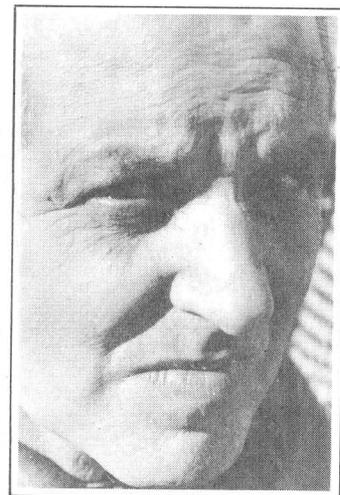


Conversatorio

con FELO MONZON, maestro de pintores



El hábito de conversar no es un hábito muy extendido entre nosotros. El de discutir o el de discursar –que son dos formas comunes que asume el monólogo– sí. Quizás esto sea así porque preferimos siempre oír nuestras propias razones y argumentos, antes que la razón y argumento de los otros. No obstante, como advierte un refrán –y la perogresca filosofía de los refranes es bastante certera, acaso por tan obvia– sólo hablando se entiende la gente. Y la forma más civilizada de hablar es conversar. El término evoca irremediamente un ambiente apacible, unas formas sosegadas, una cordialidad liberal. Desde luego todos estos conceptos se traducen literalmente bien cuando el interlocutor es Felo Monzón. Este pintor es la imagen del hombre tranquilo, sensato; pero a la vez, agudo y enterado; no levanta la voz, ni apresura las palabras. Su voz fluye lenta y segura, con ese deje isleño cuyo sentido último participa de la dulzura y la socarronería. Felo resume, de una manera ostensible, el prototipo del conversador. Por eso lo hemos elegido para inaugurar esta nueva sección de AGUAYRO. Su talante, bondadoso aunque no exento de rigor, puede servir como paradigma de los diálogos futuros que se inserten en esta página.

La conversación transcurre en el estudio del pintor, ante un tablero de dibujo, rodeados de libros y de cuadros.

nuestro clima tropical. Como consecuencia de esto fue que en la segunda generación de la escuela nació la corriente indigenista que después la abandonamos todos por la necesidad de ir pulsando las corrientes modernas posteriores. Por aquel entonces trabajó intensamente en esa posición Fleitas, que hizo en la escultura

-Tus comienzos como pintor...

-Fueron en 1926 ó 27, cuando tenía 16 ó 17 años. Yo llegué a la Escuela de Luján Pérez cuando esta institución estaba instalada en la calle García Tello; era entonces profesor Juan Carlo, y con él me inicié en la pedagogía que habían implantado éste y Fray Lesco.

-¿Cómo era esa pedagogía?

-Consistía fundamentalmente en salvar la personalidad –esto era frase muy corriente de Fray Lesco. Para ello, el alumno tenía que enfrentarse al natural y el profesor iba orientándolo de forma que no perdiera su carácter especial y particular en la obra que estaba realizando.

-¿Dio resultado?

-Sí, y muy positivo. Después de la primera generación de la Escuela –yo me incluyo en la segunda– quedó patentizada la eficacia de este procedimiento pedagógico.

-¿De dónde arrancó la idea de crear esa pedagogía autodidacta?

-Pienso que por aquel entonces tenían cierta resonancia las

“En el grupo que potenció el indigenismo había una intención social”

actividades de las Escuelas de Acción Artística que dirigía García Moroto en México. Era cuando el Ministerio de Vasconcelos. Y esto quizás pudiera explicar también cómo nosotros, al conocer las actividades del indigenismo mexicano, nos hiciera pensar en un indigenismo canario –esto hay que tenerlo muy en cuenta. Nosotros empezamos a pensar de que haciendo una revalorización de los tipos populares, sobre todo campesinos, podríamos llegar a encontrar lo diferencial que pudiera tener, sino el canario, sí el carácter canario. Claro, la incorporación a las obras del indigenismo de las plantas carnosas, de la pitera, del cardón, eso fue producto de un análisis particular de la situación de nuestro paisaje. Nosotros no propugnamos nunca ni defendimos el concepto de una palmera, ni de una buganvilla, de esas plantas de jardín, sino que íbamos ya directamente a relacionar la sequedad del sur con la pitera, con el cardón, con la aulaga, con esas plantas tan características de

una versión del indigenismo sin lugar a dudas auténtica y definitiva, y Jorge Oramas y Santiago Santana.

-¿Qué papel jugó Néstor en todo este proceso?

-Néstor llegó posteriormente, cuando ya la Escuela que estaba en García Tello había pasado a la calle San Marcos. Entonces Néstor y Aguiar, viendo esas expresiones carnosas de las plantas y los tipos secos del sur, tanto uno como otro llegaron a la conclusión de hacer una definición de su interpretación diferencial de lo canario a partir de estas características. Realmente pienso que en aquel momento la Escuela se orientó hacia el indigenismo por una presión exterior y por una influencia exterior del arte americano, del arte popular americano.

-¿Y el descubrimiento del arte aborigen guanche amplió ese proceso?

-En aquel momento se estaba organizando el Museo Canario, con la colaboración de Pepe Na-

***"La Escuela Luján Pérez continúa siendo el principal reducto del arte isleño"**

***"Desde 1952 me dedico a la tarea pedagógica de preparar a las nuevas generaciones con el mismo espíritu que los fundadores de la Escuela"**

ranjo, y los alumnos de la Escuela ayudaban. Estos hicieron unas versiones decorativas de la pintadera, sin intención de crear un arte puro, sino en un intento de darle a la pintadera una entidad propia de las artes decorativas. Era la obra de Jaen, de Josefina Jordan, de Pepe Navarro, de Plácido, mayormente, y de Gregorio López, que muerto Carlo, pasó a ser Profesor de la Escuela. Esto es fundamental que se recuerde cuando se observa el nacimiento del momento indigenista y de la primera generación de la escuela.

-¿Cómo participaste tú en ese desarrollo del arte indigenista?

-Yo trabajé como uno más del grupo de alumnos que estudió las características que nosotros queríamos darle al movimiento indigenista. Yo trabajé intensamente, porque me apasionó en aquel momento, en el estudio de la flora. Hubo un momento en que estuve largos meses estudiando a la pitera y al cardón; después trabajé -y creo que fui el primero en ir en esta dirección, quizás por la ayuda e inspiración de Pancho Guerra, que era un amante de lo diferencial canario- en la definición de los rasgos de los tipos del sur. Estuve bastante tiempo acudiendo a los lugares donde habían trabajadores del sur, sobre todo a los almacenes de plátanos, y los tomateros, para captar los rasgos duros y secos de las campesinas sureñas, de los hombres del sur. De ahí salió mi primera exposición en el año treinta y más tarde otra en el año cuarenta y tanto, no sé...

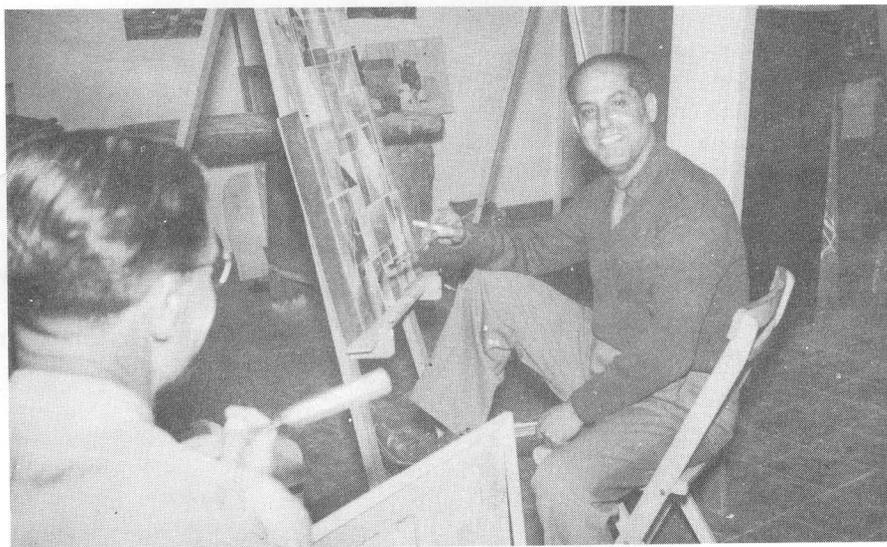
- 49

-Sí, 49, en El Museo Canario, donde yo expuse cuarenta dibujos de "síntesis canaria", con la intención de crear, no ya una visión objetiva del problema del sur, sino una visión de síntesis de Canarias.

-En esta insistencia, -aun-

que fuera plástica- en tratar la zona más deprimida de la isla, ¿había alguna intención política?

-Claro, en el fondo sí existía esta intención, En aquellos años -1930, 1931- los jóvenes de la Escuela teníamos una mentalidad inconformista; aunque no estaba definido abiertamente como par-



tido el criterio de los alumnos, sí existía un sentido progresista de examen de los problemas desde un punto de vista que no abandonara el concepto de lo social. Espero que tarde o temprano, los investigadores de este periodo se den cuenta de que existió en aquel grupo que potenció el indigenismo una intención de profundo carácter social.

-Sin embargo, los artistas que han pasado por la escuela, a excepción de tí, no han tenido una actuación política...

-Si, pero yo te quiero recordar que Ismael, en el fondo, es un hombre contestatario, que Santiago es un hombre contestatario; el único que no abandonó su posición de análisis especial y particular de acuerdo con el concepto pedagógico de la Escuela fue Jesús González Arencibia

(nunca pegó un cartel de propaganda); el mismo Oramas que era un barbero modesto tenía un sentido de rebeldía innata...

-Una rebeldía nihilista quizás, sin funciones políticas...

-Exactamente, no se tenía un control de un ideario determinado, sino que era una actitud, una disposición para combatir contra todo.

-El tono de la época, acaso.

-Si, en esos años 1929, 1930, 1931 el hombre español tenía un sentido de rebeldía. Veía que las cosas iban mal y claro, sin querer, estaba incorporado a los movimientos de protesta. Posiblemente si en aquellos momentos se hubieran coordinado todas estas intenciones se habría formado un gran partido de carácter regional.

-¿Cómo se realizó tu paso de un tipo de obra indigenista a otro de índole más experimental?

-Desde el primer momento, al yo incorporarme a la Escuela y seguir las enseñanzas de Carló, éste nos traía el mensaje de un París inquieto, febril, buscador de nuevas formas, y esta inquietud suya caló hondo en los alumnos de la Escuela. Lo mismo yo que los otros alumnos no perdíamos nunca la idea general de trabajar dentro de una forma de tipo investigadora. Y claro, la época, el conocimiento del panorama artístico internacional, las revistas, los contactos, la presencia de artistas extranjeros en el seno de la Escuela, nos hizo a nosotros observadores del fenómeno universal. Y lógicamente, un hombre universal no podía estar ajeno en

Con FELO MONZON, maestro de pintores

el año 30 al movimiento surrealista, ni en el año 36 a la organización del Círculo y Cuadrado, ni más tarde a la influencia que tuvo el neocubismo de Mondrian con el neoplasticismo, ni más modernamente a las experiencias de Kandinsky y los artistas que después de Kandinsky han creado todo el arte libérrimo de las más diversas tendencias. Yo creo que, aun sin querer, las mismas circunstancias son las que nos colocaron a nosotros en el examen paulatino de los movimientos estéticos modernos. Quiero hacer hincapie en que la evolución de los artistas modernos canarios se debe mayormente a las influencias de carácter internacional que estos han recibido.

-Antes aludíamos a la política, y a tu participación en ella ¿cual fue, exactamente tu actividad?

-Yo fui desde los primeros momentos artista que tuvo un sentido de tipo social. Desde joven estuve en contacto con organizaciones obreras y políticas de partido. En 1930 ingresé en las filas del Partido Socialista Obrero Español, y desde ese entonces he mantenido mi filiación y mi identidad en esos conceptos y esas ideas.

-Las repercusiones de tu filiación,

-Fueron dolorosas. Cuando se produjo el Alzamiento Nacional fui uno de los canarios que sufrió la dura represión de la cárcel y el campo de concentración. La dura experiencia de la represión son cosas que no se pueden olvidar. El pasar por un campo de concentración coloca a un hombre en una tesitura quizá lindando con la amargura y la angustia. Pero por mi carácter un poco reflexivo y flemático no pasé periodos de angustia, aunque sí de inquietud; no cabe duda que tenía una inquietud, pero mayormente lo que a mí me preocupaba era el porvenir, lo que iba a hacer el día de mañana, y esto me encerró en los linderos de un quehacer artístico aún dentro de la cárcel.

-Tu peripecia carcelaria fue bastante larga, ¿no?

-Estuve en todos los campos de concentración y cárceles que se hicieron en el Archipiélago.



Los artistas se divierten: con Manolo Millares, Elvireta Escobio, Martín Chirino y Antonio Padrón (casi oculto por la cabeza de Felo).

"En 1930 ingresé en el PSOE y desde entonces he mantenido mi filiación y mi identidad con ese ideario"

En Gando, en la Isleta, en Paso Alto, en Faife, etc. En Tenerife estuve con un equipo de trabajadores que se mandó para hacer la ampliación del campo de Los Rodeos.

-Dices que continuaste trabajando en la cárcel, ¿qué hacías?

-Muchas cosas, pero sobre todo hice multitud de retratos de condenados a muerte, que hacía un poco por encargo de la familia... Eso es mejor olvidarlo. Ahora en los últimos tiempos que vivimos estoy satisfecho de haber subsistido a esa época negra y negativa de la cultura y de la sociedad y estoy esperanzado que con la orientación que tiene este deseo español unánime de cimentar una democracia poder tener una época beneficiosa para los conceptos, y la realidad, del pueblo español.

-Tu tarea actual...

-Desde el año 52 dirijo la Escuela Luján Pérez. Desde ese momento yo me he dedicado mayormente a la tarea pedagógica de preparar a las nuevas generaciones que con el mismo espíritu de los fundadores haga que sub-

sista en la historia de la cultura canaria la experiencia de la pedagogía autodidacta que orientó Fray Lesco y Carló. Actualmente estoy satisfecho por que la Escue-

la continúa siendo el reducto principal del arte isleño, y aunque al margen de la Escuela hayan surgido valores es evidente que en el seno de ella surgen los valores de la juventud, o sea, los nuevos elementos que en el día de mañana van a ser pilares fundamentales del arte en las islas.

Yo estoy trabajando desde hace bastantes años en un arte experimental de carácter cinético. Hoy figuro y trabajo dentro de una normativa del estudio del movimiento y de las posiciones cinéticas del arte español.

-El futuro del arte en Canarias.

-Esto lo va a condicionar el desarrollo político-social. El arte se libera si socialmente y políticamente nos liberamos. Ahora, si vuelve otra vez un periodo de regresión, las manifestaciones también se cortarán. Pienso que en el día de mañana, si se cimentara una democracia, existirá en España un arte libre que tenga los mismos conceptos y formulaciones que tiene el arte liberal de toda Europa.

-Amén.

L. S.