

# NEXUS CANARIAS



FERNANDO CASTRO

Si hubiera que señalar la aportación estética más notable de la pintura canaria en las dos últimas décadas, me atrevería a afirmar que es la recreación del paisaje insular. El valor y la originalidad de estas *re-visiones* de la naturaleza canaria hay que emplazarlos en el curso de un debate estético e ideológico que, planteado por primera vez en el siglo XIX, alcanzó su madurez en el periodo de las vanguardias insulares.

## UNA ARCADIA ATLÁNTICA

1.- Para ver el paisaje de las islas los artistas del siglo pasado tuvieron que idealizarlo. El paisaje romántico de Cirilo Truilhé o Nicolás Alfaro era una idealización de la naturaleza insular. Sus imágenes de la vida pastoril reflejaban el mito de una Arcadia Atlántica inspirada en el paradigma clásico de la felici-

dad que, según la leyenda, reina en el Jardín de las Hespérides.

Lo romántico se manifestaba también en la exaltación de lo típico que tendía a sublimar los rasgos diferenciales de la población rural de las islas. El particularismo romántico siempre se vale de la descripción de las costumbres populares para enfatizar la noción de identidad. Y aunque pareza paradójico, fueron los paisajes de la colonia inglesa afincada en el Valle de La Orotava (Edwards, Alfred Diston, etc.), así como los grabados de Williams que ilustran la obra de Berthelot, las primeras tentativas que, desde la estética del exotismo, fijaron los modelos iconográficos del costumbrismo canario y del paisaje tradicional. No hay contradicción entre la idealización estética y el costumbrismo ideológico, porque todo costumbrismo, pese a reclamarse de un compromiso con la realidad, es siempre ideal-

zación de la misma. En estas dos categorías estéticas se sustenta durante la segunda mitad del siglo XIX y el primer tercio de la centuria siguiente la ideología del regionalismo en las artes plásticas canarias.

Para entender esta orientación ideológica hay que remitirse al fundamento estético de la Escuela Regionalista de La Laguna. En este sentido me gustaría señalar algunas derivaciones iconográficas de la visión regionalista de lo canario que dicha escuela propugnaba:

a) Por una parte, en el programa estético que los poetas de la Escuela Regionalista reflejaban en sus obras se introdujo la tarea de representar la naturaleza canaria con una exactitud y delectación que no se había vuelto a dar desde la época en que Cairasco de Figueroa describió el Bosque de Doramas. Véanse de Nicolás Estévez, "Canarias", y de Tabares Barlett, "La caza" y "El Salto del Negro". Pero en estos ejemplos ya no aparece ningún recurso de legitimación mitológico. La inclusión en dichas descripciones del paisaje canario de imágenes de lo vernáculo extraídas del reino vegetal o mineral, revela una capacidad de observación cuya intencionalidad es ideológica y no solamente estética. Lo regional en la citada poesía de Estévez no es expresión anecdótica, sino que trasciende al plano de un sentimiento profundamente nacionalista, formulado, claro está, en clave romántica. La idea de la patria que estos versos transmiten hace que las imágenes de la naturaleza insular (barrancos, montañas, bosques) se presenten como signos de identidad colectiva, es decir, como si lo canario sólo se pudiese inferir del reconocimiento de estos rasgos paisajísticos.

Así pues, cabe afirmar que antes de que los pintores de la Escuela Luján se fijaran en la vegetación autóctona de las islas, dichos poetas, sobre todo Tabares Barlett y Nicolás Estévez, la reflejaron en algunos de sus poemas más significativos. Aunque, como veremos más adelante, la significación ideológica de las imágenes sea distinta.

b) La segunda derivación iconográfica no es rural sino urbana. Se trata de la imagen de La Laguna como ciudad muerta: símbolo heráldico de la decadencia de una cultura y de un



Gonzalo González. *Nocturno*, 1995. Óleo sobre lienzo, 162 x 162 cm.

modo de vida. El moho de sus piedras aparecía en sus poemas nimbado de prestigio histórico. El modelo era Brujas, ciudad muerta, cuyo enigmático escenario los poetas simbolistas belgas desarrollaron en muchas de sus obras. Es de lamentar que en la pintura canaria no surgiera entonces ningún pintor que, como hizo Fernand Khnopff con la narración poética de Rodenbach sobre Brujas (*Bruges-la-Mort*, 1892), ilustrara los versos admirables de Verdugo sobre la ciudad de los Adelantados. Así pues, La Laguna deviene a finales del siglo XIX en la alegoría de una ciudad espectral, cuya arquitectura atesora las reliquias de una sociedad aristocrática amenazada por el auge incontenible de las dos capitales canarias, donde la actividad comercial de sus puertos fomentaba una movilidad social que venía a ser el reflejo de la ideología burguesa emergente. La Laguna se erigió en la imagen alegórica del tiempo detenido. Así la vieron sus poetas, como ciudad muerta que niega la idea de progreso, en tanto que niega también la idea del tiempo. Lo que los poetas de la Escuela Regionalista de La Laguna nos ofrecen en sus imágenes es una cristalización melancólica de la historia.

c) La tercera derivación tampoco encontró un desarrollo paralelo en las artes plásticas de la época. Me refiero a la tendencia neovianista de esta poesía, que estaba consagrada a la idealización del pueblo guanche. La exaltación de la víctima, encarnada en el aborígen canario, frente al verdugo, que el invasor representaba, no impedía que en último término apareciese siempre realizada la nobleza y el valor de unos y otros. Esta idealización del buen salvaje ya estaba presente no sólo en el Poema de Viana, sino también en la obra de nuestro gran historiador ilustrado Viera y Clavijo. Pues bien, salvo algunas imágenes de la pintura de Gumersindo Robayna y de González Méndez, la representación de lo aborígen en la pintura canaria del siglo pasado no es tan importante como la que ostenta en la poesía de la Escuela Regionalista de La Laguna.

d) Y en cuarto lugar, hay que decir que la producción iconográfica del regionalismo no sólo acuñó imágenes del campo y de la ciudad de los Adelantados, también lo hizo de los campesinos y campesinas de su vega. Así por ejemplo, lo folclórico adquiere en sus poemas un valor singular. Casi todos ellos cantaban en sus versos a la "Folia" y nos dejaron imágenes idílicas de la vida en el campo. Sirva de ejemplo un poema co-



Gonzalo González. *Nocturno*, 1995. Óleo sobre lienzo, 130 x 130 cm.

mo "La lechera", de Tabares Barlett, que constituye el modelo iconográfico de las imágenes que de estas campesinas nos dejó Ángel Romero Mateos primero y Pedro de Guezala más tarde, formalizando un subgénero de la pintura costumbrista canaria: los cuadros de "magas".

Así pues, para la reconstrucción de la historia de la pintura de paisaje canaria, con la que quiero introducir la tesis central de este artículo, no debe ser ignorada la relación ideológica que se da entre la poesía de la Escuela Regionalista de La Laguna y los inicios del paisajismo y del costumbrismo en la pintura canaria.

Estas cuatro connotaciones ideológicas de las imágenes de lo canario testimonian que, cuando Canarias quiere verse a sí misma por primera vez, cuando quiere conocerse, sólo encuentra el recurso de la alegoría (La Laguna como ciudad muerta, frente a lo moderno-extraño del paisaje urbano de Santa Cruz y de Las Palmas) o el regionalismo como reivindicación idealizadora de lo nuestro. En el siglo XIX y principios de este siglo no hay otra alternativa a la dependencia cultural que hasta entonces las islas padecieron: o el regionalismo, con sus tópicos, o lo foráneo, tanto en poesía como en pintura. Me refiero en todo momento a la función referencial de las imágenes, es decir a la iconografía, al contenido de las representaciones; porque, naturalmente, en el terreno del lenguaje, las obras de estos artistas no eran otra cosa que una asimilación del realismo costumbrista y el simbolismo que procedían de Europa.

La idealización simbolista de lo canario alcanza a principios del siglo XIX una formulación más elaborada y culta en la ciudad de Las Palmas. Me refiero a Tomás Morales en poesía y a Néstor de la Torre en pintura. Ya no estamos ante el simbolismo pasadista de la ciudad muerta, ni ante el complaciente regionalismo costumbrista, imágenes éstas de lo canario que encontramos en la poesía de la Escuela Regionalista de La Laguna y luego en la pintura de los acuarelistas del primer cuarto del siglo XX. Al contrario, cabe señalar que, tanto en Tomás como en Néstor, lo canario toma el sesgo optimista, y casi diríamos triunfal, de lo cosmopolita. El primero es el cantor del puerto y

de la ciudad comercial, mientras que el segundo ilustra en su pintura, con más énfasis poético que ningún otro artista canario hasta entonces, el mito del Jardín de las Hespérides. Era, por lo tanto, una idealización cosmopolita, culta, de lo canario, muy distinta a la que planteó la Escuela Regionalista de La Laguna y los acuarelistas canarios. Pero ambas eran idealizaciones.

## LA ESCUELA LUJÁN PÉREZ O EL CUESTIONAMIENTO DEL CONCEPTO DE REALIDAD

El concepto de realidad sólo empieza a aflorar en el arte canario durante el periodo de las vanguardias. La renuncia tanto a lo anecdótico como a la exaltación acrítica de la vida campesina franquea la vía hacia una búsqueda de la realidad social y paisajística de Canarias. Antes señalé que la primera mirada que el arte canario lanza sobre su modo de vida y sobre su entorno natural, si bien respondía a un esfuerzo loable de autoconocimiento, desembocó en la idealización; de modo que sus representaciones de lo canario no eran sino figuras de una naturaleza y una sociedad falseadas.

Juan Manuel Trujillo, uno de los primeros intelectuales de la época de las vanguardias insulares, dejó dicho lo siguiente: "Canarias se ignora e ignora que se ignora". Es decir, ella cree que se conoce, pero se ignora. El regionalismo era para las vanguardias un falseamiento de la realidad. Canarias estaba por descubrir para los artistas.

La pintura indigenista de la Escuela Luján reaccionó tanto contra el regionalismo como contra el simbolismo. Cuando a principios de los años treinta se dieron los primeros intentos de aunar la experimentación lingüística de las vanguardias con una nueva visión del paisaje y de la realidad insulares, la estética de los poetas supervivientes de la Escuela Regionalista y la de los pintores regionalistas quedó en entredicho. Algunos, como el poeta Manuel Verdugo, contraatacaron con virulencia. Hay que tener en cuenta que para el autor de *Estelas*, enamorado de la cultura griega, la belicosa iconoclastia de los artis-



Gonzalo González. *Nocturno*, 1995. Óleo sobre lienzo, 162 x 162 cm.

tas canarios de vanguardia debió resultarle más intolerable que a ningún otro poeta de la Escuela Regionalista de La Laguna. Los improperios que contra los vanguardistas hallamos en las páginas del diario del pintor Aguiar responden a la sensación de sentirse agredidos que los regionalistas experimentaron desde que la estética de la vanguardia irrumpió en las islas.

Tanto *La Rosa de los Vientos* como *Gaceta de Arte* se pronunciaron contra el regionalismo y sus secuaces, a quienes Ernesto Pestana Nóbrega llamó "aduaneros regionalistas". Esta metáfora portuaria indica que para el cosmopolitismo e internacionalismo de las vanguardias nada había más nocivo que interponer una aduana a la libre circulación de las ideas estéticas.

Así pues, La Laguna, y su significado como ciudad muerta, quedó al margen del devenir de las artes en el archipiélago, manteniéndose tan sólo como punto de referencia histórica. Al invocar la vida y el progreso, los nuevos artistas querían superar todo lo que significaba de anquilosamiento la estética de la Escuela Regionalista de La Laguna. Ésta era la consigna: no

rama y la nutrida vena azul se frunce, esfuma y desaparece. El campo visual disminuye, se acorta en razón directa de la intensidad grisácea. A la isla no viene mar: caminos. De la isla no sale mar: camino también" ("Paisaje de isla. Estudio del día gris", *Algas*, 1935).

La relación entre la proximidad y la lejanía define toda la concepción del lenguaje pictórico de Gonzalo González en el sentido musical de las repeticiones al que también alude Pedro García Cabrera:

"El arte del isleño es de repetición. De variciones sobre un tema". (...) "Esta acción del espíritu, comunicada al cuerpo, le hace girar como un tiovivo. Y pronto agota el campo reducido de la isla. Después tiene que pasar y repasar sobre el mismo paisaje. Aquí la bifurcación. O la reiteración en lo ya conocido (ahora: el arte isleño es de monotonía). O el desritmo –disonancia– como consecuencia de la inacción". (Pedro García Cabrera: "El hombre en función del paisaje", 1930)

Disonancia de los paisajes marinos de Gonzalo González; disonancia y movimiento vertiginoso que procede de la inacción del sujeto que contempla, porque, según García Cabrera, "el insular es contemplativo. Es decir, soñador. El ensueño es una veloz forma de actividad. La potencia soñadora es directamente proporcional al dinamismo del paisaje". Dinamismo y quietud en la pintura de Gonzalo González que a la luz de la teoría del paisaje de Pedro García Cabrera se ofrece como reflejo de la condición musical que rige la sensibilidad estética del isleño: serenidad y vértigo, melodía y ritmo. El barroquismo de su pintura es musical, en el sentido de lo musical que se da en la arquitectura barroca, pero también en la pintura de Rubens, como si la repetición obsesiva de un motivo fuese la plasmación en la piedra, la partitura o el lienzo de esta imagen de Esquilo: "la risa innumerable de las olas".

En Juan José Gil, la reinención del paisaje toma como elemento de poetización el agua. Es también una pintura musical, como afirmaba Pedro García Cabrera:

"En el isleño predomina un sentimiento musical. Y en él es la lejanía amor. Pero un amor activo, una lejanía dinámica que

se aleja y acerca en función de nubes y melancolías. Mar, horizonte, música, melancolía es el alma insular. La tierra es como la orquesta en el cine. Ante la cinta –mar– las líneas sonoras, los contornos luminosos se esfuman y sólo queda la impresión de una confusa mancha de sonidos. Absorción de la lejanía, completa" (Pedro García Cabrera: "Paisaje de isla. Estudio del día gris")

Creo que alguna de las series que Juan José Gil pintó en los años 80, tomando como tema el paisaje insular, responde a este sentimiento musical del isleño que con tanta precisión fenomenológica describió en los años treinta Pedro García Cabrera. Me refiero, sobre todo, a dos de sus más logradas series: *Paraislas* y *Fragmentos de la isla de San Borondón*. Un sentimiento casi wagneriano, en el sentido de lo ancestral y mítico, pero también de lo raigal, irradia de estas obras. En la primera de las series citadas, la música se manifiesta como experiencia de lo inasible, como evocación simbolista de una isla otra ("paraisla"). El acorde musical evoca un mundo ingrátido, una región más transparente. Mientras que en *Fragmentos de la isla de San Borondón* estamos ante una concepción musical de las ruinas. Evocación de una *Gotterdammerung* atlántica. Música fantasmal que suena entre la espesa niebla y que invita a soñar en "una vida anterior", como decía Baudelaire, escenario de una imaginaria Atlántida que la leyenda platónica nos ha transmitido como mito político.

En Juan Hernández el amor impregna las imágenes del paisaje. Esta impregnación tiene como referente la poetización que de la naturaleza insular nos dejó André Breton en su texto *El Castillo estrellado* (1936), donde describe la ascensión iniciática al Pico Teide, excursión realizada a la luz del amor que el poeta surrealista sentía por quien era entonces su mujer, Jacqueline Lamba, que le acompañó en su estancia tinerfeña con motivo de la celebración de la famosa Exposición Internacional de Surrealismo. Pues bien, Juan Hernández despliega en su serie *El Faro* los emblemas pintados de una felicidad inalcanzable. En la noche atlántica la figura de Cupido, cabalgando sobre un delfín, recorre la playa de Maspalomas, mientras la luz



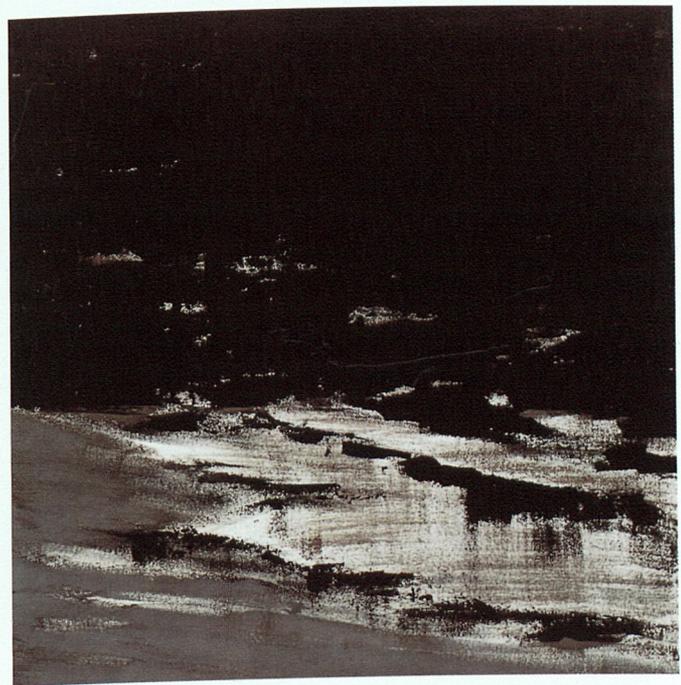
Juan José Gil. *Orilla XIX*, 1993. 70 x 70 cm.

del faro proyecta en su vértice diamantino los perfiles de otro castillo estrellado donde el hombre no reconocerá otra ley que la del deseo. La isla es reinventada por el amor, tornasolada por sus rayos para abolir la tiranía del tiempo.

A principio de la década de los 90, Pedro González presenta una exposición de gran empeño cuyo tema es el mar de las islas, tomando por lema un verso de Tomás Morales: "El mar es como un viejo camarada de la infancia". En cuadros de gran formato Pedro González nos ofrece un mar evocado, sombrío y poderoso que no es sino la intensa proyección emocional del mundo existencial del pintor. Mar reinventado por la memoria del sujeto, y tan fantasmagórico como el resto de su obra. Si en Gonzalo González y en Juan José Gil el mar era musical, y en Juan Hernández alegoría del amor, en Pedro González lo será del tiempo perdido, que ese "viejo camarada de la infancia" evoca en nosotros. Mar melancólico, porque proclama justamente la imposibilidad de liberarse de la tiranía del tiempo.

Y, por último, quisiera referirme a la visión de la naturaleza insular que Manuel Padorno desarrolló en su serie *Nómada marítimo*. Una constelación de imágenes radiantes fijan en el lienzo la fenomenología del hombre insular como ilustración de la experiencia que en su libro *Egloga del agua* nos brindaría como declinación gozosa del retorno al país natal. En esta serie pictórica afloran todas las metáforas luminosas de su poesía: "la gaviota de luz", "el árbol de luz", "la carretera del mar", etc. Esta relación entre pintura y poesía sólo se entiende desde el compromiso absoluto con la tarea de reinventar poéticamente los emblemas paisajísticos del archipiélago canario, sus escenarios bajo un sol diferente. Poesía, pintura e ideología aparecen en su obra como realidades inseparables. No hay que olvidar que si bien la serie pictórica antes citada data de principios de los años noventa, sus imágenes responden a un programa estético que ya fue formulado por Padorno en un libro anterior: *A la sombra del mar* (1963), donde acuñó el lema central que guiará toda su tarea creativa posterior, tanto en pintura como en poesía: "hermoso taller, mi isla".

La isla es para estos artistas un taller maravilloso.



Juan José Gil. *Orilla XIV*, 1993. 80 x 80 cm.