



NESTOR, FUNDADOR DE UNA MITOLOGIA ATLANTICO-AFRICANA

Si nos atreviésemos a formular la aventurada hipótesis de que el sujeto que somos está en realidad constituido, no por uno, sino por dos sujetos: uno que trabaja y otro que sueña; uno que acata la Ley y otro que —de alguna forma— se rebela contra ella; formando, no obstante, ambos unidad de contrarios; podríamos quizás acceder a explicarnos muchas cosas que están todavía ahí como molestos interrogantes, tanto en el devenir social como en el propiamente individual del hombre histórico—concreto. Entre ellas —lo que ahora más nos atañe— ciertas anomalías (ciertas fallas o grietas) que se observan en los esquemas generalmente aceptados de una manera acrítica en el discurso de la historia del arte contemporáneo.

Se suele dar generalmente por buena una línea de sucesión histórico—genética que consistiría —simplificando y caricaturizando mucho— en que el Renacimiento engendra el Barroco, que a su vez hace crisis, cuyas tensiones se disuelven con una vuelta a lo clásico, que a su vez engendra el Romanticismo, hasta que su agotamiento cede lugar al Realismo, que engendra al Impresionismo, que engendra el Expresionismo, éste se descompone y aparece el Cubismo, el Arte Abstracto, todos ellos contestados por el DADA, heredado por el Surrealismo, superados en el Informalismo, que engendra el Pop, que engendra el Espacialismo y concluye todo —más o menos— en el retorno a la Nueva Realidad (Hiperrealismo), etc., etc. Con este esquema y sus consabidas variantes nos hemos venido todos (o casi todos) —de una u otra manera— dando por enterados y conformes.

Pero —efectivamente— como decíamos al principio, existen otros enfoques, otros lenguajes, que no sean los oficializados para tra-

tar de explicarnos con mayor verismo la historia del arte.

Bajo el punto de vista del sujeto real el fenómeno debería aparecer mejor como una sucesión y a la vez coexistencia de búsquedas, opciones, alternativas, caminos encontrados o paralelos o bien sendas perdidas, éxitos y fracasos, concomitancias y rupturas en los que un hipotético y tal vez arbitrario sujeto colectivo trataría de abrirse paso para constituirse como tal en su intrínseca experiencia de lenguaje. Así —ya en la contemporaneidad— simbolismo, iluminismo, expresionismo, cubismo, surrealismo y arte abstracto podían —y de hecho así lo hacían— coexistir en una interrelación contradictoria y compleja, sin que ninguna de estas tendencias estuviera en posesión de la verdad absoluta en el sentido de avance.

A Néstor lo podríamos inscribir, entonces, en una de las múltiples opciones. Tomemos un ejemplo cercano de comparación. Cuando Domínguez arribaba a París hacia 1927, Néstor se afanaba en Las Palmas en la decoración del teatro Pérez Galdós. Cuando por fin es Néstor el que marcha de nuevo a París, donde abriría estudio (1929), Domínguez pintaba ya sus primeros cuadros surrealistas. Cuando Bretón concede la alternativa a Domínguez hacia 1934, Néstor abandona su sueño parisino para afincarse definitivamente en Las Palmas. Ambos, en sus respectivas y peculiares adhesiones de escuela, no tienen nada en común. Sin embargo los une un mismo empeño de incorporar elementos autóctonos al arte universal. Uno asume el racionalismo modernista que trata de subordinar la fantasía a la razón y el otro a la inversa pretende subsumir la razón en el ensueño. Pensamos que no hay más o menos decorativismo, mayor o menor superficialidad o gra-

titud, en una opción que en otra. Lo decorativo y la superficie (a veces es en la superficie donde habita lo profundo) son elementos inherentes a toda pintura. Es en el propio artista, en su capacidad de instalarse en la auténtica relación intersubjetiva, donde reside el secreto de la calidad artística, prescindiendo del oficio (la cocina), en el cual ambos demostraron superior maestría.

No podemos hoy extendernos más en esta interesante perspectiva. Sólo nos proponíamos introducir un paréntesis de reflexión crítica que nos diera elementos de juicio necesarios para abordar el tema que nos atañe más directamente, y que suscita un reciente artículo del conocido crítico Lázaro Santana: “Néstor, en el contexto del arte indigenista canario” aparecido en esta misma revista en su número 102 del pasado mes de agosto, que pone de nuevo sobre el tapete la ya vieja y todavía —por lo visto— no superada polémica alrededor de la obra de Néstor. A estas alturas, la categoría universal del autor del Poema de los Elementos, al que —entre nosotros— sólo se le puede igualar a Domínguez o un Millares de los artistas ya desaparecidos, yo pienso que debería estar fuera de dudas. No obstante, tienen que ser de nuevo —y esto parece un sino de “lo canario”— voces foráneas las que vengan a decir la última palabra. Así ocurre con la excelente monografía del autorizado crítico y profesor catalán Rafael Santos Torroella, editada últimamente y a todo lujo de ilustraciones y gran formato en Barcelona por la Papelera Española en su pulcra colección Cadagua.

Yo pienso que el affaire Néstor no es una cuestión más o menos académica, un juicio más o menos crítico, un dossier, en fin, acumulándose invariablemente sobre un cadáver

del que sólo se conservarían la mascarilla y las huellas digitales... Tampoco la cuestión de un mensaje que estuviera aún ahí, propagándose, en círculos amortiguados —a quien corresponda— esperando ser recibido en su vibración inaudible... Ni una mirada piadosa y comiserativa —detrás de anteojeras— sobre las telas que el tiempo y la polución van ennegreciendo en un museo casi olvidado...

No. La cuestión de Néstor no está en él, en su obra, en lo que dice, sino en nosotros mismos que por lo visto somos duros de oído. La misión del artista consiste —en términos un poco heideggerianos— en descubrir (concebir, fundar, habitar) nuevos continentes imaginados y luego desaparecer. Como la pareja humana que muere en tanto que engendra (alumbrar) reproduciéndose a sí misma en la diferencia. La cuestión de Néstor no está planteada, resuelta, repetimos, en una concepción estética de la vida; —para nosotros— (debe ser) más bien una cuestión de supervivencia. No se trata entonces de que con estrechos y superficiales criterios de malos historiadores del arte debamos encasillar a Néstor en un "modernismo español", porque —en primer lugar— tal cosa (el "modernismo español") en ningún lugar existe (sabemos que el fenómeno modernista sólo caló apreciablemente en Cataluña y Canarias). En segundo lugar porque a Néstor no se le puede fijar en una escuela, tendencia o moda. A Néstor —artista inquieto y muy bien informado— se le puede reconocer, más bien, por su desconcertante y acelerada evolución desde un nebuloso simbolismo inicial a una indiscutible y trascendente originalidad. Su paso por el modernismo o noucentismo puede ser considerado más bien como circunstancial, e incluso nos atreveríamos a decir que funcional. Su rica personalidad y gusto estético —por todos reconocidos: José Francés, D'Ors, Hernández Perera, Méndez Casal, Pérez de Ayala, Domingo Doreste, Santos Torroella, etc.— le harían pronto e incluso hasta precozmente acceder a la necesaria y suficiente seguridad en sí mismo, que le permitiría unir el fenómeno propiamente estético a una determinada concepción del mundo, que es lo que en rigor caracteriza a los grandes artistas.

EL PROYECTO MITOLÓGICO DE NÉSTOR

Pero —con todo— no queda aquí la aportación decisiva —y para nosotros iluminadora— de Néstor. Ya en otras ocasiones hemos hablado de un gran proyecto nestoriano. Consiste éste —a mi juicio— en una aguda intuición —en profundidad— del papel que al artista le corresponde en el compromiso con su pueblo, con la sociedad. Y de cómo el artista debe contribuir a este compromiso, de efectuar —de alguna manera— una incidencia en la dirección previsible en los cambios que se operan. Porque lo que hace —en definitiva— en la historia del arte que lo que en un comienzo partió de la concepción del simple artista como artesano pasivo se transmite en el

gran artista de hoy con prestigio, importancia y fuerza social, es precisamente su toma de conciencia histórica, percatándose del contradictorio proceso de la lucha política y económica de la sociedad de clases contemporánea y del papel que le corresponde —por derecho propio— jugar en ella. Así empezó a intuirse ya desde el renacimiento con el lento ascenso de la burguesía, acelerándose luego en el romanticismo —a raíz de la primera revolución industrial en Inglaterra y la Revolución francesa que consolida a la burguesía— y culminando con la descomposición y fragmentación del clasicismo que inútilmente soñaba en sustraer al gran arte del proceso acelerado del cambio social. Así lo vieron filósofos y poetas como Hegel, Goethe, Herder, Hölderlin y otros, en la primera fase de donde surgen los nacionalismos y luego ya en la contemporaneidad caracterizada por la irrupción de la clase obrera en la arena de la lucha política: Baudelaire, Marx, Nietzsche, Freud, Rimbaud, etc.

Con este enfoque es como pensamos que hay que situar a Néstor en nuestro contexto social de principios de siglo. Sin olvidar que por esos años fue cuando la burguesía insular trata de afianzar su preponderancia, luego del auge mercantil experimentado con la construcción del Puerto de La Luz en Gran Canaria y del de Santa Cruz de Tenerife y más tarde con la ley de Puertos Francos, pese a la crisis de 1914—18 debida a la I Guerra Mundial. E igualmente cuando se desencadenan las primeras luchas obreras. Todo ello, bajo la égida del Imperio Británico que a cambio de los primores de nuestros frutos de monocultivo nos rescataba de la indigencia y el secular olvido en que nos tenía la lejana metrópoli. No olvidemos que ya en 1907 Néstor se proclamaba en Barcelona ferviente autonomista y tomaba posiblemente buena nota de las mieles que la "Solidaritat" saboreaba de su resonante triunfo electoral, según nos documenta el profesor Santos Torroella en la citada monografía.

Entonces, el gran proyecto de Néstor nos ofrece con suficiente nitidez su agudo perfil: establecer la diferencia, el despegue con el decurso —histórico— del inhibido acontecer de la sociedad canaria aún incipiente. Romper con la inoperancia de todo lo poco que nos venía en los correos de la Península, que ni siquiera con el "desastre" del 98 alcanzaba conciencia de nuestra evidente peculiaridad. Néstor retomaba —con gran visión de futuro— la antorcha del tardío romanticismo canario: Graciliano Afonso, Nicolás Estévanez y la Escuela Regionalista de La Laguna. Francisco González Díaz con su libro "Cultura y turismo", publicado en 1910, se manifestaba —entre otros— en esta misma línea. Tomás Morales había cogido en su momento con gran sensibilidad la onda. Su Oda al Atlántico inspira probablemente el Poema del Mar de Néstor, incluso en la minucia de los detalles naturalistas (Néstor estudió los peces de nuestras playas, Morales el vocabulario marino; así como Néstor daba a Morales

los motivos de una mitología africana y atlántica). Ambos tomaban el mar fundamentalmente en sí mismo, en su inagotable capacidad genésica, en su mitología primordial. Hasta el ambicioso punto de pretender dotar a la palabra (imagen) Atlántica de un auténtico sentido pleno.

LA CANARIEDAD DE NÉSTOR

No es cierto, en otro orden de cosas, que Néstor desarrollara toda su carrera artística en un ámbito diferente del de la isla, como así lo afirma Lázaro Santana en el artículo citado. Hagamos si no, un breve resumen de su biografía: participa en 1900 (a los 13 años) en la Exposición colectiva de la Sociedad de Amigos del País, en Tenerife. Publica caricaturas en el periódico La Atlántida hasta 1902. Pensionado por el Ayuntamiento de Las Palmas viaja a Madrid para estudiar en la Escuela de Bellas Artes (1901). Participa por primera vez en una Exposición Nacional de Bellas Artes (1904) cuando contaba sólo 17 años. En 1906 marcha a Londres, de allí a París y luego a Barcelona (1907). En el ínterin sabemos que estuvo de regreso en Las Palmas, al menos una vez, pues en este último año decora el Teatro Pérez Galdós con ocasión de los bailes de Carnaval y realiza los decorados para una obra de Maeterlinck. Realiza su primera exposición individual en Barcelona en el Círculo Ecuéstre (1908). En 1909 vuelve a exponer en la Sala Parés, esta vez presentando, entre otras obras, los cuatro grandes plafones sobre temas mitológicos de La Atlántida y Canigó de Mosén Jacinto Verdager. Sabemos de la vinculación de Verdager a Canarias, a través de sus frecuentes viajes por las rutas americanas como capellán del buque Guipúzcoa de la Línea Transatlántica de Comillas. En esta obra Néstor ofrece las primeras grandes plasmaciones de su proyecto mitológico.

1910. Expone en Bruselas y Barcelona. Breve estancia en Londres. Pasa el verano en Las Palmas. 1911. De nuevo en Barcelona vuelve a exponer en una colectiva en el Fayans Catalá. Nuevo viaje a Londres, donde se ejercita en el grabado al aguafuerte. Regresa a Madrid y participa en una exposición de pintores canarios. En 1912 lo sabemos en París, 1913. De Barcelona va a Madrid a celebrar su primera individual en la capital de España. Amanecer en el Atlántico primero del Poema del Mar se expone en este año en Madrid y Londres. En 1915 vive en Madrid y participa en la Exposición Nacional de ese año. Pastora Imperio estrena en Madrid El amor brujo de Falla, con decorados y figurines de Néstor. 1916 — 1917, expone en Barcelona y es designado vocal de la Exposición Nacional de Madrid. En 1918 organiza un desfile de Navidad o cabalgata de Reyes en el Nuevo Club de Las Palmas (por tanto no estaba tan desvinculado de la isla, a la que debió regresar en este periodo con frecuencia). En 1924 presenta su segunda y última exposición individual en Madrid, exhibiendo los ocho lienzos del

Poema del Atlántico, así como nueve estudios para el Poema de la Tierra, lo que evidencia que ya desde esta temprana fecha se encontraba elaborada en sus grandes líneas la simbología atlántica (por tanto autóctona) de Néstor, anteriormente, pues, a la primera Exposición en Las Palmas de la Escuela Luján Pérez (1929–1930). Este dato es muy importante dentro de la polémica del surgimiento de la corriente indigenista en el arte canario, como luego veremos.

1925. Inicia la decoración del Teatro Pérez Galdós que será inaugurado en 1928 después de la restauración hecha por Néstor y su hermano el arquitecto don Miguel. Marcha a París, donde abre estudio, en 1929, inaugurando al año siguiente una exposición individual de unas 131 obras, la mayoría referidas al Poema del Atlántico y los estudios para el Poema de la Tierra. En 1931 continúa en París donde participa en una importante Colectiva. En este año el Casino de Santa Cruz de Tenerife le encarga los murales para la decoración del salón principal del mismo.

1934. Abandona París y se traslada definitivamente a Las Palmas a la edad de 47 años, es decir, en la plenitud de su vida y de su obra, cuando todavía le quedaba una gran labor por desarrollar, la que no vería finalizada por su prematura muerte en 1938, dejando el Poema de la Tierra parcialmente inacabado. (Datos tomados en su mayoría de la monografía de Santos Torroella citada)

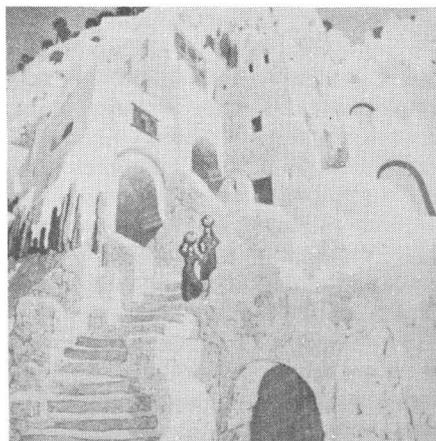
LA POLEMICA CON LA ESCUELA LUJAN PEREZ

Desde 1918 mismo, año de la fundación de la escuela, según Juan Rodríguez Doreste en su opúsculo "La Escuela de Artes Decorativas de Lujan Pérez", El Museo Canario, 1962, aparece un dibujo de Néstor en los programas confeccionados para la velada, que nunca se llegó a celebrar, a beneficio de la Escuela. Figuraban también dibujos de Juan Carló, Nicolás Massieu, Tomás Gómez Bosch y José Hurtado de Mendoza (siempre según la misma fuente de J. R. D.). De modo que no es en el regreso definitivo a la isla en 1934 sino muchísimo antes cuando Néstor establece contacto con los alumnos de la Escuela, contrariamente a lo que se afirma en el artículo citado de Lázaro Santana.

El propio J. R. D., en su disculpable y por otro lado loable empeño por prestigiar a la Escuela Luján Pérez, trata de arrimar el ascua a su sardina cuando dice: "Al pintor Néstor, que trabajaba entonces en la decoración del teatro Pérez Galdós (1925), le impresionaron sobremanera los valores plásticos de aquellas plantas (de los alumnos) y fue entonces cuando concibió la idea de realizar su bellísima colección del Poema de la Tierra, en que la flora indígena encuentra su más perfecta y jugosa y fiel evocación" (Págs. 163–164). Este dato no debe ser muy exacto, cuando por otro lado sabemos que Néstor ya había presentado nueve estudios para el Poema de la Tierra el año anterior (1924) junto con ocho

lienzos del Poema del Atlántico en Madrid en su segunda y última exposición individual. "En 1934 Néstor instala su estudio en una casa propiedad de Domingo Doreste (Fray Lesco) adjunta al solar que ya ocupaba la Escuela Luján Pérez".

Y continúa diciendo J. R. D.: "Néstor había utilizado ampliamente en su obra como elemento de inspiración motivos tomados esencialmente del mar y de la costa (...) Pero su descubrimiento de la riqueza decorativa y de la originalidad plástica de la tierra canaria —la flora, los dibujos ornamentales de los aborígenes recogidos en las cuevas y en las "pintaderas", el traje campesino, el paciente camello, etc.—, data de aquella época de fecundo contacto con los alumnos de la Escuela" (Pág. 167/168). Pensamos que esto es sólo parcialmente cierto. No, de seguro y desde luego en lo que se refiere al Poema de la Tierra por lo que ya hemos dicho antes. En todo caso debe referirse al quehacer de Néstor en los trajes típicos, carrozas folklóricas para las cabalgatas, a que tan aficionado era, es decir, la actividad complementaria de nuestro gran pintor y a sus bocetos arquitectónicos (Pueblo Canario, Parador de Tejeda, etc.). Cuando más adelante (pág. 169) J. R. D. reconoce: "Aunque, en verdad, su conversión se



hizo rápidamente (se refiere al cambio de los motivos orientales exóticos por los de inspiración autóctona), cuando comenzara a pintar para el teatro Pérez Galdós, hacia el año 1926 (sic.) y se aceleró decisivamente en estos años de más cercana conexión con nuestra escuela", está más cerca de la verdad, aunque sigue desconociendo el auténtico proceso de la formación de la mitología de Néstor, que se inicia mucho antes y lejos de influencia alguna de los alumnos de la escuela y con los que si acaso hubo influencia, sería ésta —por ley natural— en sentido inverso, del artista ya consagrado y famoso a los más jóvenes alumnos.

No tratamos —en ningún modo— de restar méritos ni de disminuir o desvalorizar la importancia que para la evolución del arte canario ha tenido y continúa teniendo el movimiento indigenista originado en el seno de la histórica Escuela, pero es nuestra intención

—al terciar en la polémica— el tratar de servir a la objetividad histórica y hacer una aportación que ayude a esclarecer cierto confusio-nismo que sobre el proceso del arte canario se desprende de este artículo que citamos —y de otros— de Lázaro Santana. La prioridad y el gesto fundacional de una mitología autóctona canario—africana de amplio y trascendente alcance, se lo debemos a Néstor, y si acaso compartido con Tomás Morales en la vertiente poética. La diferencia con la Escuela Indigenista de Luján Pérez está precisamente —independientemente de la calidad estética, que aquí no discutimos— en que los objetivos ideológicos de esta última fueron más limitados, todavía dentro de una concepción regionalista del arte, menos universal, excepción hecha de individualidades, como es el caso —por ejemplo— de Plácido Fleitas en la escultura, que de todas maneras fue alumno más tardío de la Escuela.

Este es el peligro de las síntesis apresuradas y excesivamente generales, como la que realiza Lázaro Santana cuando hace englobar en la tendencia indigenista —sin matizar debidamente— a artistas tan dispares y distantes entre sí como Néstor, Santana, Oramas, Fleitas, Monzón, por un lado, y Millares o Padrón, e incluso Chirino, Dámaso, y añadiríamos



Tony Gallardo, al otro extremo. Porque —precisamente— lo que los une y engloba a todos es lo que a Lázaro Santana al fin se le escapa. Y esto no puede ser otra cosa, por encima del limitado indigenismo —pese a que algunos de ellos mismos subjetivamente no lo admiten—, que la comunión con la inicial (fundacional) toma de conciencia de Néstor en aquel gesto de ruptura con el cliché españolista que introducía la necesidad eminentemente política (que intuí junto con Tomás Morales y otros, en diversos terrenos) de inaugurar un arte autóctono para Canarias, basado fundamentalmente en una mitología atlánticoafricana. Ideología autonomista como concepción del mundo que busca, indaga y funde con nuestra genuina manera de ser, pese a quien pese.

JOSE LUIS GALLARDO