



Santiago Santana: Mujeres canarias.

# Campecinas canarias: distintas visiones de la realidad

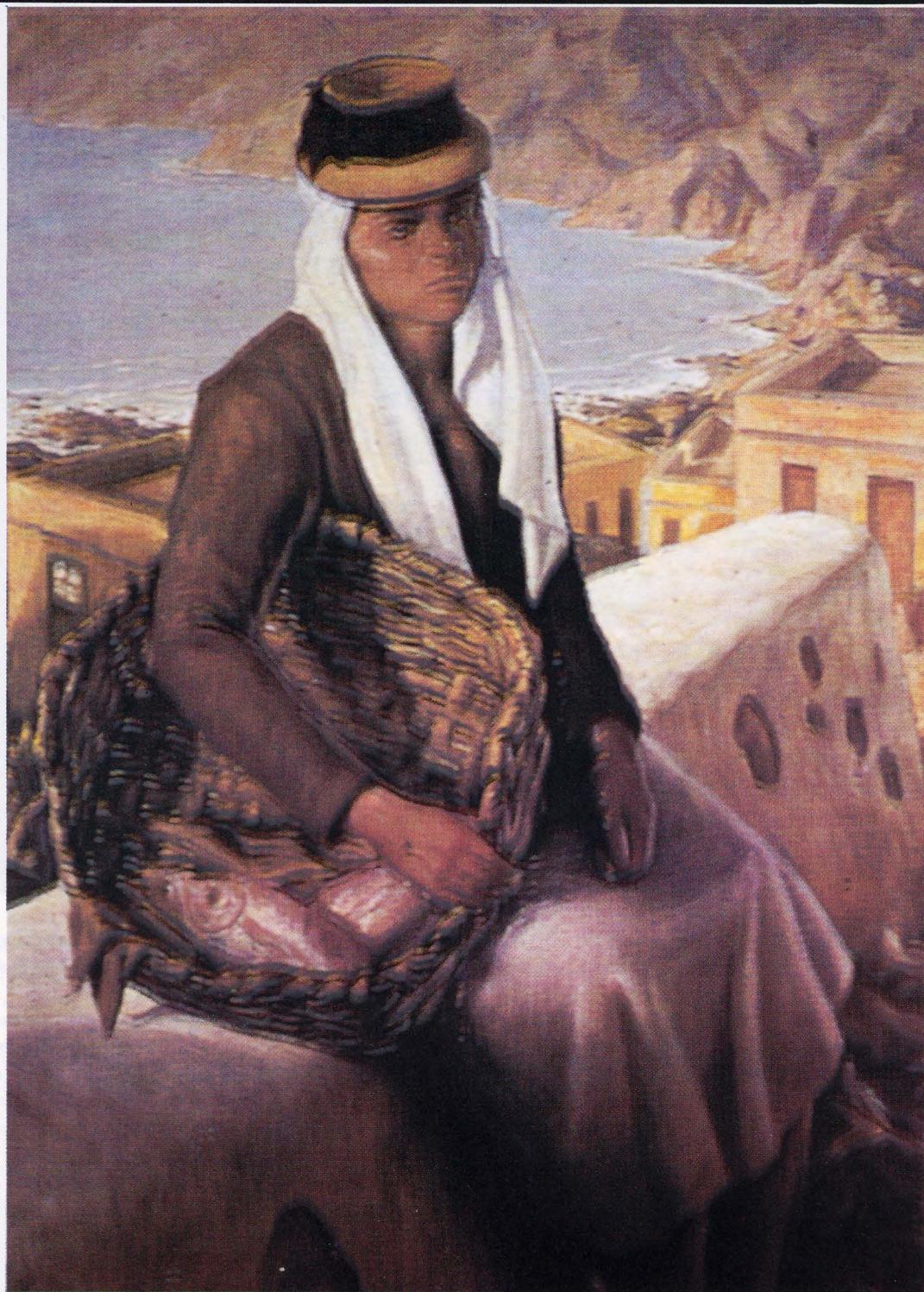
ANGELES ABAD

Cuando, en las llamadas artes figurativas, el pintor o el escultor eligen un motivo, el que sea, como protagonista de su obra, nunca pueden evitar que, en cierto modo, el resultado represente un autorretrato. La objetividad es un concepto imposible cuando se aplica a las visiones —versiones— que un ser humano tiene de la realidad, de su realidad. Observamos el mundo, y lo reproducimos, a través del filtro de nuestras experiencias fundamentales. En principio, el acceso a la realidad se produce mediante los sentidos, pero la noción de realidad sabemos que rebasa los límites de la percepción sensorial; y existen otras realidades además de las físicas que actúan sobre el ser que las experimenta: la herencia histórica, el conjunto de valores éticos o morales aceptados por el colectivo, las corrientes ideológicas imperantes, los hechos sociales de un determinado momento, la gravitación de la cultura...

Todo lo dicho nos servirá como pretexto para intentar analizar cuales son esas 'otras realidades' que están actuando en dos pintores —como Pedro Guezala (1896-1960) y Santiago Santaña (1909)— para que, partiendo del mismo motivo como protagonista —la mujer canaria y más concretamente la mujer del campo canario— puedan llegar a presentar imágenes, visiones de esa mujer que no solo nos parecen diferentes sino antagónicas. Y no se trata solamente de aspectos generacionales, o del empleo que hacen de sus conocimientos técnicos y formales. No solo su discurso estético es diferente, también la voz que nos habla desde el fondo de la línea y del color lo es. Ellos parten de la misma 'realidad objetiva' y sin embargo elaboran unos arquetipos de mujer canaria que nada tienen en común.

Las mujeres que encontramos en los 'cuadros de magas' de Pedro Guezala, no son magas, no son mujeres del campo canario; se trata de retratos de señoritas de la burguesía santacrucera miembros de su familia y su círculo de allegados. "Papá a cada momento me ponía el pañuelo y el sombrero para que posara" afirma su hija— ataviadas con el traje regional, eso sí, con un impecable traje de buen paño elaborado en el taller de alguna modista notable y perfectamente planchado y almidonado. Parecen dispuestas a salir hacia una fiesta 'típica' al estilo de aquellas que Néstor concibiera y que, actualmente, siguen organizando los clubes y sociedades de la mejor burguesía local. No, evidentemente Guezala no pinta magas, se autorretrata en sus pinturas, pinta a su propia clase y esta se muestra satisfecha del resultado, el pintor tiene éxito.

El campo canario es muy duro y aquí, como en la práctica totalidad de las sociedades agrícolas, la mujer desempeña gran parte del duro trabajo; por ello las campesinas, lavanderas, queseras, alfareras, aguadoras... que pinta Santiago Santana tienen esas manos y esos pies inmensos. Manos que labran la tierra para alimentar a su prole; manos que parecen tomar silenciosamente la palabra para pedir descanso y justicia; manos que transportan, más bien cargan con firmeza, el fruto de su trabajo; manos en acción. Pies que recorren incansablemente una tierra que no es suya —y ella sabe que nunca lo será— para buscar el agua —que tampoco es suya—; para acercarse al mercado con los escasos frutos de su gran esfuerzo; para transportar las piezas recién salidas del alfar... Manos y pies, en definitiva, que ha modelado el trabajo y el esfuerzo. Cuando no están trabajando, las mujeres de Santana descansan tendidas al sol, con los ojos cerrados y una



Pedro de Guezala:  
Maga.  
Colección particular  
de Tenerife.

imperceptible sonrisa; están sumergidas en una especie de ensoñación, absolutamente ajenas a lo que ocurre en su exterior. Descansan o trabajan ante el espectador, pero lo ignoran, nunca están posando.

En cambio, las 'maguitas' de Guezala nos muestran unas manos pequeñas y blancas que sostienen desmayadamente algún objeto 'popular' que las es extraño o descansan relajadamente sobre la falda. En cuanto a sus pies, nunca aparecen en la representación. Los pies no resultan aquí importantes porque la imagen carece absolutamente de acción; en general las muchachas posan sentadas ante el espectador ligeramente ladeadas y sosteniendo, por ejemplo, una cesta de jugosas manzanas o de pescados; las magas del campo, o las de la costa, sostienen para el espectador hermosos bodego-

nes o gallos de reluciente plumaje con una expresión mezcla de indiferencia y altanería.

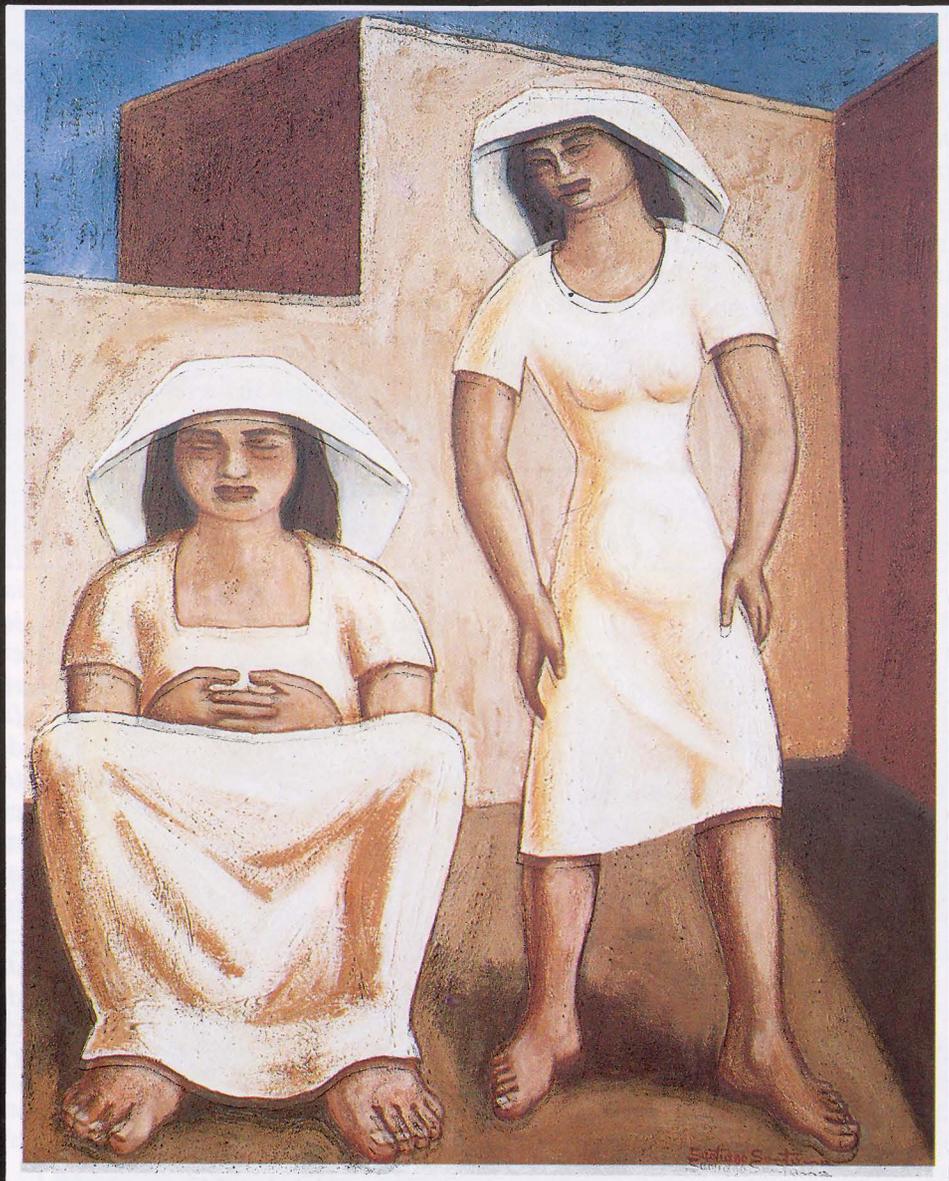
Las mujeres de Santana no se visten, cubren sencillamente sus cuerpos con ligeros vestidos que permiten intuir toda la femenina redondez de sus formas. Solamente una simplificada mantilla protege sus cabezas del eterno sol que todo lo reseca.

En Guezala la mantilla se complica en académicos estudios de pliegues, a veces se enrosca suavemente al cuello y casi siempre se culmina en un pequeño y 'gracioso' sombrero ladeado. Sus magas tienen rostros hermosos de tersa piel sonrosada, son rostros juveniles y de rasgos suaves; son rostros que encajarían igualmente bien dentro de un traje tiroles —por ejemplo y por supuesto con un cambio de decorado.

Sus cuerpos son también adolescentes, son mujeres-niña, frágiles y gráciles mujeres-niña. Desde luego no hay rastro en ellas de la imagen de la fecunda maga-madre que puebla los campos de las islas.

Los rostros de las campesinas de Santana presentan una tez oscura —en muchos casos del mismo color de almagre de las tierras y las cerámicas—, pómulos acusados, mandíbula robusta, labios carnosos y unos ojos ligeramente entornados para protegerse de la luz. Las pinturas de Santana, como las esculturas de cabezas de ‘muchachas del sur’ de Plácido Fleitas, no pretenden ser fieles a los rasgos étnicos sino crear un arquetipo que englobe el variado físico de la población canaria, producto de seculares mestizajes. Pero sobre todo pretenden sintetizar aquello que es esencial a esa población, su sentir colectivo, no se trata de personajes individualizados sino de esquemas, de esquemas simbólicos. Con frecuencia el cuello se alarga y la cabeza se triangulariza en memoria del idolo prehispano de Tara <sup>(1)</sup>, sueños de pasado unidos a utopías de hoy. A menudo no nos miran pero cuando podemos ver sus ojos advertimos en ellos una extraña sensación de lejanía, son seres interiores que viven su rutina al margen del mundo y también del tiempo. En su mirada hay cierta desolación —soledad sola—, parecen esperar al algo que en el fondo saben que no llegará, pero están acostumbradas a esperar y no hay dramas, no hay desgarros; la vida discurre lenta y pesadamente o quizá no discurre y se ha es-

tancado en algún melancólico remanso. En algunos casos la esbozada sonrisa nos intriga, ¿en que piensa mientras descansa?, ¿qué espera?, ¿qué desea? Su cuerpo, adivinado bajo la ligera tela, es rotundo, se trata de mujeres fuertes, con envergadura suficiente como para poder con todo el peso de sus múltiples obligaciones, ecos profundos de lejanos matriarcados insulares. Sus formas son macizas, redondeadas como las de los gánigos que transportan. Mediante un proceso de simplificación y esencialización Santiago Santana consigue dotar a sus figuras, con el mínimo de líneas posible aunque dando gran importancia al dibujo—, de una gran monumentalidad; ellas ocupan, centran y son la medida de el espacio que las rodea, poseen una volumetría propia de la escultura, una robustez que ha hecho que se relacionen con el neoclasicismo picassiano de los años veinte. Estas mujeres se convierten en símbolo. Son el símbolo de todo un pueblo que ha surgido de su vientre y que, como ella, trabaja y espera sin ira. Espera algo no formulado aún —¿o quizá sí?—, pero que se siente, que está latente, y lo espera con una esperanza que está fuera del tiempo. No hay resentimiento, no hay polémica porque no hay prisa —no existe el tiempo—; una sensación melancólica impregna todo, quizá sea el recuerdo inconsciente y nostálgico del arcádico pasado aborigen. En cualquier caso hay contención emocional, sobriedad en el entorno y sobriedad en el espíritu, en el paisaje y en la mujer que lo habita.



Santiago Santana:  
Campesinas de Gran Canaria.  
Gabinete Literario, Las Palmas  
de Gran Canaria

Juan Rodríguez Doreste señala la sobriedad como uno de los rasgos definitorios de la esencia canaria, del “alma canaria”: “La tierra, dura y arisca, hizo al hombre (y la mujer) laborioso, tenaz e ingenioso (...) y la laboriosidad engendró otra condición: la sobriedad”.<sup>(2)</sup>

Ambos pintores, Guezala y Santana, parten de concepciones formales decorativas, esteticistas. Guezala porque desea agradar a una clientela que le encarga las magas por docenas y que no desea ser alterada por el encuentro cruel con la realidad. La burguesía terrateniente desea transportar, a las paredes de su casa, una versión de lo que sucede en sus campos que le tranquilice, que satisfaga su doble moral; una versión de lo que sucede en sus campos que confirme lo que él piensa acerca de la armonía natural entre las distintas capas sociales. Por otro lado, la burguesía comercial no se diferencia mucho, ideológicamente, de la terrateniente, en general la admira y emula su forma de vida y sus gustos (excepción hecha de la pequeña clase intelectual y consciente).

El esteticismo de Santiago Santana es distinto, no se trata de un falseamiento de la realidad con fines comerciales sino de algo profundamente sentido. En su tierno poema pictórico a la mujer-pueblo, motor y generación, Santana movido por un respeto profundo hacia ella —y hacia la canariedad como concepto—, la estetiza y estiliza hasta conseguir llegar a formas puras y armónicas. No ha olvidado nunca la premisa fundamental del primer vanguardismo insular: “desnudez”. Su poética es lírica y amable, como la de Guezala, pero es absolutamente sincera y está “desnuda”. Desnudez encontraron los jóvenes indigenistas canarios de los años treinta en su búsqueda apasionada de “lo fundamental” canario: desnudez de la tierra que trasciende al espíritu.

Las mujeres de Santana son bellas porque en su sencillez, en su desnudez, son perfectamente armónicas con esta tierra desnuda. Se mueven, o descansan, en un medio desnudo —que no vacío. No se busca la belleza de la modelo ni del entorno, se busca la perfecta integración, la armonía del conjunto. Nada altera ni distrae el poder significativo del volumen; ningún elemento anecdótico interfiere ese ámbito en el que domina el equilibrio. Refiriéndome a esa desnudez,

Brancusi afirmó que “la simplicidad no es un fin en el arte, pero a pesar de eso se llega a la simplicidad, aproximándose al sentido real de las cosas”.

En Guezala no sucede lo mismo. El primer plano de las jóvenes se ofrece como trasplantado —por un sofisticado procedimiento de ‘recorta y pega’— sobre un fondo de paisaje. No existe diálogo entre la figura y el entorno, no interactúan. Ella no se siente como miembro integral del escenario ante el que está situada, es su decorado no su tierra profundamente sentida.

Desde su espléndida calidad técnica, los cuadros de magas nos recuerdan a aquellos decorados de cartón piedra para fotografías de feria en los que asomando la cabeza por una abertura podía una persona convertirse en Napoleón o en Bugs Bunny y encontrarse de pronto ante Versalles o en el desierto. No, estas obras quizá sean estupendos retratos y paisajes de perfecta ejecución, pero no representan a la campesina canaria.

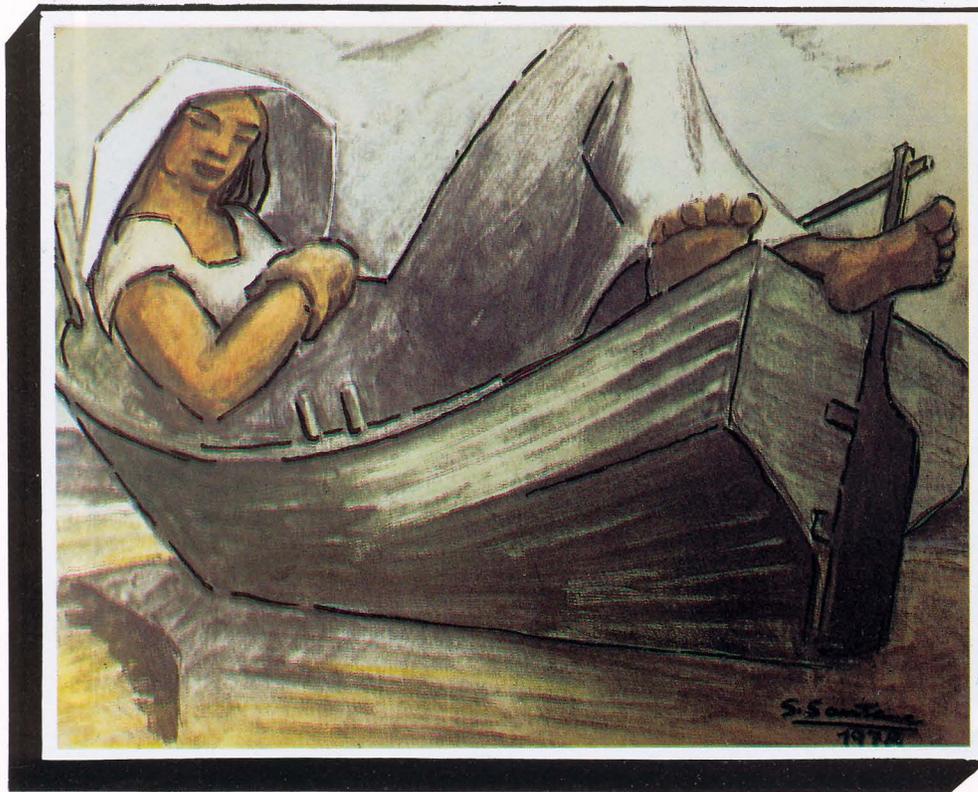
Este tipo de obras academicistas, y llenas de tópicos poco peligrosos para la “unidad nacional”, se vieron favorecidas por el Régimen, durante los años cuarenta, en todo el Estado Español. A excepción de los tópicos locales, diríase que son intercambiables una campesina canaria con una murciana o gallega.

Siluetas redondas situadas entre el mar y el cielo, o entre cielo y las casas-cubo del Risco, son las mujeres de Santana.

Pero en este caso se trata de su cielo, un cielo azul intenso que, se vea o no se vea, se siente siempre. También se trata de su mar, el mar-colchón para el descanso y la melancolía, el mar por el que casi todas han despedido alguna vez a un padre, a un esposo, a un hijo que marcharon en busca de soluciones al hambre que oprime la isla. El mar siempre “aisla” pero a veces también separa, hace más largas las distancias. Estas mujeres están casi siempre solas, a veces forman pequeños grupos, pero en general hacen su trabajo en solitario y del mismo modo descansan, también solas despiden las barcas desde la orilla y solas esperan el regreso de sus seres queridos.

Westerdahl decía que en Santiago Santana se funde el Cezanne cubista y el estatismo conceptual de Gauguin inmersos en el indigenismo. Y es que Santana reduce a sus líneas fundamentales tanto la forma como la idea. Ese estatismo nos habla, a las mujeres y hombres de las ciudades, de que existen otras formas de vida lejos del ruido, la prisa, la competitividad y el falseamiento de lo que es esencial a todos los pueblos. Como Gauguin, Santana no siente aprecio por el valor escaso de la falsa cultura y la falsa vida modernas, pero su evasión no es hacia un mundo lejano y salvaje sino al yo interior, a la verdad del alma, a la esencia de las gentes y los pueblos. Soledad, desnudez, silencio y aridez en los fondos de las mujeres de Santana frente a cierta abundancia y humedad en los de Guezala.

Santiago Santana: barquera.





Santiago Santana: Alfareras de Gran Canaria.

¿Cómo es posible que dos hombres a los que separa una diferencia de edad de 15 años puedan reflejar la misma 'realidad' de modos tan dispares? Seguramente porque la 'realidad' no existe por sí misma, sino solo en función del ser que la experimenta, porque la 'realidad' social y cultural que le viene dada a cada persona desde su nacimiento es muy distinta y modelará en ella formas de sensación y percepción tan dispares como lo sean sus circunstancias vitales.

Guezala nace en 1896, en La Laguna, en el seno de una familia acomodada de tradición militar. Santana en 1909, en Arucas, en una familia de nueve hijos cuyo padre es zapatero de oficio.

A los catorce años Guezala, que muestra afición por el dibujo, toma clases particulares con Francisco Bonnin, militar, acuarelista y tinerfeño ilustre que dirigirá el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz y, en gran medida, el curso academicista y conservador que seguirá la pintura tinerfeña durante varias décadas. Mas tarde (1920-1921), en Madrid, seguirá un curso de colorido en la Escuela Superior de Bellas Artes con

Sorolla, del que aprenderá a trabajar con la luz elemento fundamental de la pintura. Como comenta su biógrafa Pilar Trujillo La-Roche, "los preceptos de la Academia y la presencia de la Corte exigían notas de buen gusto y exquisitez aristocrática, que no tienen nada que ver con un anacrónico amaneramiento y que dejarán su impronta en el pintor canario, el cual tendrá siempre ese sello de buen gusto y elegante manera de reflejar incluso lo tosco".<sup>(3)</sup>

Santana cursó sus estudios en el colegio de los Salesianos de Las Palmas gracias a que pudo obtener una beca de una peseta diaria para hacerlo. El chico, que también muestra desde niño especiales aptitudes para la pintura y el dibujo, ingresa a fines de 1920 en la Escuela Luján Pérez gracias a la intervención de un hombre notable en la isla, Juan Delgado Casabuena, que lo recomendó a Juan Carló. Allí permaneció hasta 1932 cuando —una vez más— una beca del Cabildo Insular de Gran Canaria le permitió desplazarse durante un año a París y después a Barcelona para continuar sus estudios.

Como vemos, las condiciones en las que se produce su aprendizaje son bien diferentes. Las directrices pedagógicas de la Escuela Luján Pérez están en las antípodas del academicismo conservador.

Ambos pintores participan en las primeras experiencias vanguardistas insulares de los años veinte. Guezala, que colabora ilustrando revistas como 'Hespérides' y 'La Rosa de los Vientos', se arrepiente pronto de estos escarceos vanguardistas declarando algunos años más tarde que aquella experiencia fue fruto "de un espejismo de la sugestión" pero que después "la realidad se encargaba de mostrármelo todo como un juego de pompas de jabón"<sup>(4)</sup>. Santana, en cambio, ha permanecido fiel a los postulados de aquellas primeras vanguardias hasta la actualidad.

La Guerra Civil española no ocasionó ningún problema a Guezala que, en la década de los años 40, desarrolló una intensa actividad artística repleta de críticas elogiosas y participó activamente en la gran cantidad de Muestras y Bienales Provinciales en que se exhibían la pintura oficialista del Régimen. Santana, en cambio, trabajó en Madrid con la C.N.T. colaborando con la revista 'Espartaco' y participó en las iniciativas culturales del bando republicano. Es juzgado en 1940 por un tribunal militar y, afortunadamente, absuelto.

Como vemos, no solo su 'realidad' pictórica es diferente, también lo es su 'realidad' vital y su posicionamiento frente a ella. En Guezala hay un propósito realista, pero su situación social y sus intereses particulares le impiden ver a la cam-

pesina canaria con otros ojos que no sean los de su propia clase. Nos presenta, es cierto, la realidad, pero se trata de "su" realidad, que para él es, probablemente, la única posible.

En Santana no hay intenciones realistas en el sentido estricto, pero se propone dar forma a esa otra 'realidad' que él sabe que se esconde debajo de la piel de la canariedad; hay en él, como en todos sus compañeros indigenistas, el deseo de identificarse como pueblo, de organizarse étnicamente. Los términos utilizados nos parecen muy significativos: los críticos y pintores regionalistas nos hablan de "raza" mientras los indegenistas lo hacen de "etnia".

En uno y otro caso se toman ciertos rasgos como emblemáticos de un pueblo que se identifica a sí mismo a través de ellos. Y, en uno y otro caso se dice que esos rasgos son objetivos, tomados de la 'realidad' de ese grupo. Sin embargo, la experiencia y la antropología demuestran que eso no es exactamente cierto: los rasgos tomados como identificadores del grupo no son necesariamente objetivos, se parcializa y se eligen aquellos que los ideólogos del momento y los grupos mismos consideran objetivos o convenientes a sus teorías e intereses. Es por ello que las manifestaciones de etnicidad, incluso en el seno del mismo grupo, cambian en el tiempo. Los símbolos utilizados son importados o bien elegidos entre los de un sector o clase de la población<sup>(5)</sup>. El mundo, la vida, los valores fundamentales, son muy distintos para distintas personas, por ello creemos que no existe la REALIDAD absoluta sino muchas realidades; cada ser humano vive su propia realidad que, a menudo, tiene muchos aspectos en común con los de su misma clase. Las campesinas canarias existen, son seres reales pero, seguramente, no se vivencian a sí mismas ni como una maga de Guezala ni como una de Santana. Ellos solo nos presentan aspectos de esa realidad, aspectos bajo los cuales subyace, abiertamente, una forma de concebir y vivenciar la sociedad —una ideología— muy diferente y también —o quizá por ello— niveles muy distintos de sinceridad.

#### NOTAS:

- (1) Esta imagen conservada en el Museo Canario —de cuello superlargo y pequeña cabeza triangular— sirvió también de inspiración a pintor Antonio Padrón para construir sus cabezas de campesinas y campesinos canarios. En el contexto indigenista debemos entender la presencia de tales formas, así como las cerámicas, como símbolo —o mejor, como eco rotundo— de la continuidad, de la cultura popular entre el campesinado isleño desde el neolítico prehispano hasta la actualidad.
- (2) Ver Rodríguez Doreste, Juan, *Raíz y estilo de alma canaria*, Las Palmas de Gran Canaria, 1960.
- (3) Trujillo La-Roche, Pilar, *Pedro de Guezala*, Ed. Caja General de Ahorros.
- (4) Citado en *Ibidem*.
- (5) Ver Galván Tudela, Alberto, "Islas Canarias: una aproximación antropológica" *Cuadernos de Antropología*, Ed. Anthropos, Barcelona, 1987.

Santiago Santana: Lavanderas, Museo Provincial de Salamanca.

