

CANARIAS Y AMÉRICA. Puentes artísticos en el siglo xx. Rodrigo Gutiérrez Viñuales y Juan Sebastián López García. Casa-Museo Antonio Padrón, Cabildo de Gran Canaria, 2019.

La creación de los márgenes de un imaginario cultural lleva su tiempo. Este año, sin ir más lejos, celebramos el bicentenario de la puesta en marcha del Museo del Prado. Dicho con otras palabras: nos ha llevado dos siglos levantar el relato que hoy disfrutamos cuando entramos por la puerta de los Jerónimos. Conscientes de la necesidad de articular el factor tiempo, los autores del presente volumen abordan el hilo conductor de este primer volumen de la colección «Indigenismos trasatlánticos» a partir de una amplia cata temporal. Gutiérrez y López sitúan su primera cota en los procesos de liberación nacional en la América española de comienzos del siglo xix, cerrando el arco temporal con los trabajos que están llevando a cabo en las islas –ahora mismo– artistas visuales como Inma Navarro, Diego Higuera o Cristóbal Guerra. Arco temporal que constituye un excelente –y necesario– punto de partida dadas las múltiples variables que presenta el ámbito de estudio y dadas, también, las diversas lecturas ideológicas a las que ha dado pie...

Llega este volumen avalado por la trayectoria investigadora y docente de dos profesores –de la ULPGC y de la Universidad de Granada– que comparten estrechos lazos a uno y otro lado del Atlántico –el primero con México, el segundo con Argentina–. Algo que se revela en un texto que destila una familiaridad poco habitual en los tratados sobre el arte de las dos orillas. Muy oportunos nos parecen, en este sentido, los apuntes sobre la labor desarrollada en América por parte de algunos productores culturales

isleños no muy conocidos por el gran público. Es el caso del arquitecto Fernando Lecuona de Prat en Salta, Argentina; de la ceramista Josefina Pla Guerra-Galvani en Paraguay; o de la aventura del escultor Juan Borges Linares en Chile, Argentina, Brasil, Uruguay y Paraguay.

Decía más arriba que la creación de los márgenes de un imaginario cultural lleva su tiempo, y nuestro archipiélago no ha sido una excepción en este sentido. A lo largo de los dos últimos siglos hemos pasado de vernos a nosotros mismos como una parte más del Imperio español –como un mero *hub* de comunicaciones– a aceptar un relato provinciano de nuestra historia cultural tras el desastre del 98. Este relato epigonal de la historia cultural de Canarias –como el de cualquier otra provincia española más– ha sido una fuente constante de conflictos. En primer lugar porque este relato obviaba la tradición americanista isleña, y, más concretamente, el papel jugado por los agentes culturales en la construcción del imaginario cultural asociado al proceso de liberación nacional cubano. Construcción en la que tanto la colonia canaria allí residente como algunas de sus publicaciones –*Tierra Canaria*– y no pocos artistas isleños –a destacar el papel jugado por Pepe Hurtado de Mendoza– tendrán su papel. En segundo lugar, porque este relato epigonal obviaba también las contaminaciones culturales de una burguesía económicamente vinculada al colonialismo británico –y en menor medida francés– en África. Una burguesía que deja de mirar a Madrid para asumir como nuevas metrópolis a Londres y París. Sin estas tres referencias externas –La Habana, Londres y París– no puede comprenderse la apertura de la Escuela Luján Pérez en 1918. Espacio del que nacerá, apenas una década más tarde, el llamado «indigenismo» de la mano de Felo Monzón,





Rafael Clares, Plácido Fleitas y Jesús Arencibia y que marcará el Realismo mágico que practicarán, ya en la década de los treinta, José Jorge Oramas y Santiago Santana, éste también profundamente marcado por el Noucentisme catalán. Será esta primera generación, surgida al calor de la Segunda República, la primera que asuma la fragilidad del discurso epigonal y promueva la necesidad de contar con una presencia fuerte en Madrid como única vía de desarrollo cultural: «Había que llevar Canarias a Madrid». El estallido de la Guerra Civil traerá consigo una revisión de los márgenes de la historia del arte español, recuperándose el periodo del Imperio como paradigma del nuevo Estado surgido de la guerra. Sorprendentemente, el nuevo régimen quiso «devolverle al arte isleño el lugar que la República le había negado» y así encontramos algunas iniciativas expositivas en los años cuarenta que no escondieron nunca su carácter de propaganda política vinculada a la españolidad de las islas en unos momentos en los que los Aliados consideraron la ocupación militar del archipiélago como bases en la Segunda Guerra Mundial –operación Pilgrim–.

Una década más tarde será Felo Monzón, en su conferencia «La Escuela Luján Pérez y el arte moderno», impartida en el Círculo Mercantil en 1958, quien levante el primer edificio contra aquel relato epigonal. Construye Felo una historia del arte en Canarias en cuyos cimientos sitúa algunos elementos de las propuestas articuladas por Ramón Ferial en «Signos de Arte y Literatura» y por *Gaceta de Arte* durante la Segunda República. Los primeros pisos serán ocupados por compañeros de su propia generación de la Escuela Luján Pérez; sobre ellos incorporará al Manolo Millares y al César Manrique anteriores al expresionismo abstracto –línea de trabajo que para Felo era una simple «moda»– y a los que, tras su muerte, agrega al «expresionista» Antonio Padrón. Generaba así Monzón una «tradición cultural» basada en la «expresividad de lo canario» que pasaba de generación en generación. Una tradición susceptible de incorporar a nuevos nombres, como Paco Sánchez –pintor de la generación de los sesenta de la Escuela Luján Pérez, en donde se formó a la sombra de Felo–, a quien el CAAM le dedicó una extraor-

dinaria exposición en 2018. Y tradición a la que los autores de este manual incorporan al Pepe Dámaso de los «Héroes Atlánticos» –una serie clave para entender el arraigo de la Transvanguardia en Canarias– y a los ya citados Higuerras, Navarro y Guerra.

Entronca esta «tradición cultural» surgida del magín de Felo Monzón y ampliada luego por el poeta y crítico Lázaro Santana con la necesidad de articular un modelo propio de historia del arte en los años setenta, al calor del auge del nacionalismo de izquierdas que llevará a que las primeras elecciones libres le den la alcaldía más importante de Canarias a un partido independentista. Era necesario entonces –se pensaba desde el «Manifiesto de El Hierro»– construir una identidad nacional que se articulara a partir de una identidad cultural. Y naturalmente –y como ya había ocurrido en Cuba– en esta nueva identidad cultural –y por los mismos motivos políticos– no cabía ser «epígonos» de nadie... Cuatro décadas más tarde y olvidados ya en gran medida los ardores por los prejuicios de vencedores y vencidos que marcaron los primeros discursos tras la dictadura, la historia del arte en Canarias dibuja una escena mucho más compleja, capaz de escuchar las voces que nos llegan de Europa y de América al mismo tiempo. Tal vez sea ésta una de las grandes aportaciones del presente volumen. Rezuma toda esta publicación una vocación por levantar un nuevo relato –superados el epigonal y el de identidad nacional– que nos permita recuperar nuestra condición en el mundo, nuestro ser global, como corresponde a un país de puertos y aeropuertos. Un punto de partida para explorar una historia del arte del «español meridional», esa habla que compartimos con Cuba y Venezuela. Una historia que es posible construir desde abajo, a partir del relato que se levanta, en cada región, en torno a las clases sociales sobre las que se construyó la civilización española en América y en Canarias: los indígenas y los esclavos. Las vértebras del Imperio. Echamos en falta, eso sí, la reivindicación del negro y de su cultura en este inmenso territorio cultural, toda vez que la vinculación entre el negro y la clase popular es la misma que se da entre el indígena y la clase popular. Y es la misma que se da en las pinturas de

Felo Monzón y en los grabados de Plácido entre la gente que aún vivía en cuevas prehispanicas y la clase popular. Esta reivindicación de las capas sociales perdedoras en el modelo económico en los tiempos de la colonia española en América y en los tiempos de la colonia británica en Canarias proyectan al hombre del porvenir que desde el PCUS de la Unión Soviética y desde el Congreso de escritores de 1934 se irradia. Se fragua entonces el binomio entre indígena y revolución que ya una década antes había dado sus primeros frutos en el muralismo mexicano... Pero debe-

mos dejarlo ya aquí por hoy. Digamos sólo para terminar que nos parece éste un muy interesante número cero de esta nueva colección para cualquiera que quiera acercarse al arte del «español meridional» con una perspectiva abierta, amena y documentada. Esperemos que el próximo número «no se haga de rogar».

Recibido: 25-03-2019. Aceptado: 11-04-2019

Franck GONZÁLEZ

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.histcan.2019.201.16>



