

Lázaro Santana

# INFLUENCIA DE LA CULTURA GUANCHE EN LOS ARTISTAS CANARIOS CONTEMPORANEOS

## 1

La acción conquistadora y colonizadora de los castellanos se desarrolló en las Islas Canarias entre los siglos XIV y XV. Durante ese largo espacio temporal, un ejército moderno, equipado con los elementos que la técnica de la época ponía a su alcance, tuvo ocasión de enfrentarse con un pueblo cuyo desarrollo cultural equivalía al del neolítico europeo: la honda y el cayado compitieron en evidente desventaja con el arcabuz y el cañón; la piel reluciente y frágil con la incómoda pero efectiva coraza.

La consecuencia de tal encuentro fue la destrucción del bando técnicamente menos efectivo: el canario. La muerte en el combate, o la muerte en el destierro, diezmó a la población nativa; los núcleos que subsistieron en el interior de algunas islas (en Gran Canaria y Tenerife, principalmente) fueron absorbidos por los castellanos: pasaron a ser servidores de éstos y, en el mejor (?) de los casos, utilizados como prototipos de una experiencia de cruzamiento racial —experiencia que más tarde los españoles repetirían exhaustivamente en América.

Sin mayor esfuerzo, la cultura que los conquistadores habían traído consigo se hizo normativa en las islas: de la que allí había existido anteriormente apenas quedó memoria. Así, cuando algún poeta o historiador se refería en sus textos a los aborígenes, fabulaba acerca de ellos con la mayor libertad. Sin ningún apoyo científico, y a veces con parciales propósitos, se reconstruían circunstancias y acontecimientos que no se había tenido la precaución de preservar en su correcta significación.

Durante siglos, la existencia del hombre canario prehispanico sólo suscitó la atención de europeos ilustrados (no españoles): eran, aquéllos, unos viajeros a quienes impulsaba el interés del científico y la avidez del coleccionista, y que recorrían el mundo en procura del material que satisficiera ambas apetencias: los archivos oficiales, y los yacimientos arqueológicos de las islas, fueron sistemáticamente revisados por ellos. La desidia y el afán lucrativo de los responsables de su protección hicieron posible que documentos importantes —necesarios para restablecer la historia del archipiélago en su época hispánica— así como piezas arqueológica de indudable entidad, emigraran a diferentes países de Europa. Pero hacia la primera mitad del siglo XIX los mismos isleños comenzaron a mostrar una creciente atención para con sus lejanos antecesores en el espacio geográfico que ahora ocupaban ellos: la lenta acción del medio ha-

bía quizá provocado la aparición de una suerte de identidad común entre unos y otros; de tal manera, los canarios contemporáneos parecían hallarse idealmente próximos a los aborígenes, y distantes de los españoles peninsulares cuyo Gobierno había establecido en las islas un régimen administrativo y político que funcionaba de hecho con mentalidad y estructura típicamente colonialista. La clase dirigente canaria comenzó entonces a querer afirmar una personalidad autónoma, logrando que el Gobierno central prestara alguna audiencia a los problemas específicos de las islas. La promulgación de la Ley de Puertos Francos (1852) constituye dato suficiente para constatar la eficacia con que, entonces, procedieron los insulares. En el ámbito específicamente cultural, la fundación de la "Revista de Canarias" (1878-1882), en Santa Cruz de Tenerife, y de "El Museo Canario" (1879), en Las Palmas de Gran Canaria, son los dos hitos esenciales de la aludida afirmación regionalista.

La "Revista de Canarias", dirigida por Elías Zerolo preconizaba un acercamiento de las islas a Europa, de cuyo pensamiento se quería participar: "El mar nos separa de Europa (...) acortar esto en lo posible, extendiendo y facilitando conocimientos hoy más necesarios que nunca (...) es empresa algo azarosa, pero digna de que la acometamos". Tal era la intención expresa en el editorial del primer número de la revista; editorial que por su postura internacionalista precede en más de medio siglo al "propósito" publicado en el número inicial de "Gaceta de arte".

En cuanto a "El Museo Canario" sus objetivos básicos consistían en realizar estudios científicos acerca de la época prehispanica canaria. El fundador de la institución, Dr. Gregorio Chil (1831-1901) se interesaba fundamentalmente por la antropología, ciencia reciente y apasionante con cuyos primeros cultivadores había contactado en el curso de sus visitas a diversas Universidades europeas: esos conocimientos habrían de encontrar en las islas un vasto campo para su aplicación.

Los yacimientos arqueológicos explorados por el Dr. Chil y sus colaboradores proporcionaron vestigios considerables de la cultura primitiva: vasijas de barro de muy diversas formas, ídolos, pintaderas, tejidos de palma, utensilios de piedra y hueso, etc. El rescate de esas piezas, que se coleccionaron en "El Museo Canario", cumplió una inmediata utilidad científica: hasta donde fue posible leer en ellas ayudaron a reconstruir —con no pocas conjeturas— las formas de vida de una sociedad cuya dispersión había sido completa por la acción de la conquista.

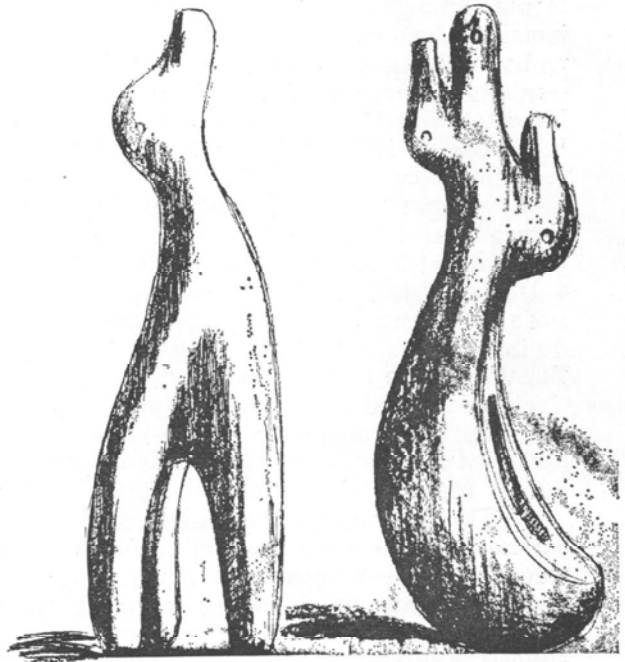
La consecuencia subsiguiente al interés despertado por el mundo aborígen canario fue la eclosión de una escuela literaria regionalista, conocida como "Escuela de La Laguna", e integrada casi enteramente por poetas. Nicolás Estévez (1838-1914) y Tabares Barlett (1850-1921) —quizás sus dos escritores más representativos— eran individuos de talante liberal, pero sus escritos se insertaron en un contexto postromántico ampliamente superado —estética e ideológicamente— en la literatura y en la vida europeas de la época. Desde un punto de vista estrictamente literario, Estévez y Tabares repitieron fórmulas versificadoras utilizadas por algunos poetas españoles —Zorrilla, Campoamor, Núñez de Arce —con muy escasa entidad propia y menos acierto poético. En cuanto a su visión de la historia, expuesta a través de aquellas composiciones que tienen como protagonistas a los héroes y antihéroes de la conquista —aborígenes y

castellanos— fue radicalmente errónea: haciéndose solidarios de las doctrinas roussonianas en torno al "buen salvaje", idealizaron —cuando no falsificaron o inventaron— la significación original de los hechos que narran y de los personajes que los protagonizan.

La segunda consecuencia de la revitalización de la cultura aborígen ocurriría en fecha algo posterior, y sería de orden plástico.



9. Cerámica guanche.



10. Bocetos de esculturas de Plácido Fleitas.

## 2

La Escuela de Luján Pérez, un "laboratorio de arte" libre, fundada en 1917 por el escritor Domingo Doreste (1868-1940), impulsó a los alumnos que hacían en ella su aprendizaje al descubrimiento del paisaje y del tipo étnico insular: ese acercamiento se hizo mediante el trato directo de aquéllos con la realidad canaria. Sin embargo, Doreste, aunque atento a los movimientos de vanguardia del arte europeo —que incluían referencias al aprovechamiento del arte aborígen africano y oceánico— no reparó en las muestras que existían en las islas del arte guanche (1). Incluso en alguna ocasión había manifestado expresamente que en Canarias no se poseían modelos estéticos, ni se contaba con tradición artística alguna "por ser /el canario / un pueblo de ayer en la historia de la civilización".

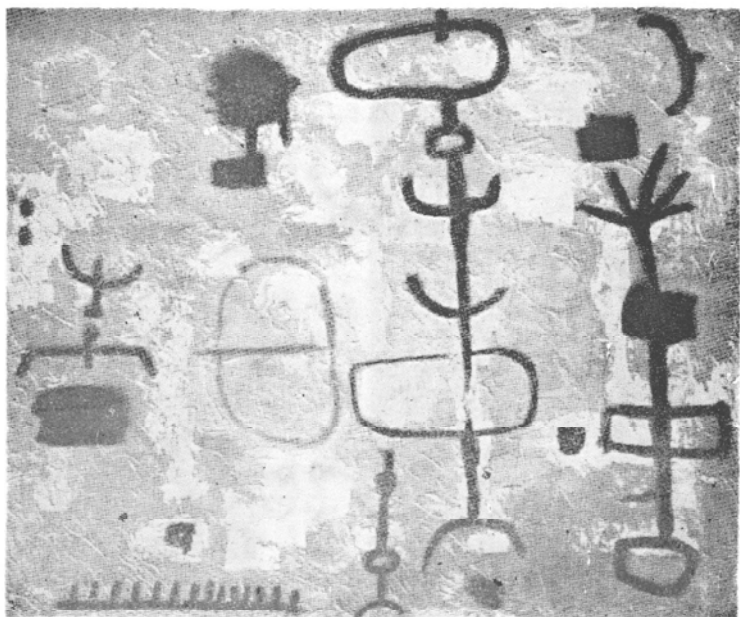
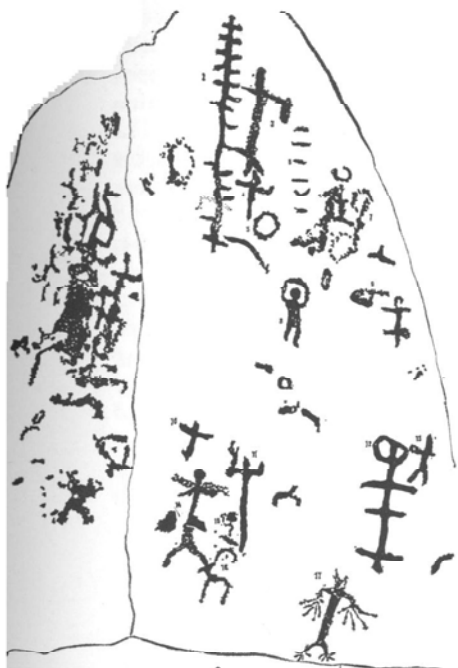
Doreste, cuando hacía tal afirmación, se refería naturalmente a una tradición de estirpe europea (los ejemplos que agrupa en su escrito así lo confirman); en ningún momento se le ocurrió meditar que el arte aborígen guanche —que él debía conocer, sin duda— podría constituir también elementos de una **tradición**.

Por fortuna, los artistas que Doreste había contribuido inteligentemente a formar, pensaban al respecto de distinta manera a la suya. Por decisión propia, esos artistas comenzaron a frecuentar "El Museo Canario", extrayendo provechosas lecciones de cuanto allí tenían ocasión de ver y estudiar.

De inmediato, las pintaderas —objetos planos de barro cocido, con formas triangulares, rectangulares y circulares en cuya superficie llevan incisiones geométricas— fueron tomadas como modelos decorativos para trabajos de talla en madera. Toda una larga serie de objetos artesanos —muebles, marcos para cuadros, cofres, etc.—, se elaboraron teniendo a los diferentes tipos de pintadera como base ornamental. Posteriormente, las líneas de la cerámica se le revelaron al más importante de los escultores formado en la citada Escuela —Plácido Fleitas— como paradigmas a cuya consecución debía tender con su propio trabajo: "Sabía que los aborígenes de las islas —dice Plácido Fleitas— habían trabajado en barro, y fui al Museo Canario donde se guardan sus colecciones de cerámica y las famosas pintaderas. Estas pintaderas me atraían con la gracia de sus signos geométricos. Se me pasaba el tiempo contemplándolas y pensando lo que quisieron decir con ellas los artistas canarios que las hicieron... Tal vez lo que más obraba en mí era que unos canarios, en estado primitivo, desconocedores de la cultura del mundo, habían hallado una forma de ordenada gracia para expresar su pensamiento plástico. Igual en la cerámica: sus líneas se me perfilaban en la vista y aprendía mucho de lo que es resolver el movimiento de un trazo sin que pierda vitalidad".

De las transcritas palabras de Plácido Fleitas es importante destacar no sólo esa explícita aceptación de unas formas, sino también el reconocimiento —primero por parte de un artista— del valor contemporáneo de las mismas, dándoles una categoría de modelo, es decir: de **tradición**. Por lo que atañe a su influencia concreta en la obra del escultor, se advertirá su trascendencia si fijamos el hecho de que la curva tiene una importancia fundamental en aquélla. Tanto en sus tempranas obras figurativas de personajes populares como en sus últimas producciones enteramente abstractas, el ritmo básico de todas tiene idéntico fundamento: un elemento curvo, mórbido y ágil, fuertemente marcado y resuelto con gran seguridad de trazo. La cerámica aborígen posee esas mismas características de rotundidad y agilidad en su contorno. Pero además de la indicada influencia, que atañe a un aspecto muy general, aunque básico, del trabajo de Fleitas, existen otras semejanzas más formales aún, referidas a signos figurativos que el artista trasvasa de la cerámica a la escultura, dándole un nuevo significado sin variar su substancia formal primigenia: aludo a las asas de ciertas ánforas aborígenes (fig. 9) que Fleitas, en varios de sus dibujos (fig. 10) utiliza en algunas ocasiones como brazos y en otras como brazos-pechos de las figuras. La identidad es aquí pareja y absoluta: ello nos indica hasta qué extremo el escultor se vio inmerso en las formas de la cultura plástica aborígen, considerándolas perfectamente válidas para sus propios fines.

Plácido Fleitas accedió al conocimiento y a la utilización del arte guanche de manera quizás intuitiva y, desde luego, sin ninguna precepción. Sus mismas alusiones a aquél conllevan un tono sentimental propio de una identificación más emotiva que intelectual (aunque esto no



11. Inscripción en el Barranco de Balos. 12. Manolo Millares: *Pictografía*.

excluye un aprecio inteligente y positivo). De muy distinto talante sería el aprovechamiento que, veinte años más tarde, haría Manolo Millares (1926-1972) del mismo arte.

Millares se aproxima al mundo aborígen impelido por su gusto —acaso pasión— por la arqueología. La suya fue una identificación racional, surgida tras la lectura de algunos libros de historia de Canarias —singularmente del escrito por su bisabuelo, Agustín Millares Torres— que no excluye, tampoco, una fuerte carga anímica: "Soy —confesaba Millares— una pieza arqueológica clavada sobre un muro", "un hombre inventario de fósiles cuaternarios".

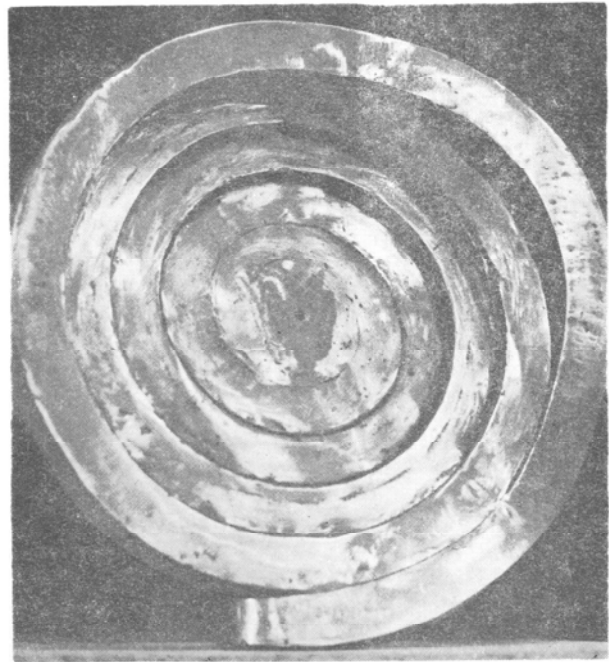
Su primer contacto con la cultura guanche ocurre cuando el pintor contaba sólo doce años de edad. En esa época copia —como Fleitas— vasijas primitivas y dibuja una "historia de Canarias" imitando la escritura de viejos pergaminos (2). Sin embargo, hasta comienzos de 1949 tal conocimiento no lo traduciría Millares en obras de valor plástico efectivo. En ese año, tras haber atravesado aceleradamente una etapa figurativa que acoge diversos estilos —expresionismo, constructivismo, etc.—, el pintor da comienzo a sus series "Aborígen" y "Pictografías Canarias". En ellas, bajo el influjo de Klee y de Miró, utiliza como signos las pintaderas y las inscripciones rupestres del Barranco de Balos (Gran Canaria) (fig. 11). Al mismo tiempo realiza también múltiples acuarelas, monotipos y dibujos bajo el lema "familia guanche", obras que muestran a través de una línea muy esquemática, un conjunto de figuras desnudas y animales junto a construcciones de carácter prehistórico —un dolmen, por ejemplo.

La novedad más importante de este trabajo de Millares estriba en el carácter surrealista que imprime a aquellos signos estrictamente utilitarios y domésticos de la cultura guanche, infundiéndoles un carácter esotérico que estaban lejos de poseer originariamente. De esta manera, tales objetos adquieren una nueva significación, más rica y sugerente que la estrictamente decorativa que hasta allí habían tenido. Millares utilizó en esas obras un color muy vivo y contrastado: verde, rojo, negro, blanco, aplicado con una técnica minuciosa de raspados y veladuras (fig. 12).

Con posterioridad a sus "pictografías" Millares ejecutó, hacia 1954, sus primeros trabajos en arpillera, que constituyen la parte más conocida y apreciada de su obra. Según las indicaciones del artista, también esta faceta de su labor fue iniciada bajo la sugestión de la cultura guanche: los cadáveres momificados de los aborígenes envueltos en pieles cosidas y en esteras de palmas que rezuman una sustancia resinosa, ya negra y endurecida por el tiempo, le sugirió la posibilidad de encontrar un tipo de



13. Pintaderas.



14. Martín Chirino: *Viento*.

expresión centrada prioritariamente en la propia materia. Desapareció la referencia explícita a la figuración aborígen, pero la materia —amuñonada, alquitranada— siguió evocando, en efecto, a la raza guanche, convertida ahora en signo del oprobio, la humillación y la mutilada identidad de cualquier pueblo colonizado del mundo.

Compañero de Millares desde 1940, Martín Chirino se vio igualmente implicado en la aventura hacia las profundidades arqueológicas de aquél. Y tuvo también a la pintadera como su signo más recurrente. No

obstante, Chirino se sentía simultáneamente atraído por la cultura guanche y por la estatuaria del Africa Negra. Así, mientras estudiaba las colecciones existentes en "El Museo Canario", no perdía de vista las formas sumamente estilizadas del arte de otros pueblos cercanos a la geografía del canario. Sus "Reinas Negras" —conjunto de esculturas en hierro que reflejan, con algún acento cubista, la influencia del arte africano— las realiza paralelamente a los primeros prototipos de la serie "Viento" (ambas hacia 1952). En esta última serie, Chirino trata de interpretar la línea espiral de una de las pintaderas aborígenes, desarrollando en el espacio una forma que se expande a partir de un núcleo central. Chirino utilizó igualmente otros modelos de pintaderas —cuadradas o rectangulares, abriendo sus formas en el espacio—; pero fue aquella en espiral la que habría de revelársele como más provocadora de incitaciones plásticas, hasta el punto de que el escultor ha seguido trabajando en esas formas hasta el presente (figs. 13 y 14).

Contrariamente a la interpretación de Millares, Chirino devuelve a la pintadera su significación de utensilio cotidiano. El mismo escultor acota a sus obras como piezas de utillaje: "No me importa —declara— que a mis esculturas las califiquen de objetos". Tal actitud define el talento de Chirino no exclusivamente en lo que concierne a esta serie de esculturas en particular: es válida igualmente para la totalidad de su obra. Pese al refinamiento, incluso de signo especulativo, que la caracteriza, en ella no se ha perdido nunca la referencia popular que sugiere la forma; ya se trate de la pintadera, de algún apero de labranza, o de cualquier otro objeto que haya servido al escultor como punto de partida para su recreación, ésta conserva siempre su marca de origen: el profundo significado humano que conlleva se lo otorga precisamente esa condición utilitaria que le hace estar en contacto con el hombre —del cual parte y al cual retorna tras haber superado la metamorfosis que le imprime el fuego.

Las últimas piezas realizadas por Chirino constituyen una original simbiosis del influjo guanche y africano: sus primitivas espirales ven ahora recortado su vuelo: éste se limita a la zona central, presentando la restante superficie una estructura compacta que recuerda cercanamente a una máscara negra.

Fleitas, Millares y Chirino tuvieron en cuenta principalmente en su trabajo la cerámica y la pintadera aborígenes. Antonio Padrón, sin prescindir de esos dos tipos de objetos, utilizó mayoritariamente la imagen de uno de los escasos ídolos que nos ha legado el canario prehispanico. Se trata de una figura en posición sedente, de trazo esquemático, ejecutada en barro cocido (fig. 15). Padrón utiliza sus formas, ya reiterándolas en su pintura con casi exacta fidelidad (fig. 16) o apropiándose de algunas de sus peculiaridades (el largo cuello, la simetría triangular del rostro, etc.) para infundirlas como rasgos pertinentes en sus propios personajes, extraídos éstos del medio popular de Gran Canaria. Por otra parte, al situar a tales personajes en su medio natural, los rodea convenientemente de una serie de elementos (las queseras, por ejemplo) cuya decoración hereda (¿por transmisión directa?) el dibujo aborigen de las pintaderas, distintivo ahora de determinadas familias o agrupaciones insulares que así individualizan sus producciones agrícolas, ganaderas, etc.

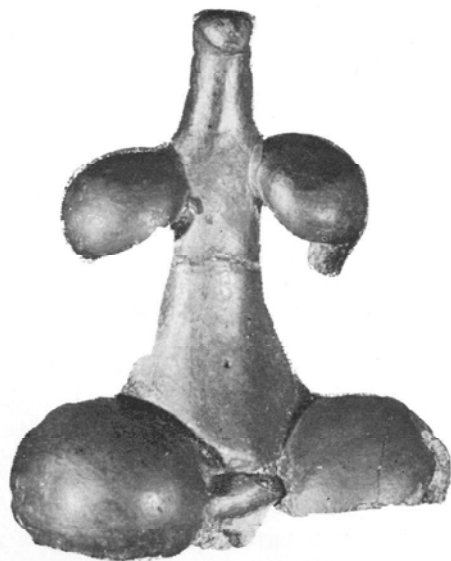
La identificación de Padrón con el mundo aborigen fue, hasta donde

ello era factible, bastante completa: el pintor mismo se estimaba —desde una posición emocional, claro— como descendiente de guanches: en alguna ocasión llega a llamarlos “nuestros primeros padres”.

Indudablemente, la vida de Padrón y la índole de sus relaciones y experiencias, vinculadas enteramente al medio geográfico campesino —que era también el suyo— y absorbidas por el interés que en él provocaba el estudio del folklore, de las costumbres, de las leyendas, etc., de la isla, hicieron del pintor un buen sujeto receptivo de cuanto pudiera haber en la actualidad de supervivencia de la época prehistórica en el medio rural. En los dos años últimos de su vida Padrón ejecutó una serie de trabajos en los que pretendía recrear la atmósfera del mundo aborigen, interpretándolo de manera poética y con manifiesta unción religiosa: “Harimaguadas” e “Idolos guanches” son dos muestras de ese propósito.



16. Antonio Padrón: *Pescadora*.



15. Idolo Guanche.

3

Por las notas precedentes puede advertirse el interés de los artistas canarios por el arte aborigen, y constatar cómo éste influyó en su obra estimulando la aparición de unas formas que, pese a su procedencia común, tienen en cada uno de ellos aplicación efectiva diferente.

Sin duda, este interés local no nació sin que se realizara en los artistas una previa adecuación de la mirada que los capacitara para entender el arte primitivo. Esa adecuación fue formalizada por el uso que de tal arte habían hecho ciertos movimientos de vanguardia en las primeras décadas del siglo. Efectivamente: cuando Picasso y Braque llegaron a la sín-



tesis cubista a través de las formas expresivas africanas y oceánicas, abrieron el camino para ulteriores experiencias, incluso más audaces, en las que tomaron parte, gratificándose de aquella apertura, los artistas canarios. En la actitud de éstos no hay absolutamente nada de mixtificación; y aún su procedencia geográfica —Canarias es Africa— proporciona a su trabajo un mayor vitalismo y legitimidad. El rechazo de un arte tradicional y la adopción de un arte de formas más virginales es asumido por ellos de una manera consecuente. Si Herbert Read puede afirmar a propósito de otros artistas que buscaron igualmente la inspiración de su trabajo en el arte primitivo que “cuanto más honrado es / el artista / consigo mismo, más decididamente rechaza las falsas y desgastadas normas tradicionales de expresión y más próximo e inconscientemente se ve a sí mismo expresándose de una manera que tiene un parecido real, no ya superficial, con el llamado arte primitivo”, por lo que respecta a los artistas canarios, su actitud al identificarse con el arte aborígen no sólo registra esa genuina asunción: ésta, además, tomó dos aspectos simultáneos y complementarios: por una parte quiso aprehender en su obra, las conquistas expresivas de una forma plástica determinada de orden internacional; por otra, la localización explícita de esos signos representó, de hecho, la adopción de una manera de nacionalismo que, afirmando la vitalidad del arte primitivo canario en la época contemporánea, refrendaba la posibilidad de obtener una autonomía artística y humana frente a otro tipo de conducta y arte foráneos. No quiero indicar, por supuesto, que Fleitas, Millares, Chirino y Padrón pretendieran crear una especie de arte enteramente autóctono: tal premisa por su parte hubiera implicado —además de iluso planteamiento— la ignorancia de la filosofía contemporánea del arte, filosofía que excede totalmente el significado restrictivo de las fronteras nacionales y preconiza la libertad creadora del artista como **individuo**, capaz de realizar su obra con fidelidad a sí mismo en cualquier lugar del mundo. Lo que aquellos artistas pretendían —y aún pretende en el caso de Chirino, único superviviente entre los aquí mencionados— es establecer una conexión con su pasado; sentirse seres de un lugar, identificados con una tradición válida que afirme su personalidad frente a otras formas de cultura impuestas, para, a partir de esa mínima seguridad, crear una obra propia capaz de enlazar con cualquiera otra conciencia humana, al margen de locales limitaciones. Se trata, en definitiva, de un acto de autoafirmación como principio de supervivencia. Problema éste que, en los últimos años, ha dejado de ser exclusivamente plástico para transformarse en una preocupación política que interesa a todo el pueblo canario.

Agosto, 76

- (1) *La terminología antropológica reserva el sustantivo “guanche” para los habitantes de Tenerife en la época prehistórica. Aunque en este trabajo me refiero exclusivamente a la cultura producida por el nativo de Gran Canaria en la misma época, usaré el término “guanche” de manera genérica, sin distinción localizable. Popularmente, guanche es todo canario prehistórico. Sin mayores disquisiciones científicas acepto aquí la voz del pueblo.*
- (2) *Los dibujos de Manolo Millares, realizados en 1971, y en los que aparece una caligrafía automática que sugiere reminiscencias arqueológicas, cierran el ciclo vital del pintor volviendo idealmente a la escritura de esos falsos pergaminos ejecutados a los doce años.*