Lugares de miseria', *La Campana. Periódico independiente*, Año XI, núm. 538, 8 junio 1935.
45. El grupo de *Gaceta de Arte* nos recuerda en su 'Déclaration' que fue Breton quien llamó a Tenerife "la pointe poétique de l'Espagne". Dos años más tarde, Breton volvió a evocar Tenerife poéticamente cuando comenzó la quinta sección de *L'Amour fou* diciendo: "Le pic du Teide à Tenerife est fait des éclairs du petit poignant de plaisir que les jolies femmes de Tolède gardent jour et nuit contre leur sein" (París: Gallimard, 1937, pág. 78).
46. José Bergamín es el que, sin ser nombrado, sale malparado de este ataque furibundo contra *Cruz y Raya*, que, según un crítico, era un "monumento al

éxito que tuvo... un catolicismo liberal, personal, anticonfesional” (Nigel Dennis, ‘Posdata sobre José Bergamín. “Cruz y Raya”: una revista que habla por sí misma’, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 301 [julio 1975], pág. 154). En este ensayo Dennis cita una carta de Bergamín a Manuel de Falla, que demuestra lo desacertada que era la crítica que emitieron los firmantes del manifiesto: “quiero que Vd. también conozca, expresamente, toda mi repugnancia íntima y veraz por todo este mundo español de católicos oficiales... Por la descomposición corrompida y corruptora del clericalismo” (pág. 158).

47. El uso de la palabra “semillero” es otro ejemplo del desprecio que sentían los miembros de *Gaceta de Arte* por la vida literaria de la Península; esta palabra capta acre pero acertadamente el sinfin de revistas que disfrutaron de corta vida durante los años 30 y que no representaron ni respaldaron ninguna posición política. Véase *Medio siglo de publicaciones de poesía en España. Catálogo de revistas* (Segovia-Madrid: I Congreso de Poesía, 1952); y Lorraine Albert y Nigel Dennis, ‘Literary and Cultural Periodicals in Spain: 1920-1936. A Bibliography’, *Ottawa Hispanica*, núm. 4 (1982), págs. 127-170.
48. El discurso de Alberti al Congreso de Moscú se encuentra recogido en *Commune*, núm. 13-14 (septiembre-octubre 1934), págs. 80-82. Contar que “se vestía de esta o de la otra manera” fue precisamente lo que hizo Alberti en los artículos que publicó en *Luz* (Madrid) bajo el título ‘Noticiero de un poeta de la U.R.S.S.’ Estos reportajes los recogió Robert Marrast en ‘Rafael Alberti. Un reportage inédit sur son voyage en U.R.S.S.’, *Bulletin Hispanique*, vol. LXXI (1969), págs. 335-353. En ellos Alberti habla repetidas veces de la indumentaria: de campesinos “enfundados en cuero, pareciendo que llevan por gorro un borrego vivo, peludo”, de viejas “con pañuelos de lana y altas botas de fieltro” (págs. 340-341, 350).  
Nicolás Ivanovitch Boukharine (1888-1938), compañero de Lenin durante su exilio, llegó a ser un teórico del marxismo con obras como *Teoría del materialismo histórico* (1921) y *El imperialismo y la acumulación del capital* (1935). En 1934 fue editor del periódico *Izvestia*.
49. Fue la editorial *Cruz y Raya* la que publicó en 1935 la antología de Alberti, *Poesía 1924-1930*. La obra que, según los firmantes, “no es poesía”, será *El poeta en la calle (1931-1935)*, que contiene poemas tan distintos a los de *Sobre los ángeles*, como ‘Romance de los campesinos de Zorita’. La recepción calurosa que se le tributó a Alberti en Tenerife en mayo de 1979 ofrece un grato contraste con la acerba crítica de su obra y de su política contenida en el manifiesto, especialmente cuando Pérez Minik contribuyó al catálogo de la exposición de la obra gráfica de Alberti con un texto llamado ‘Rafael Alberti o la arboleda recobrada’.



I N D I C E

El manifiesto surrealista escrito en Tenerife

7

*Boletín Internacional del surrealismo*

17

*Déclaration*

29

Notas

33

El manifiesto surrealista escrito en Tenerife,  
*de C. B. Morris*

ACABÓ DE IMPRIMIRSE EN LOS TALLERES DE LA  
IMPRESA EL PRODUCTOR, BARRIO NUEVO DE OFRA  
N.º 12, LA CUESTA, LA LAGUNA DE TENERIFE, EL DÍA  
17 DE FEBRERO DE 1983

*La edición estuvo al cuidado de*  
A. S. Robayna

EDICIÓN DE 500 EJEMPLARES NUMERADOS  
EJEMPLAR NÚM. 415

Depósito Legal TF 72/83