

DON DOMINGO. LO QUE APRENDIMOS DE ÉL

JUAN CRUZ RUIZ



domingo Pérez min

nota lit
de sir w

habíamos esperado esto
cubrir una noche litera
torio de la muerte de
nunca escritos, omeñis
aparición resonancias n
las bromas del mundo
a la vanguardia del m
desperó todo los estu
blajo... ya et acas m
ron flechas disparadas
los lugares sucesivos.
boy nos sentimos recu
setenario 1822-1922.
la plataforma de lo asc
niras al calor de los
académicos. no ha li
rer en silencio desde d
tuera. en el conline
centarón en la unive
los nuevos mundos en
sidos insuñes de los
ha legado en silencio.

HOMENAJE



Don Domingo Pérez Minik dejó algunos discípulos a los que nunca tuvo la intención de obligar a lección alguna. Algunos de estos discípulos le tratábamos de usted y le preservamos el don hasta después de su muerte, de modo que para mí Pérez Minik sigue siendo hoy don Domingo Pérez Minik, don Domingo.

Le llamaba así siempre, en toda circunstancia, a pesar de que muchas veces él mismo me incitó a tratarle de tú; en alguna ocasión intentamos los dos igualarnos el tratamiento, para acabar con la disimilitud que tanto le perturbaba, pero él nunca se acostumbró a tratarme de usted, por lo que abandonaba, entre risas, su infructuosa tentativa.

Esa broma que hicimos entre nosotros tuvo una vez, en Madrid, en la casa de amigos comunes, el matrimonio entonces formado por Piluca Navarro y José Luis Fajardo, su metáfora suprema y más divertida.

Don Domingo me había aceptado como acompañante de uno de aquellos viajes anuales –o bianuales– que hacía para ver teatro o para asistir como jurado a algún premio, y que también aprovechaba para ir a la consulta médica de su paisano y amigo Ernesto Castro Fariñas, que era –y es– un reputado cirujano cardiaco que le mantuvo saludable hasta que la naturaleza, finalmente, le abandonó.

En todos esos viajes repetía una visita que yo, en broma, siempre le reprochaba, la que hacía a su amigo Antonio Buero Vallejo, pues no he conocido a persona más aburrida en el universo. O quizá sí la he conocido, pero al menos esa otra persona era tan aburrida como Buero Vallejo...

Quizá fue en ese viaje cuando don Domingo tuvo la audacia de llevarme al teatro..., a ver una obra de Buero Vallejo. Me situó –nos situaron, don Domingo nunca pedía favores de esta naturaleza– en el peor de los asientos de gallinero, y allí, ante su desesperación, me dormí durante toda la representación, que era una representación vespertina.

Estábamos, pues, en Madrid, en la casa de Piluca y José Luis en la calle Juan Ramón Jiménez, donde compartíamos habitación, cuando le expresé al



maestro mi irrefrenable deseo de hacer un viaje a Soria. Cuando él supo la naturaleza de la excursión —quería ver a la hermana de la chica que me gustaba, y que me ha seguido gustando hasta hoy— señaló como una frivolidad mía más el viaje que me disponía a emprender y lo dijo tantas veces, y con tal énfasis, que en un momento determinado, y en la quietud silenciosa de aquella casa de sonidos tan nítidos, yo le espeté a mi compañero de cuarto:

—¡Váyase al carajo, don Domingo!

Aunque había sido dicho con el cariño y el respeto que siempre le prodigamos, la frase misma, con su énfasis, hizo fortuna rápidamente entre los amigos comunes, pues en seguida, y con la mejor intención de divertir, José Luis se la hizo saber a quien más se iba a regocijar con ella, Eduardo Westerdahl, y esa conversación se regó como la pólvora entre los isleños que conocían la relación que manteníamos don Domingo y yo.

Por fortuna, como ni José Luis tuvo mala intención en su difusión ni nadie se hubiera creído que mi interjección era peyorativa para don Domingo, la frase se quedó como un símbolo de la acendrada confianza que nos teníamos, capaz de concluir una charla con esa contradicción implícita: por una parte le seguía adjudicando el don y por otra le mandaba, lisa y llanamente, al carajo.

Bien es verdad que tenía delante de mí a una de las personas más divertidas, tolerantes y abiertas que he conocido en la vida, en cuya personalidad recaía también la coincidencia de ser un muy querido maestro, acaso el maestro más inolvidable, el que más he querido de todos los que me han enseñado a leer, a escuchar y a vivir.

¿Y por qué es un maestro inolvidable? ¿Por alguna lección en particular, por un determinado legado? ¿Por sus libros? ¿Por lo que contaba en las largas sobremesas, por lo que decía en los almuerzos, por lo que nos decía en las noches interminables de las tertulias de whisky y agua de seltz? ¿Por su manera de entender la política? ¿Por su exquisita manera de estar, levemente británica, pero también muy francesa y, acaso por eso, en el fondo muy santacrucera?

Pues, sí, era un maestro por todas esas cosas a la vez, pero por una aun más importante que todas esas. Era un maestro también cuando se quedaba en silencio, contemplando cómo se comportaban alrededor sus amigos, algunos de los cuales también éramos sus discípulos o seguidores.

Don Domingo tenía dos ámbitos, el privado y el público, y aunque en los dos mantenía rasgos esenciales de su personalidad fundamental, el de un socialista liberal profundamente culto, en las dos atmósferas procuraba comportamientos sociales radicalmente distintos.

No era, entre todas las cosas que se pueden ser, ni cotilla ni petulante; callaba y sabía, y cuando no sabía decía que no sabía, y cuando sabía lo que no se podía decir, simplemente tarareaba. Nunca le escuché maldecir, ni siquiera le oí maldecir la for-



tuna; recuerdo que cuando murió su mujer, Rosita Camacho, con la que estuvo tan unido, y además en circunstancias muy adversas, se limitó a decir, cuando ya en el cementerio no quedaba ni Dios:

–C'est l'histoire.

Dicho así, en francés, para que quedara más obvia la distinción con la que separaba el propio dolor de su alma de la instancia en que se producen las palabras que uno ha de decir en las circunstancias sociales.

En casa era un hombre curioso pero interior, distante; quería saber qué novedades le llevábamos, de la política, de la cultura, de la sociedad, de la gente. Preguntaba como un tenista, dándole muy levemente a la pelota de la conversación, lo justo para obligarte a la concentración del recuerdo, de modo que pudieras ofrecerle datos precisos acerca de lo que supiéramos sobre lo que estaba ocurriendo en los más variados ámbitos de la vida.

Su curiosidad acababa ahí; no era morbosos en los detalles en que se suele caer en las tertulias en las que surgen de pronto nombres de enemigos o de personas no muy queridas o poco respetadas; él evitaba cuidadosamente ese tipo de conversaciones, y no sólo lo evitaba con su silencio, sino que a veces era beligerante contra aquellos que las estimularan en su presencia.

Nunca lo vi exaltarse en casa, aunque hablando de política sí podía llegar a alzar la voz, más bien para hacerse oír que para destrozar, o con su tono o con sus argumentos, al contrincante. En la conversación era como los grandes amantes: preferían el disfrute del adversario –o del *partenaire*– que su propio triunfo personal.

Eso sí, tenía unas convicciones muy firmes, y las ponía ante ti con suavidad, sin estridencias, y entre esas convicciones estaba su animado amor a la democracia, en la versión incomparable de la Gran Bretaña; aunque era anglófilo de afición, su pasión más interior, la más asentada, se basaba en los postulados básicos de la Revolución Francesa, a la que rendía culto social, interpretando a veces, para nuestro regocijo, la inmortal melodía de *La Marseillesa*.

Así pues, ni en ese ámbito hogareño tan propicio para la confidencia sobre los otros era un cotilla, especie tan abundante en el sector de las artes y las letras, que en definitiva fue siempre su lado del mundo.

Pero él no se consideraba ni un escritor ni un intelectual en el sentido que sirve para los que se pavonean con esas denominaciones. Dejaba que los otros le contaran, y cuando él mismo conocía el alcance del conocimiento ajeno, entonces mostraba su propia sabiduría sobre los libros, sobre la historia y sobre la política. Nunca apabulló a nadie, ni nadie puede decir que él jamás se pusiera como ejemplo de nada.

Sufrió, claro que sufrió, en la guerra civil, y después, pero nunca le vi alardear de lo que hizo o de lo que le hicieron. Una vez me mostró, muy a regañadientes, la pistola que había guardado en el altillo de su casa por si se tenía que defender de los fascistas.



No guardó odio, ni rencor, aunque le era muy difícil olvidar. En su educación estaba el perdón, pero en su alma no cabía el olvido.

Por eso un día le vi dar la espalda a un fascista notorio que envió a la muerte –o la consintió– a algunos de sus compañeros o correligionarios.

Nunca le vi otra vez un gesto así, pero la firmeza con la que lo mostró me valió como uno de los símbolos de su carácter.

Su conversación era muy fluida pero también un poco distraída. Cuando sentía que la conversación que tenía alrededor le resultaba irrelevante, para su interés personal o cultural, tarareaba o cambiaba de conversación, o se mantenía encerrado en un silencio del que no le sacaba nadie.

En ese estado de desinterés don Domingo no hacía ostentación de su desagrado. Era un hombre delicadísimo en todas las circunstancias, y su silencio nunca resultaba embarazoso; trataba de disimularlo haciendo preguntas circunstanciales, mostrando algún interés que prolongara en los otros la sensación de que él *seguida* allí.

Muchas veces se preguntaron sus amigos, sobre todo si habían estado tiempo sin verle, cómo se mantenía tan bien, tan alerta, tan intelectualmente vigoroso. Nosotros también nos preguntábamos lo mismo. La respuesta estaba en su entorno y en su actitud: jamás dejó de tener curiosidad; la mantenía y la estimulaba; hasta el final de sus días leyó periódicos y libros, escuchó la radio, vio la televisión, atrajo a su casa a jóvenes escritores o artistas, les dio cobijo, conversación y –cuando se lo pidieron– consejo. Esa fue siempre su compañía: la juventud, y su propia juventud, de espíritu, de mente. Y en toda circunstancia mantuvo sus convicciones. Eso rejuvenece, cuando las convicciones son vitales, progresistas, generosas.

Creo que esa mentalidad juvenil, y radical, se le transparentó en el cuerpo. Siempre fue elegante, hasta en los momentos en que era obvio que las fuerzas le habían abandonado, él siguió siendo un hombre muy impuesto de las solemnidades que tiene que preservar la figura de las personas. Ya excesivamente debilitado por la enfermedad que se lo llevó de este mundo, asistió poco antes de su muerte a la presentación de la primera edición de un libro singular, *Isla y literatura*, y ahí tuvo una brevísima intervención en la que subrayó la gran pasión de su vida: la ambición, el derecho a ser feliz.

Y cuando ya no tuvo fuerzas, dio por concluido su breve discurso, y se despidió como si fuera un actor de teatro –lo era, esa fue su vocación también–, diciendo adiós como si luego fuera a reaparecer ya en plena forma, diciendo: “Aquella despedida fue una actuación”.

No, no fue una actuación: fue la emocionante despedida para siempre de un maestro inolvidable.

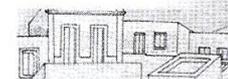


LA ARQUITECTURA EN GACETA DE ARTE: DESDE EL PENSAMIENTO CONSTRUCTIVO A LA ACCIÓN



ARTE

MARÍA ISABEL NAVARRO



Cuando Eduardo Westerdahl realizó su viaje a Europa entre el 14 de julio y el 28 de octubre de 1931 fotografió no por casualidad algunos de los iconos más importantes del momento, que incluían algunos emblemáticos edificios expresionistas, los más científicos experimentos del racionalismo constructivo, episodios urbanos de gran escala en fase de re proyectación, exposiciones sobre la tecnología y la industria del momento que exhibían grandes torres metálicas, un interior como un “co-op zimmer” de Hannes Meyer —es decir, un contra-interior burgués fotográfico— en el que destacaban los primeros números de “bauhaus” —la revista de la escuela trasladada entonces de la ciudad de Dessau a Berlín— y tampoco faltaron contactos con la galería Krasná Jizba de Praga donde se exhibían y se ponían a la venta los muebles más modernos que se producían entonces en Europa. La fotografía fue el instrumento de esta “captura” (cacería de mariposas) que emprendía Westerdahl en esta acción que representaba el viaje. Y todos los elementos antes descritos, tan sólo algunos de los que se pueden rastrear en su viaje, expresan las razones de su itinerario, que elaboró poco tiempo antes.

Tomando como programa las propuestas de Hannes Meyer en el espléndido número monográfico bajo el título *Die neue Welt* (El mundo nuevo) de la revista suiza “Das Werk” 13, en su número 7 aparecido en Berna en 1926, Westerdahl publicó una serie de artículos bajo el título genérico *El mundo nuevo* en el diario “La Tarde” en cuatro entregas (25 y 31 de marzo, 23 y 29 de abril). Meyer había elaborado un texto programático donde sintetizaba los conceptos formulados originalmente por los constructivistas soviéticos y los diferentes frentes occidentales en Francia (*L’Esprit Nouveau*), Holanda (*De Stijl*) y Alemania (*Gestaltung, Die Form*): “La construcción pura es el rasgo característico del nuevo mundo de las formas. La forma constructiva no es peculiar de ningún país; es cosmopolita y es la expresión de una concepción internacional de la arquitectura. La internacionalidad es una prerrogativa de nuestro tiempo”. Ilustrando estas ideas aparecían las co-op construcciones,



co-op fotos y co-op vitrinas de Hannes Meyer expresiones del trabajo co-operativo que inmediatamente llevará a su experiencia didáctica como director de Bauhaus entre 1928 y 1930.

El viaje de Westerdahl fue preparado mediante una serie de lecturas siguiendo el guión propuesto por Hannes Meyer en su ensayo sobre el mundo nuevo en un apartado bajo el título, *Libros y revistas de nuestro tiempo*. Y este fue el título con el que se presentaban en una exposición tales publicaciones en el Círculo de Bellas Artes en el mes de abril de 1931, pocos días antes de la proclamación de la República, y tres meses antes de la partida hacia Europa. Los promotores de tal actividad eran los jóvenes Pedro García Cabrera y Eduardo Westerdahl, por este orden, bajo los seudónimos de R (rebeldía) y D (disciplina). La alusión a estas dos actitudes correspondía al balance radical que en 1929 y anunciando el signo de la década de los años 30 enfrentó en la escena internacional a los defensores del compromiso político por una parte y por otra a las actividades de promoción cultural consideradas en ocasiones como única utopía posible de redención de la humanidad. El mundo acababa de renacer de sus cenizas durante la década que finalizaba y contemplaba con esperanza los cambios radicales que prometía la reorganizada industria que había servido a los propósitos de la guerra. El año 1929 simboliza el momento de balance de todas las crisis expresadas en el crack financiero que había liqui-



Pedro García.

dado toda esperanza en la recuperación posbélica. La crisis económica es un ingrediente más que contribuye a exacerbar la conciencia crítica del momento iniciada diez años antes al finalizar la Primera Guerra Mundial.

Entonces había comenzado una de las etapas más creativas de toda la edad contemporánea en un conjunto de experiencias que cristalizaron a partir de 1922 en la constitución de una internacional constructivista en Weimar que siguió a la “Primera Exposición Internacional” de Düsseldorf. Las proclamas y estrategias de ambos episodios preludian los objetivos de la década que se encuentran en el ideario programa-



do para la primera etapa de la revista “*gaceta de arte*”. La confluencia en un proyecto común de todas las iniciativas presentes en la publicación aparecida en 1921 “Aufruf zur elementaren Kunst” [*llamada al arte elemental*] suscrita por dadaístas y constructivistas de diferente origen, convocaba a integrarse en una internacional artística a todas las corrientes afines mediante continuos manifiestos, textos teóricos, exposiciones conjuntas, reuniones de artistas y arquitectos y todo tipo de actividades y llamaba a construir una unidad de propósitos bajo el principio de la integración del arte y de la arquitectura en una obra total (gesamtkunstwerk).

En el tarjetón que editaron para su presentación en el Círculo de Bellas Artes el 5 de abril de 1931, R. y D. explican que esta actividad es parte de un proceso, aclarando que no quieren dedicarse a publicitar lo que se produce en el exterior (“no pretende recoger la moderna producción internacional”) ni tampoco tienen el propósito de hacer coleccionismo –no todavía– (“ni se mueve hacia la captura de colecciones”). Aún no es el momento, dado que describen la situación caótica que se vive, y por ello se proponen “fijar una posición intelectual contemporánea”. Y lo que es más importante, anuncian que lo harán a través de una revista, porque su propósito es *movilizar, fijar y controlar*: “R. y D. llegará a la revista de la nueva posición”.

La primera etapa de *gaceta de arte* en sus números 1-35 corresponde al

desarrollo de esa anunciada posición intelectual contemporánea. Todo el planteamiento programático expresado en la estrategia de producción manifiesta el control férreo de estos propósitos a través de la línea editorial, la construcción visual y las actividades paralelas que están tejidas de manera indisoluble a las intenciones que la revista anuncia en sus páginas. Pero su objetivo último es incidir en la transformación de la realidad mediante campañas, iniciativas culturales revolucionarias y relaciones cruzadas con la actividad política.

Esta tesis, núcleo teórico del presentismo ético del proyecto *gaceta de arte*, considerada una etapa necesaria hasta el cumplimiento de una serie de objetivos, fue la estrategia convenida por Westerdahl y García Cabrera cuando tomaron la determinación de unirse en la aventura de la revista, considerada como el “cuaderno de bitácora” (en expresión de Pérez Corrales) del proceso. Hay continuas alusiones en los textos del momento al transatlántico y el *paquebot* que viaja hacia el norte en busca de la mercancía multicolor de la cultura contemporánea europea. Pero tras el viaje, la revista se encargará de construir una realidad virtual paralela a la que se vive: anunciar los proyectos futuros en clave de deseo, contribuir a la crítica de situaciones de injusticia y denunciar las conductas viciadas del poder, dejar constancia de los progresos y éxitos,... El significado de esta etapa descansa en la propuesta de Westerdahl de seguir el curso de algunas experien-

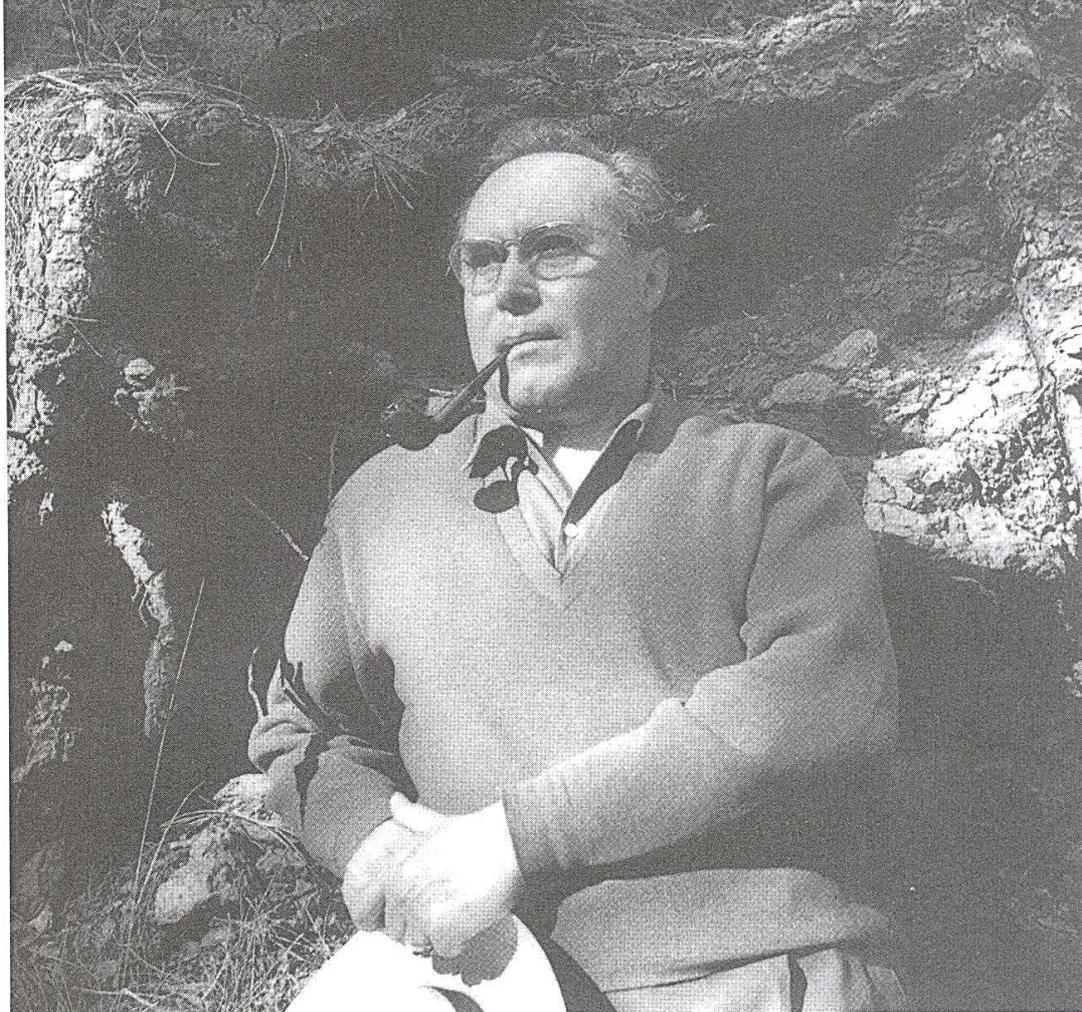


cias europeas que él había conocido en un estadio avanzado. Representa la incorporación de los presupuestos filosóficos que alimentaron la década en una utilización polisémica de la palabra *construcción* y sus innumerables variantes referidas a la arquitectura, a la propia ciudad, al objeto, al espacio, al diseño gráfico, y en última instancia a la realidad social y política. Al final del proceso, la expresión arquitectura había quedado impregnada de las sucesivas referencias y versiones que fue cobrando en el transcurso de la travesía de las vanguardias durante los años veinte.

El final de la etapa se produjo en la edición de los dos últimos números, 36 y 37, coincidiendo con la llegada al poder de las izquierdas. Este hecho representaría el cumplimiento de los objetivos previstos en la primera fase de la revista y el abandono de los procedimientos de la “nueva objetividad” como herramienta de trabajo, para centrarse en una actividad programática desarrollada exclusivamente en la escena cultural y artística.

Eduardo Westerdahl fue el autor de los manifiestos y textos referidos a arquitectura según sus propias declaraciones en el debate que siguió a una conferencia pronunciada en la primavera de 1981 en el Colegio de Arquitectos de Canarias donde se exhibía una modesta exposición sobre “Arquitectura racionalista en Tenerife” promovida por la Comisión de Cultura de la entidad. Al finalizar su intervención sobre “Ortodoxia y heterodoxia del racionalismo español”, el profesor Carlos Sambricio preguntó a Westerdahl, que se encontraba en la sala y realizó algunas aclaraciones con respecto a los propósitos de la revista, quién había sido el autor de los textos y manifiestos referidos a arquitectura¹. Los manifiestos no son los únicos textos referidos a arquitectura, que se convierte en una sección casi fija en la revista y suelen ocupar parcialmente los editoriales, también es objeto de colaboraciones críticas con respecto a temas de actualidad y proyectos públicos, referencias críticas diversas sobre arquitecturas producidas en las islas que traicionan la estética contemporánea, artículos de destacadas figuras internacionales y también las secciones dedicadas a libros y revistas de actualidad.

Pero debe considerarse también el sentido polisémico de la palabra para Westerdahl, que considera arquitectura a la tipografía, la composición, el fotomontaje y las tendencias artísticas de la abstracción lírica y de la abstracción geométrica. Y con un sentido creacionista, también son arquitecturas la especies vegetales autóctonas y el propio paisaje insular. Su ex-libris elaborado bajo el influjo de la co-op construcción de Hannes Meyer, y en particular de su autorretrato ejecutado en linograbado, muestra el sentido múltiple de la expresión en Westerdahl. En realidad su contribución más



E. Westerdahl.

evidente en esta materia, la idea de una arquitectura insular proporcionada por el paisaje original y una arquitectura racionalista pura promovidas por la construcción mental del trabajo intelectual contemporáneo ha sido la arquitectura producida en la ciudad de Santa Cruz de Tenerife y en otros lugares de la isla, en los que se ha producido uno de los capítulos más brillantes de la arquitectura moderna del país durante los años treinta.

Mientras tanto, Pedro García Cabrera habría desarrollado sus primeras actividades en política en las filas del Partido Socialista, y había publicado algunas propuestas relativas a las condiciones de la vivienda obrera. Sus estrategias teóricas y sus proyectos se cumplieron en una serie de iniciativas que como miembro del grupo socialista en el Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife se consolidaron en la adquisición de terrenos para la promoción pública de tres grandes núcleos de viviendas para obreros en la ciudad de los que dos fueron realizados por el arquitecto municipal José Blasco Robles según las propuestas más recientes del bloque de viviendas para obreros del racionalismo internacional durante la República. Una tercera promoción quedó sin ejecutar al estallar la Guerra Civil y fue ejecutada tras la guerra como expresión de la actividad del nuevo régimen.



La atención que dedica García Cabrera a la arquitectura conecta con su interés como poeta hacia una caracterización del paisaje y también hacia los elementos de la cultura popular. Una síntesis de estos aspectos se condensa en el artículo que bajo el título de “Reportajes insulares” proclama *Las carreteras ahogadas, el desorden de la línea recta y una arquitectura sin sentido*. Aparecido en el diario “La Tarde” el 7 de septiembre de 1935, García Cabrera denuncia las construcciones que invaden las carreteras y que incorporan propuestas de falso regionalismo “los arquitectos se limitan a ser copleros arquitectónicos, de espaldas a toda raíz positiva de creación artística” (Marrero Regalado había publicado dos años antes un artículo bajo el título de “Expresión de la arquitectura en Tenerife” proponiendo un modelo historicista con elementos de la arquitectura popular reinterpretados en la clave del tipismo propuesto también por los grancanarios Néstor y Miguel Martín Fernández de la Torre). Propone el ejemplo de la revista catalana *A.C.* del g.a.t.e.p.a.c. que analiza las arquitecturas populares del Mediterráneo como base del racionalismo, y compara esta arquitectura que funde los presupuestos de la arquitectura popular y la arquitectura culta con el proceso que vive la poesía contemporánea. García Cabrera es el impulsor de la noción creacionista que se engloba en la expresión “El hombre en función del paisaje”, núcleo de diversos ensayos en los que aborda el concepto *Isla* desde diversas posiciones en las que la arquitectura constituye un elemento central.

Un tercer bloque de análisis relacionados con la arquitectura y el urbanismo del momento se debió a Domingo López Torres, igualmente comprometido con la actividad política. Sin embargo, sus tesis se alinean con las de la internacional surrealista que inició una actividad crítica radicalmente opuesta a la internacional constructivista por el carácter autoritario y reduccionista de sus propuestas. Sus referentes procedían de un personaje también polifacético e igualmente inmerso en la promoción del surrealismo, el checo Karel Teige, como López Torres próximo a Breton, y revisionista de los postulados de la abstracción geométrica minimalista que aspiraba a convertirse en un lenguaje universal único. Como Teige, López Torres se pregunta por la misión del urbanismo en la sociedad contemporánea que contempla convertido en instrumento de opresión. Y como el poeta checo solamente acepta la supremacía de la poesía y de la vida frente al reduccionismo formalista de la internacional constructivista que propone el desplazamiento de todas las artes bajo la jerarquía de la arquitectura.

1. La transcripción de este debate está incluida en el apéndice documental de mi libro *El Racionalismo en Canarias. Manifiestos, arquitectura y urbanismo*.

