EL ARTE DE VANGUARDIA EN BARCELONA

POR

SEBASTIAN GASCH

En mis primeros años de crítico de arte combatí en reiteradas ocasiones el uso y abuso de la palabra «vanguardismo», confusionaria y pueril. Hoy, sin embargo, no tengo más remedio que emplearla, porque me servirá para dar a conocer a los jóvenes actuales unas actividades en modo alguno orquestadas, pero que fueron un grito de libertad lanzado por el arte vivo en Barcelona. En efecto, el vanguardismo, con la perspectiva de los años, aparece como un eslabón lógico en la historia del arte contemporáneo barcelonés; fue algo así como un fuego devorante que, debajo de la ceniza, se mantenía apagado desde hacía largo tiempo y que sólo aguardaba un pretexto para estallar en llamas luminosas y espontáneas. Las citadas actividades fueron como la asonada voluntaria de unos hombres de temperamento vigoroso que hallaron en el vanguardismo no solamente la exteriorización de su vitalidad intrépida, sino también una manera de protestar contra el academicismo y las prolongaciones —hueras— del impresionismo. De la labor generosa y desinteresada de aquellos hombres traen su origen muchas inquietudes actuales.

Antecedentes literarios

¿Cómo y cuándo aparecieron los primeros movimientos de vanguardia —de subversión estética— en Cataluña? Nuestra región tenía una posición privilegiada en la vida espiritual de la Península. Era la torre de vigilancia de Europa, el paso obligado de todas las novedades estilísticas del Viejo Continente. Por Cataluña —1823: *El Europeo,* Aribau, López Soler, Cook, Monteggia, Gallo— entra en España el romanticismo. Por Cataluña —Zola: Narciso Oller— es conocido el naturalismo. Tolstoi, Walt Whitman, Ibsen, Maeterlinck se ven difundidos en Castilla por las publicaciones catalanas de *l'Avenç*. Las primeras promociones de vanguardia —grupos de las revistas *Ultra* y *Grecia*— se forman en Castilla en 1919. Pues bien, en 1919 teníamos ya traducciones catalanas de Apollinaire, de Dermée, de Reverdy, de Max

Jacob, de Drieu la Rochelle, etc. Y ya antes, en 1918, la revista barcelonesa *Trossos* polariza e intenta articular los nuevos movimientos.

Por aquellos años la nueva inquietud lírica fructifica en los primeros libros de Joaquín Folguera, de Salvat-Papasseit y de José María Junoy.

La tarea que lleva a cabo Joaquín Folguera se multiplica en una triple actividad renovadora. En calidad de crítico, ejerce una vigilancia lúcida en los dominios literarios y jerarquiza la poesía más próxima a la suya. Como traductor, incorpora los valores más vivos del momento europeo de habla francesa e inglesa. Como poeta, ocupa un lugar personalísimo en la nueva promoción poética de Cataluña. Joaquín Folguera utiliza los trucos novotipográficos aprendidos en Guillaume Apollinaire. Compone poesía y traza, sobre la página, la forma de un océano tipográfico ondulante o el vuelo de un avión. Pero su cuerda más íntima vibra en un tono menos espectacular. La poesía de Joaquín Folguera, después de una primera etapa de notas dispersas, de temas adolescentes, de ingenuas fantasmagorías escenográficas, se despoja progresivamente de hojarasca, se purifica, hasta lograr los acentos más puros del momento.

La primera época de Juan Salvat-Papasseit traslucía las influencias del cubismo literario de Apollinaire y del futurismo italiano de Marinetti. En 1917 edita el primer número de *Un enemic del poble* (hoja de subversión espiritual) y en 1920 lanza su *Primer manifest futurista,* contra los poetas en minúscula. Pero el caligrama, la neotipografía, la audacia por la audacia se van transformando en una poesía puramente esencial, en la que se transparenta una aspiración de amor, a veces muy humano —como el delicioso *Poema de la rosa,* la mejor obra erótica de la literatura catalana—, otras veces divino —como el poema de Navidad—, en el cual el sentimiento de la injusticia social adquiere un todo de queja ternísimo.

Temperamento de una nerviosa movilidad espiritual, José María Junoy publica en 1920 *Poemes i caligrames,* en donde Guillaume Apollinaire, que asoma en cada página, figura concretamente en una carta prefacio en la que hace referencia a la innovación neotipográfica por él inventada y que Junoy redescubre. Mucho antes, en 1915, Junoy publicó en el semanario *Iberia* su poema «Guynemer», que fue reeditado en francés en una *plaquette* en donde figuraba un apéndice del poeta pidiendo que se diera el nombre de Guynemer a una constelación. José María Junoy llevó la innovación de Apollinaire a sus últimos y más peligrosos extremos y daba una pujante plasticidad a todas sus creaciones líricas.

De hecho, es en la primera trasguerra cuando se multiplican los síntomas de inconformismo o de impaciencia ante la renovación profunda llevada a cabo por la promoción Carner-López Picó. Nos dice Guillermo Díaz-Plaja en su libro memorable, fundamental, *L'avant-guardisme a Catalunya,* publicado en 1932, que, por un lado, contribuyen en no escasa medida a la efervescencia las estancias de escritores extranjeros, refugiados en Barcelona durante la guerra del 14, y, de otra parte, la conmoción general de las ideas que provocó la nueva realidad del armisticio de 1918. En una palabra, en aquella primera trasguerra, Barcelona era la puerta del extranjero. Las primeras audacias, las últimas novedades de París, Londres y Berlín, hallaban inmediato eco en Barcelona. Y paralelamente a la subversión literaria, se había iniciado la subversión en las artes plásticas, principalmente en la pintura, subversión iniciada por Joaquín Torres García, cuyos primeros manifiestos datan de 1915. Y se iniciaba, sobre todo y ante todo, por el benemérito José Dalmáu.

La obra benemérita de José Dalmáu

El marchante José Dalmáu fue el hombre que con mayor entusiasmo y eficacia trabajó en favor del arte de vanguardia en Barcelona. Bellamente desinteresado, con un empuje formidable y un gusto congénito por el riesgo y la aventura, Dalmáu no ahorró esfuerzos ni dinero, hasta el punto de arruinarse para hacer triunfar lo que él llamaba «la idea» con unción de iluminado, o sea, el arte de vanguardia.

Fue en 1912 cuando Dalmáu —hecho de una gran audacia en aquella época, hecho insólito en la Europa de aquellos tiempos— trajo a Barcelona las obras de los pintores cubistas más representativos: Duchamp, Gleizes, Gris, Metzinger, Léger, etc. Ese gesto, que pocos marchantes europeos hubieran osado entonces realizar, hizo que Gleizes afirmara en su libro que la pintura cubista, después de su aparición en Francia, se extendía rápidamente por Europa, empezando por Barcelona. Fue en 1912, también, cuando Dalmáu organizó la gran exposición de arte polaco en la que Barcelona pudo admirar, entre otras, las obras de Zak, de Pankiewicz, de Mela Mutermilch. Más tarde, en 1920, conociendo de antemano las pérdidas materiales que su gesto audaz le produciría, Dalmáu organizó la exposición de «Arte francés de vanguardia», la exhibición colectiva de esa índole más importante que había sido realizada en Barcelona, y que nos permitió conocer a las figuras más representativas del arte francés avanzado: Braque, Dufy,

Derain, Friesz, Marie Laurencin, Léger, Lhote, Matisse, Survage, Vlaminck, etc.

Todo cuanto antecede bastaría para definir a José Dalmáu. Hay que mencionar otros hechos, sin embargo, cada uno de los cuales, por haber sido realizado en la época en que fue llevado a cabo, sería suficiente para considerar a Dalmáu como un promotor de talla excepcional.

Citaremos rápidamente y a la ventura: la primera exposición de Joan Miró en 1918; la organización de una muestra del mismo pintor en la galería «La Licorne», de París; las exposiciones de obras de Regoyos, Celso Lalagar, Serge Charchoune, Helen Grunov, Rafael Sala, Ricart, Otto Weber, Rafael Barradas, Cano, Torres García; la primera de los «Evolucionistas», en 1918, con una presentación del filósofo Francesc Pujols; todas las primeras exposiciones de Salvador Dalí y, por último, la discutida exposición de Francis Picabia, en 1922, presentada por André Breton.

Antes de cerrar la recensión de la admirable tarea llevada a cabo por Dalmáu, agregaremos que su nombre cruzó las fronteras. Debido a sus actividades, Barcelona fue considerada como un importante centro internacional de vanguardia. Y durante la guerra del 14—como más arriba hemos señalado—, muchos vanguardistas extranjeros se instalaron en nuestra ciudad. Entre ellos el citado Picabia, que, en 1917, editó en Barcelona su revista *391*. Colaboraban en ella G. Ribemont-Dessaignes, Max Goth, Gabrielle Buffet, Marie Laurencin, Max Jacob y Guillaume Apollinaire. La redacción de *391* estaba instalada en las Galerías Dalmáu, que deben figurar siempre en un primer término honorífico cuando se quiera estudiar el movimiento vanguardista de Barcelona.

El «ateneíllo» de Hospitalet

Así, pues, todo ese estado de inquietud plástica se polarizó rápidamente alrededor de José Dalmáu y de algunas figuras más. Y en aquel momento, el punto neurálgico de la renovación plástica en Barcelona se formó en torno a un pintor no catalán, pero amador profundo de nuestras cosas. Hablamos del gran y malogrado artista uruguayo Rafael Barradas.

Rafael Barradas era un poeta, un auténtico poeta. Todos sus actos, su conversación millonaria en imágenes, sus maravillosos poemas, que sólo algunos íntimos conocíamos, reflejaban claramente la exquisita calidad del sentimiento poético que anidaba en lo más hondo de su ánimo. Una insobornable vocación de pintor le había empujado a cubrir

superficies de líneas y colores, y ese lirismo se ponía de manifiesto en todos sus lienzos.

En los años veinte, Rafael Barradas vivía en Hospitalet, una pequeña población situada a muy corta distancia de Barcelona. El sórdido y patético —solanesco— aposento donde moraba el pintor fue bautizado por quienes lo frecuentábamos con el nombre de «El Ateneíllo». ¿Solanesco? Sí, porque aquel pequeño piso, viejo, triste y de paredes desconchadas, y la infinita melancolía del suburbio barcelonés —un paisaje gris y brumoso— que por su balcón, siempre abierto de par en par, entraba, traían irresistiblemente al recuerdo la pintura dramática de Solana, aquellos villorrios de la España «negra» que él pintaba, pueblos apergaminados como esos notarios que de puro viejos han olvidado el fabuloso arabesco de su rúbrica; tan tristes como esos boticarios que despiden un vago olor a hierbas podridas y tan espantosos como los crímenes que, al son de una guitarra de cinco cuerdas, con voz aguardentosa y cascada, cantan los ciegos por las plazuelas.

Barradas vivía con una trágica modestia en ese pisito de la calle del Porvenir, de Hospitalet, en compañía de su esposa —una campesina de corta instrucción, apagada, sumisa y silenciosa—, de su hermana Carmen, muchacha simpatiquísima y vivaracha, algo sabihonda, y de su anciana madre.

La esposa miraba los cuadros de su marido, que no comprendía, con ojos tristes de bestezuela acorralada; la madre, sentada en su balancín de rejilla, inmovilizada por el reúma, se agarraba a las abrazaderas como resistiéndose a que la muerte se la llevase de allí, y la hermana tocaba las «Sonatas», de Beethoven, en un piano polvoriento y desafinado.

Nunca habíamos visto una miseria tan atroz, con un aire de patética desolación dostoyewskiana, y soportada con tanta fortaleza de ánimo, con tanto estoicismo, con tanto heroísmo y, sobre todo, de un modo tan discreto y callado.

En los años veinte íbamos todos los domingos al «Ateneíllo» José María de Sucre, batallador fogoso e incansable en favor del arte vivo; los poetas Sánchez-Juan, Gutiérrez-Gilí, Leguina, Juan Alsamora y Luis Góngora, Guillermo Díaz-Plaja; el crítico literario Luis Montanyá, Salvador Dalí, García Lorca, el dibujante Manuel Font, Mario Verdaguer, autor de *Piedras y viento,* novela que alcanzó extraordinario éxito, hasta el extremo de que, a la sazón, mucha gente asociaba su nombre con el título de la popular obra, y quien esto suscribe.

Un día Salvador Dalí mostró a Barradas unos dibujos, en los que ya empezaban a aflorar los símbolos sexuales, gratos entonces al pintor.

—Yo pinto de rodillas—exclamó Rafael Barradas, con un ademán entre irónico y horrorizado.

También, salvadas todas las distancias que sean precisas, el Greco debía de arrodillarse con unción para pintar «La Pentecostés». Y Beethoven para escribir la *Misa Solemnis*. Barradas poseía una divina exaltación. Era, por encima de todo, un exaltado. Como Theotocópuli. Como todos los artistas que tienen un concepto religioso de su arte. De las paredes del «Ateneíllo» pendían, a más de aquellos dramáticos suburbios que Barradas pintaba de un modo magistral, una «Anunciación», que José María de Sucre comparaba con la de Fra Giovanni de Fièsole; una «Sagrada Familia» y una serie de lienzos que representaban a San José.

—«San José de los carboneros», «San José de los albañiles»...—iba comentando humorísticamente el pintor ante un lienzo armonizado en negros ante otro armonizado en blancos de cal...

Además de todos nosotros, frecuentaban el «Ateneíllo» algunos artistas jóvenes; entre los más dotados, Cuyás Ahn, Moya Kefferer y Martín Bravo. Rafael Barradas no solamente ejerció una influencia decisiva en la obra de los artistas jóvenes, sino también en todos los pintores y literatos que lo frecuentaban. Su obra plástica y poética, de materia densa y hondo contenido, dejó una impronta vigorosa en la pintura catalana de la época.

El grupo de «L'Amic de les Arts»

José María Planes, uno de los escritores más ágiles y finos que ha tenido Cataluña, definía a Sitges—pequeña población marinera de la provincia de Barcelona—como una magnífica playa de invierno en donde la gente pasaba el verano. Los sitgetanos que marcharon a Cuba para probar fortuna y regresaron con un traje de fresco, un jipi, los bolsillos llenos de plata y las manos aún algo tiznadas por su trato asiduo con los negros, se pusieron a edificar casas blanquísimas. No es extraño, pues, que Sitges suscitara una copiosa literatura. Cada quisque, un día u otro, se atrevía a escribir algo sobre la «blanca Subur», su «blancura inmaculada». Se puede decir que en los años veinte Sitges fue objeto de una abundante literatura a base de cal y de blanco de España, y es que, por las trazas, resultaba muy difícil resistir a la sugestión del bello, gracioso y armónico paisaje sitgetano.

Sí, Sitges fue muy castigada por los literatos, y quien dice literatos dice artistas. Cuando en 1891 la descubrió Santiago Rusiñol, y él y sus amigos la convirtieron en la capital de modernismo, Sitges era

todavía un pueblecito de pescadores, tranquilo e ignorado, y ni por asomo nadie hubiera podido sospechar que uno de sus designios fuese el de erigir una estatua al Greco. Se ve que Sitges poseía una gracia especial para atraer a los artistas de carácter revolucionario. Los «modernistas» de barba y chalina construyeron en Sitges el «Cau Ferrat», y en aquel entonces el humo de sus pipas entenebrecía la apacible albura de las paredes.

Muchos años más tarde aparecieron en Sitges los «vanguardistas» de rostro afeitado, y del humo de sus «Gold Flake» brotó «L'Amic de les Arts», dispuesto a hundir el «Cau Ferrat» y todos los «caus ferrats» de la intelectualidad catalana.

Antes de pormenorizar las actividades de ese grupo, que se nos permita comprobar que arreciaba en los años veintitantos un ataque aguerrido contra algunos artistas y escritores jóvenes de Cataluña, a los que llamaban «surrealistas», aunque de tales no tuvieron nada. (El mismo Dalí tenía una manifiesta afinidad con la asepsia niquelada de Le Corbusier y de Ozenfant y Jeanneret.) No se podía negar gracia e incluso cierta cordura a esos ataques. Como tampoco se podía negar a los jóvenes de «L'Amic de les Arts» ciertas intemperancias de impertinente indiscreción moza. Y al reconocer estas cualidades en la actitud de unos y otros, alegraba a las personas ecuánimes, en vez de entristecerlas o disgustarlas, la lucha y el combate. Hubiera sido muy triste que en la vida literaria y artística catalana no hubiese existido un momento de cierta amenidad batalladora. El reposo y el exceso de cordura suelen ser muchas veces estancamiento. Es mejor que se discuta aun cuando a veces la discusión tuviera excesos de mal gusto.

De toda discusión, cuando se evaporan ciertos aires de rabieta, pueden quedar en claro algunos puntos importantes y pueden definirse personalidades que empiezan ya a señalar su interés. De esos puntos esclarecidos, el más importante a la sazón era éste: los «surrealistas» de Barcelona eran jóvenes, contra lo que la gente pensaba, de bastante buen humor. Sabían cuánta higiene había en una broma, y no ignoraban que burlarse de lo que ellos mismos adoraban era a veces tan sano y tan limpio como una ducha fresca. Frente a ciertos enternecimientos sentimentales del arte —¿del arte?—, frente a esos sudores románticos que aún espesaban y arrugaban muchas páginas literarias y muchos lienzos pictóricos, el fresco recio de una burla tenía valor de salvación. En el fondo, esos bravos «surrealistas», buenos burladores, hacían una obra bastante intensa de crítica vigilante y de creación personal. Algún día, estos jóvenes, precisamente por haber sonreído tanto y hasta, si quieren ustedes, disparatado tanto, nos dirían palabras llenas de grave seriedad. ¿No las decían ya entre tanta burla?

Resultaba, pues, muchas veces, injusto tan recio ataque y trivial tanto desdén. Aun cuando no hubiera existido labor alguna de esos jóvenes, existía su juventud. Pero, además, existía una obra. Una obra colectiva e individual.

La revista, órgano de este grupo y titulada también *L'Amic de les Arts,* apareció en Sitges el mes de abril de 1926 y dejó de publicarse en el mes de marzo de 1929. La dirigía José Carbonell y Gener, quien con anterioridad ya había editado en Sitges las revistas *Terramar* y *Monitor,* que alcanzaron una considerable proyección peninsular. El equipo de redactores estaba compuesto de J. V. Foix, M. A. Cassanyes, Ramón Planes, Salvador Dalí, Luis Montanyá, Domenec Forment, Sebastián Sánchez-Juan y quien esto firma. Muchos números de *L'Amic de les Arts* eran perfectos. De gente enterada y con segura conciencia de lo que pretendían. La revista desbordó ampliamente los límites del ámbito sitgetano para tener una irradiación peninsular, y de sus campañas, a menudo violentas, se hizo eco toda la prensa catalana e incluso la del resto de España.

Actos organizados por «L'Amic de les Arts»

En 1928 el grupo de «L'Amic de les Arts» organizó bajo el lema de «Los 7 ante "El Centauro"» un acto que levantó un huracán de polémicas. El acto se celebró en el Ateneo «El Centauro», de Sitges. Sitges, la villa inquieta de Cataluña, el punto neurálgico de Cataluña, volvió a las andadas. Después de unos años de silencio, había que justificar de nuevo la silueta del «Cau Ferrat» en aquellas callejas limpias y apacibles. Y los hombres más representativos de las tendencias modernísimas hablaron. Y hablaron con vehemencia.

José Carbonell, J. V. Foix, Salvador Dalí y el autor de estas líneas disertaron por la mañana, y Luis Montanyá, M. A. Cassanyes y Sebastián Sánchez-Juan, por la tarde. Todos ellos definieron ante un auditorio entusiasta sus respectivas posiciones y el auténtico significado de la literatura y el arte de vanguardia. Como es natural, el plato fuerte, imprescindible, de la sesión fue Salvador Dalí. Al enfrentarse con el público, el rostro tropical—muy Hollywood—del pintor ampurdanés se ensombreció (aún más). Dalí dio el verdadero, auténtico, tono de mitin a su disertación, breve, vibrante y agresiva.

Empezó diciendo que «el arte cuando envejece y deja de servir para nuestra sensibilidad, hay que arrinconarlo. Pasa a ser historia. No llevaremos indefinidamente, dijo, el cadáver de nuestro padre sobre los hombros, resistiendo todas las fases de su descomposición, sino que lo

enterraremos con respeto y conservaremos de él un gran recuerdo». Expresó Dalí el vehemente deseo de que se generalizara ese alto sentido respetuoso por el arte pretérito, que se debe conservar, archivar, y con toda pulcritud, a fin de que no constituya un obstáculo para la hora nueva. Abominó de la pátina: porquería acumulada por los años, y deploró la predilección de los artistas por esa pátina, razón por la cual sus producciones nacen ya patinadas. Estos artistas llegan incluso a inventar la pátina.

Dalí se afirmó partidario del derribo total del Barrio Gótico de Barcelona. «Su conservación, dijo, es la perpetuación con la instalación eléctrica, las tuberías, la humedad y el hedor de su profanación.» Hay, según Dalí, la fotografía y el cine, que pueden archivar a maravilla todas las sublimidades arqueológicas, con una realidad muy superior a la visión directa. Fidias hubiera preferido el filme a las ruinas. «Nosotros desearíamos, prosiguió el orador, en el lugar donde hoy se levantán las calles hediondas de nuestro Barrio Gótico, las primeras arquitecturas claras y joviales del cemento armado a pleno sol y a los cuatro vientos.»

Dalí abogó también por la supresión radical de todo lo regional y típico. Dijo pestes del peso del cántaro de agua sobre la cabeza, que hace caer los dientes de las muchachas, y del grifo, que no parece un grifo, sino un verso de Dante. Ensalzó la limpieza de los grifos de níquel y los lavabos de porcelana con agua fría y caliente. Deploró vivamente la profanación que representa la sardana bailada con sombrero de paja, y, después de proponer diez reglas y de proclamarse «antiartista», dio remate a su peroración con estas palabras: «Cuando nuestros artistas se bañen diariamente, hagan deporte, vivan fuera de la pátina, entonces será cuestión de interesarse de nuevo por el arte.»

(No se pierda de vista que estas palabras de Dalí fueron pronunciadas en 1928, que Dalí apenas se había movido de Figueras y que, por las trazas, en aquella capital de provincia no existían lavabos con agua caliente y fría y la gente no se bañaba todos los días.)

* * *

En 1927, Federico García Lorca vino a Barcelona para asistir en el teatro Goya al estreno de *Mariana Pineda*. Permaneció tres o cuatro meses en nuestra ciudad, y los componentes del grupo de «L'Amic de les Arts» y del «Ateneíllo» organizamos una exposición de sus dibujos en las Galerías Dalmáu. La portada del catálogo decía:

«José Dalmáu, Salvador Dalí, J. V. Foix, José Carbonell, M. A. Cassanyes, Luis Góngora, R. Sainz de la Maza, Luis Montanyá, Rafael

Barradas, J. Gutiérrez-Gilí, Sebastián Gasch, les invitan a visitar la exposición de dibujos de Federico García Lorca, abierta en las Galerías Dalmáu del 25 de junio al 2 de julio de 1927.»

Y en las páginas interiores, los títulos de los dibujos, cada uno de los cuales era un auténtico poema: «Claro de circo», «Payaso japonés», «Leyenda de Jerez», «Teorema del jarro», «La musa de Berlín», «Teorema de la coja y de la mandolina», «Gota de agua», «Ojo de pez», etcétera.

Aquellos agudos epigramas poéticamente plásticos se dirigían exclusivamente a los seres puros, a las almas sencillas, capaces de sentir sin comprender. Frutos de la intuición pura —sí, intuición, porque si la voluntad hubiese intervenido en aquel juego, el juego se hubiera vuelto impuro; porque si la razón hubiese tenido acceso a aquel juego, el juego hubiese perdido intensidad— aquellos dibujos de Lorca, en los que la emoción se expresaba directamente, eran algo así como un arabesco flexible y audaz que iba a donde le daba la real gana, que «vivía su vida», osaríamos decir. Si alguna consideración detenía un instante su impulso, parecía decirse a sí mismo: ¿Por qué no puedo ir allí? Y se lanzaba a la aventura con ímpetu y ardimiento, trazando sinuosidades lineales, ricas, riquísimas, en plenitud gráfica y poética. No podíamos ir a buscar —que no la hubiéramos encontrado— una plástica proporcionada en aquellos dibujos de García Lorca. Pero tampoco hallábamos en ellos una caligrafía huera —caligrafía muerta—, hija de una habilidad estrictamente digital. La línea de García Lorca era una línea viva, vivísima, dictada por la intuición. Una línea que, del alma que la había intuido, pasaba a la mano, y que ésta expresaba con una especie de deleite sensual, dándole aquel temblor vital que es la nota distintiva de los artistas sensibles.

Inútil es decir que aquella exquisita exposición tuvo escasa, por no decir ninguna, resonancia.

* * *

Algunos meses después de la exposición de dibujos de Federico García Lorca en las Galerías Dalmáu, «L'Amic de les Arts» y el «Ateneíllo», organizamos asimismo en las citadas galerías una exposición de los carteles de «Gecé» (Ernesto Giménez Caballero). El efecto que producía la ringlera de los treinta y cinco carteles era singularísimo. Colgantes de las paredes, policromos, agudos de trazo y de puntería, gritadores con estridencia a veces y siempre clamantes, llamadores de la atención, los carteles «Gecé» eran anuncios murales de autores y de libros, alegres de colorín, como a todo anuncio conviene. E inau-

guraban, con ese intuitivo y sagaz desparpajo con que a la sazón se lanzaba Giménez Caballero a las más inéditas empresas, un género nuevo. ¿De crítica? No acertaríamos exactamente con la palabra definidora. Realmente crítica, no. Era más bien una superación —o desvío— de la crítica para llegar directamente de un salto —o de un asalto— a la definición cartelística, esencial y anunciadora del libro o del autor. Y en los más felices casos de acierto, los carteles de «Gecé» cumplían una doble función: la alegría plástica del anuncio y el juicio compendiado —sencillo, que entraba por los ojos— sobre un autor cartelizado.

Había en la exposición carteles referentes a Gabriel Miró, a Juan Ramón Jiménez, a Gómez de la Serna, a Eugenio d'Ors... También fueron objeto de un trato particularmente distinguido por parte de «Gecé» varios motivos impersonales que actuaban con cierta energía en la nebulosa literaria: «La teoría de Wolflin» y «La musa de Muñoz Seca», «Nuestros puntos de vista en arte» y «La fuente de Juvencio en pirámides», «El libro del ganadero» y «La transformazione dello Stato»... «La leyenda del rey Rodrigo» tampoco fue olvidada en la deliciosa sinopsis serial de la vida española y coetánea.

¿Materias con que Giménez Caballero confeccionaba sus carteles? Todas. Papel de color, purpurina, alambre, recortes de periódicos, postales bordadas, alfileres, naipes, flores de papel y... lacre. Quien esto escribe hizo resaltar en los diarios de entonces esa insospechada innovación. «Gecé» usaba del lacre derretido como de un brillante color esmaltado, y conseguía así un realce y una pujanza tan insólita de matices, que sus manchones de rojo, verde, azul, amarillo, violeta, lila, destacaban como islotes frescos de gracia jugosa, dando a los carteles una nítida acentuación de poesía —de tierno jardín de los colores— o una cómica, burlona, ironía. Había un acierto íntimo, puro, en esa sagaz adivinación del valor cromático y espiritual del lacre. Sí, espiritual, porque en la belleza inmediata e inútil del lacre, que no iba más allá del goce desinteresado de los ojos, «Gecé» descubría una significación expresiva con clarísima intuición del color como equivalente plástico de un estado de ánimo. Esos manchones de lacre, tanto como las alusiones escritas o los recortes de papel, o los trozos de anuncio y los confeti nos definían su estado de ánimo ante un autor o un libro criticados.

El género que «Gecé» inventó y bautizó con el nombre de «Carteles literarios» no se parecía a nada. Era una mezcla de literatura y plasticidad, de anuncio y biografía, de banderola y aleluya, de luz y de pregón, expresivamente moderna. Y después de la exhibición de esos carteles, primeramente en Barcelona y luego en Madrid, muchos

pidieron a su autor que, vestido con ese «mono» de obrero con que se paseaba por la imprenta de *La Gaceta Literaria,* cogiera un cubo de engrudo y una brocha, se encaramara a una escalera y pegara en las vallas y paredes de las calles o en el temblor de un esqueleto de rascacielos, junto a un anuncio del Citroën o del circo Krone, un cartel suyo, de Ortega y Gasset o de Lorca o de Ramón...

Una hoja amarilla

Hacía muchos meses que dormitaba en nuestra mente el proyecto de un manifiesto. Salvador Dalí, Luis Montanyá y quien esto firma lo preparábamos calladamente, en espera del momento de lanzarlo. E iba madurando en nuestro espíritu la idea de tal manifiesto, que conceptuábamos tanto más necesario cuanto que cada día nos irritaba más la falta de preparación con que ciertos intelectuales trataban los temas artísticos, el confusionismo y eclecticismo constantes en que incurrían, su desmesurado afán de conciliar lo inconciliable y sobre todo lo que nosotros denominábamos falso helenismo de ciertos escritores catalanes.

Montanyá y yo nos trasladamos varias veces a Figueras, residencia de Dalí, mientras duró la redacción del *Full groc (Hoja amarilla),* y entre viaje y viaje a la ciudad ampurdanesa recibimos diariamente kilométricas cartas de Dalí. De chaparrón en chaparrón, la lluvia de misivas dalinianas, que, por lo general, ya era caudalosa, llegó a ser torrencial. Y al propio tiempo, telegramas impacientes, apremiantes: «No sé nada del manifiesto. Decidme en seguida cuándo saldrá». Mil penas cuesta una gloria, y nos costó mucho trabajo, muchas discusiones y no pocos altercados, frenar la impetuosidad de nuestro amigo, el cual quería poner cosas tremendas en el *Full.* En aquel tiempo, en efecto, no era tarea fácil la de echar agua en el vino de muchísimos grados que bebía Dalí.

Tras una laboriosa gestación, nació, por fin, el manifiesto. Aun no siendo enrevesado, el parto resultó harto difícil. Y a estas alturas se me antoja un parto de los montes. Yo mismo me encargué de llevarlo al Gobierno Civil para hacerlo censurar. En aquellos años ejercía la Secretaría de aquel centro oficial un señor muy campechano que, si mi memoria no resulta flaca, se llamaba Luengo. El señor Luengo era un hombre popularísimo. Franco y abierto, inclinado a decir burlas o hacerlas, su afabilidad inspiraba simpatía a todo el mundo. Era un noctámbulo empedernido, y se le veía todas las madrugadas en la terraza del hotel Oriente, departiendo amistosamente con limpiabotas, toreros y mujerzuelas.

(Antes de hablar de lo que seguirá, he de aclarar que Aurea de Sarrá era una bailarina que, al igual que la Duncan, bailaba con túnica y pies descalzos y que despertaba un frenético entusiasmo en el ánimo de algunos intelectuales nuestros. Y la «Fundación Bernat Metge» era una institución cuidada de la traducción al catalán de los filósofos y poetas griegos.)

Pues bien, el señor Luengo me recibió con una sonrisa entre irónica y compasiva. Saltaba a los ojos que aquella juvenil explosión de indignación y el derroche de frases sonoras y agresivas despertaba en su ánimo una suave hilaridad. Sólo censuró un nombre propio. Allí donde decíamos, dirigiéndonos a ciertos intelectuales: «¿De qué os ha servido la «Fundación Bernat Metge» si luego habéis de confundir la Grecia antigua con Aurea de Sarrá?», tuvimos que poner «bailarinas seudoclásicas».

—Que ustedes se metan con la «Fundación Bernat Metge», pase... Pero ¡con la pobrecita Aurea, que se gana la vida bailando! —me dijo aquel hombre de bien con una gran suavidad, reflejada en el semblante.

Mis compañeros me encomendaron la difusión del *Full groc,* que apareció en el mes de marzo de 1928. Metido en un gran sobre azul, lo mandé, no una vez, sino varias, a las personalidades más destacadas de las artes, las letras, la música, el comercio y la industria barceloneses. Durante varios días nuestra hoja amarilla siguió a una ingente cantidad de personas cual el galgo al amo.

Aunque parezca increíble, dada la perfecta ingenuidad de aquel panfleto «maquinista» y servilmente acomodado a las teorías de Le Corbusier, el *Full groc* levantó huracanes de comentarios adversos e hizo derramar muchísima tinta de imprenta. El agudo y fino escritor Carlos Soldevila le dedicó una docena de los intencionados *Fulls de dietari,* que publicaba diariamente en *La Publicitat.* No hubo diario o revista barceloneses ni periodiquillo suburbano o comarcal que no se ocupara del *Full froc,* por lo general, en términos de gran agresividad y a veces con insultos capaces de erizar el cabello al más pintado. Incluso la revista *Taula,* de Valencia, y *El Día,* de Palma de Mallorca, lo reprodujeron y lo comentaron con una simpatía que no demostraron las demás publicaciones catalanas. Mandamos también el manifiesto a Madrid y a Andalucía, donde, paradójicamente, obtuvo una acogida más entusiástica que en Cataluña. Ernesto Giménez Caballero, vehemente como de costumbre, me mandó esta tarjeta postal:

«He recibido el rutilante "Manifiesto" y he leído el comentario "viejísimo y putrefacto" de *La Nau.* ¡Bravo! Un abrazo enorme a usted, Dalí y Montanyá por elevar "en catalán" las fronteras mentales

de esa tierra a un rascacielos de horizontes, sin folklore "putrefacto" (otra vez) ni levitas.»

Gallo, la revista que editaba Federico García Lorca en Granada, reprodujo íntegramente el *Full groc,* acompañando la transcripción de frases ardientemente elogiosas. Algunos escritores catalanes, por el contrario, no contentos con llenarnos de improperios desde las páginas de las publicaciones en donde colaboraban, creyeron oportuno mandarnos cartas en las que insistían en sus duras censuras o intentaban justificarlas con comentarios más extensos. Rafael Benet, cuyas dotes extraordinarias de pintor iban de pareja —y aún van, gracias a Dios— con la gran calidad de sus enjundiosas críticas de arte, me mandó una carta de la que extraigo los siguientes fragmentos:

«La trinidad Montanyá-Gasch-Dalí ha decepcionado a todo el mundo con su manifiesto —cagarruta futurista y no otra cosa—. Esnobismo, pero tronado. No habéis causado enojo a nadie, que es lo peor que os podía suceder... No está bien confundir a Aurea de Sarrá con el Arco de Bará —ni solamente con el Arco de Bará—; pero es mucho peor confundir a Le Corbusier con "Le" Samitier...»

Se elogiaba una vez la actitud de un turista que, hallándose con unos amigos españoles en un café de Sevilla, se maravillaba del brío con que entre ellos discutían. «Yo —les dijo— no discuto nunca.» Apostóle uno a que alguna vez lo haría. Y el inglés —¿por ganar la apuesta?— se lo concedió de buena gana. La actitud del inglés nos parece, por lo menos, desdeñable. La discusión, si es noble, es nuestra vitalidad, de pasión, de interés. Un pueblo en donde nadie discute es un pueblo muerto. Ahora bien, es necesario discutir con vehemencia, si se quiere, pero con cierto tacto y mesura. De otro modo, la discusión se convierte en disputa, en vana chillonería. El primer deber —con uno mismo y con los demás— cuando se discute es no chillar. Y los tres autores del *Full groc* acaso chillamos demasiado.

Y por último, Adlan

En los postreros años veinte y primeros treinta, un grupo de artistas y escritores de vanguardia se reunían todos los lunes en la terraza del hotel Colón. Formaban parte de la tertulia, entre otros: Luis Montanyá, J. L. Sert, Roberto Gerhard, Angel Ferrant, Carlos Sindréu, Sebastián Gasch, J. V. Foix, Salvador Dalí, Juan Prats y, cuando pasaba por Barcelona, Federico García Lorca. Juan Prats propuso a la peña del Colón la fundación de «El club de los esnobs»; pero el nombre no gustó y se adoptó el de «Adlan» («Amigos del Arte Nuevo»).

El poeta Carlos Sindréu fue el espíritu entusiasta de «Adlan», el cual se desarrolló y materializó gracias a las acertadas actividades y orientaciones de Juan Prats, José Luis Sert y Joaquín Gomis. Figuraban también como asesores Magín A. Cassanyes, J. V. Foix, Roberto Gerhard, Luis Montanyá y Sebastián Gasch. «Adlan» fue fundado en 1933, y en su manifiesto de fundación se decía lo siguiente:

«"Adlan" le interesa: 1) si usted es un temperamento dispuesto a seguir la trayectoria de las artes de hoy; 2) si acoge con respeto (seleccionándolo con pasión) todo esfuerzo hacia lo desconocido; 3) si mantiene el espíritu libre ante los dogmas y valores entendidos; 4) si quiere seguir el ritmo de los descubrimientos del espíritu actual (junto a los descubrimientos del ingenio); 5) si quiere colocar una antena receptora en las últimas manifestaciones de todas las artes; 6) si quiere luchar a favor de un arte totalizador, de acuerdo con las aspiraciones universales del momento; 7) si quiere salvar lo que hay de *vivo* en lo *nuevo* y lo que hay de *sincero* en lo *extravagante*.

"Adlan" le llama para proteger, para alentar toda manifestación de riesgo que comporte un deseo de superación.»

«Adlan» fijó su residencia en la sede del «Gatcpac», el grupo de arquitectos jóvenes, capitaneados por José Luis Sert, quien goza actualmente de una sólida fama universal. «Adlan» enalteció a Joan Miró y apoyó incansablemente su obra, se erigió en defensor apasionado de Angel Ferrant, presentó a Calder y dio a conocer la obra de los artistas jóvenes que se enfrentaban incluso con los que entonces se consideraban modernos. Las actividades desarrolladas por «Adlan» desde su fundación hasta su desaparición con motivo de nuestra guerra fueron muy diversas. Celebró exposiciones de artistas relevantes, tan notables como los siguientes: de Calder, en las Galerías Syra; de Joan Miró, en las mismas galerías; de Angel Ferrant, del surrealista Arturo Carbonell, de los escultores Jaime Sans, Marinello y Eudaldo Serra, de Hans Arp, de *Pochoirs*, en la que colaboraron Helion, Kandinsky, Miró y Arp; de Man Ray, la discutida exposición «logicofobista» en las Galerías Catalonia, y, finalmente, la exposición de Picasso en la Galería Esteva en el mes de enero de 1936, y en Madrid, en el mes de febrero del mismo año. «Adlan» celebró también exposiciones en Madrid de Maruja Mallo, de Juan Ismael, de Gonzales Lamolla y del escultor Alberto.

Con un propósito de revalorización de ciertas formas o de ironización de las mismas, «Adlan» realizó la exposición de objetos de mal gusto, abundantemente suministrados por las realizaciones más audaces del *modern style* barcelonés; la exposición de juguetes, como reflejo de un arte ingenuo, de carácter artesano y popular; la exposición

de dibujos de enfermos mentales en la Sociedad Catalana de Psiquiatría, reveladora de la capacidad plástica de los alienados y de la posibilidad de proyección e incluso de curación, de esos enfermos a través de la creación artística; la exposición de *siurells,* los silbatos mallorquines de tierra cocida, pintados de azul, blanco y encarnado y de una belleza e intensidad plástica tan considerable como las de las esculturillas negras.

Además de esas exposiciones, «Adlan» organizó otros actos culturales, como la lectura de *Poeta en Nueva York* y dos lecturas más de poemas de García Lorca; una lectura poética y dos conferencias de J. V. Foix, quien hizo también una lectura de Ramón Llull; la lectura del libro de Carlos Sindréu *Darrera el viare;* el estreno del *Quartet de vent,* de Roberto Gerhard; una exposición de fotografías del ballet de Magriñá, en un ring montado en el Club de Tenis Turó; una sesión de ballet a cargo del citado Magriñá, alternada con la actuación de Carmen Amaya; un recital de música negra; un concurso de objetos de feria; la presentación del circo del escultor norteamericano Calder en el local del «Gatcpac» y en el «Mas Miró», de Montroig; una excursión a Mataró para asistir a una representación del circo Frediani y un copioso etcétera.

De todos los actos realizados por «Adlan», el más importante fue la mencionada exposición de Picasso en 1936, celebrada primeramente el 13 de enero en la Sala Esteva, de Barcelona. Era la primera vez, después de haberse trasladado a Francia, que se podía contemplar una exposición importante del conjunto de la obra de Picasso, transcurrida ya la experiencia cubista. Quienes seleccionaron la muestra decidieron presentar el Picasso más revolucionario, el menos ajustado a las formas tradicionales. Se prescindió deliberadamente de las obras de su época de Barcelona e incluso de la época neoclásica, aún tan próxima. Se trataba de ofrecer el perfil de Picasso más personal, más revolucionario y más nuevo. Durante el *vernissage* de la exposición se radiaron a través de Radio Barcelona textos de Luis Fernández, de Julio González y de Salvador Dalí. Hablaron Joan Miró y Jaime Sabartés. Se leyeron poemas recientes de Picasso, y Paul Eluard pronunció una conferencia.

El acontecimiento que representaba en el ambiente artístico español la presentación de la obra de Picasso suscitó la formación en Madrid, en Valencia y en Blibao de pequeños grupos entusiastas que, animados por el ejemplo de Barcelona, crearon nuevos grupos «Adlan». En Madrid, la obra de Picasso fue exhibida en el Centro de la Construcción entre el 10 y el 28 de febrero de 1936. Tenían estrecha relación con el grupo «Adlan» de Madrid Guillermo de Torre, Luis Blanco

Soler, Gustavo Pittaluga, José Moreno Villa, Norah Borges de Torre y Angel Ferrant, que entonces ya residía en la capital de España. Conectado también con el mismo espíritu, hubo el grupo nacido en 1932 en Santa Cruz de Tenerife en torno a Eduardo Westerdahl y su revista *Gaceta de Arte*.

Después de decir que todo cuanto antecede debe sus datos fundamentales al prefacio que el ilustre tratadista de arte Cesáreo Rodríguez Aguilera redactó para el catálogo de la exposición evocadora de «Adlan», que se celebró a principios de este año 1970 en el Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, que tiene su sede en Barcelona, agregaremos que el grupo «Adlan» cerró gloriosamente una actuación valiosísima a favor del arte nuevo, que, como registrado queda, se abrió en la primera década de este siglo. Hoy, con la distancia que de ella nos separa, apreciamos su importancia con toda su positiva intensidad. Cuando estalló nuestra guerra, «Adlan» tenía previsto celebrar aún un Congreso Internacional de Artistas Creadores, al que habían de concurrir los principales protagonistas de la vanguardia artística. Lo preparaba Juan Prats, como representante del grupo barcelonés, y el famoso compositor Varèse.

SEBASTIÁN GASCH
Margarit, 1, 8.º
BARCELONA