

LA COMPLEJA REDEFINICIÓN DEL PAISAJE EN LA LITERATURA Y EL ARTE CANARIOS ENTRE 1936 Y 1955¹

Oswaldo Guerra Sánchez
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Los duros años de la reorganización

El borrón y cuenta nueva establecido por la crónica oficial española de la posguerra habría cegado el verdadero testimonio de un momento luminoso para la cultura (el primer tercio del siglo XX), para sustituirlo por un discurso oficial plagado de imprecisiones. En las Islas Canarias, la desaparición de intelectuales, física en casos como el de Domingo López Torres (por poner uno de los ejemplos más dramáticos), vilmente asesinado en Tenerife (1937), habría provocado, aparentemente, una desaparición del pensamiento, su total aniquilación. Otros, como el erudito Agustín Millares Carlo, verdadero resistente en el exilio y ángel custodio de muchos de esos exiliados, solo pudieron regresar a su tierra tras la muerte del dictador Franco. Sin duda, el fallecimiento de Domingo Doreste “Fray Lesco” en 1940, cofundador y director de la Escuela Luján Pérez hasta ese momento, supuso un duro golpe para el arte canario. La lista podría engrosarse considerablemente. Pero hubo otros supervivientes y herederos que tuvieron que lidiar con el duro clima de posguerra...

Hemos vivido, hasta no hace mucho, de unos cuantos mitos al respecto. Las décadas de 1940 y 1950 (en un proceso extensible hasta 1975) provocaron, efectivamente, una interrupción forzada de los flujos de pensamiento de antes del golpe militar. Es obvio que la cosa no podía quedar igual bajo un régimen del terror. La represión cultural había cegado, como dijimos, numerosas vidas o había provocado el silencio o la partida de otras muchas. Pero ¿es justo olvidar a quienes se quedaron, a esas figuras señeras que permanecieron, y no precisamente con los brazos cruzados? Algunos de los maestros (artistas, críticos y teóricos del arte, poetas, ensayistas...) de aquel brillante momento de las décadas precedentes, estuvieron ahí en la posguerra, como Pedro Perdomo Acedo (1897-1977), antaño redactor de la orteguiana *Revista de Occidente* y ahora vuelto a Gran Canaria; Juan Manuel Trujillo (1907-1976), copiloto de la vanguardista *La Rosa de los Vientos*, dinamizador cultural durante décadas, promotor de jóvenes poetas desde los tempranos y aciagos años 40; Pedro García Cabrera (1905-1981), deportado, pero regresado a las islas para seguir con su obra comprometida con el archipiélago; algunos correligionarios de *gaceta de arte*, como Eduardo Westerdahl (1902-1983) y Domingo Pérez Minik (1903-1989), que siguieron patrocinando iniciativas artísticas. Y estos son solo algunos ejemplos.

Los supervivientes de la época dorada de la Escuela Luján Pérez, aunque ahora desarticulados, continúan su labor de investigación personal sin perder de vista el indigenismo de sus orígenes, que luego sería reinterpretado por siguientes generaciones. El escultor Eduardo Gregorio (1903-1974), el más veterano (fue uno de los primeros alumnos de la escuela y luego profesor desde 1927), tuvo que emigrar a Venezuela entre 1956 y 1963. Otros más jóvenes, como Felo Monzón (1910-1989) y Santiago Santana (1909-1996) sufrieron encarcelamiento o fueron depurados por el régimen fascista. No

¹ Estas notas fueron el embrión de un extenso artículo que vería la luz con el título de “Miró Mainou: hacia la erradicación del paisaje”, en Antonio Almeida Aguiar (ed.) (2021). *Miró Mainou. El espíritu del paisaje (1940-1955)*, Casa de Colón, Cabildo de Gran Canaria, 79-103.

olvidemos, además, la faceta política en favor de la República de Santiago Santana, al igual que José Arencibia Gil y Antonio Mesa. Algo que contrasta con la actitud de Juan Ismael en su etapa falangista, hasta su defenestración por masónico a su vuelta a Canarias en la década de 1940².

Jesús Arencibia (1911-1993) explora su vertiente religiosa marcada por un profundo dramatismo, como hiciera en Tenerife el escritor Emeterio Gutiérrez Albelo. Por otra parte, Plácido Fleitas (1915-1972), vinculado al pionero grupo catalán *Dau al Set*, impulsará en 1950, con el pintor-poeta Juan Ismael, Felo Monzón y otros artistas, el grupo *Los Arqueros del Arte Contemporáneo* (LADAC). El puente con la vanguardia de entreguerras quedaba reestablecido, aunque precariamente. Y entre los supervivientes cabe citar también, por su liderazgo y maestría, a todo un referente de la pintura, Nicolás Massieu, *Colacho* (1876-1954), el viejo maestro impresionista de sólida formación y enorme influjo en la pintura de paisaje, y figura clave en la gestación de la Luján Pérez en 1918.

Los nacidos poco antes o poco después de 1920 (la generación heredera de aquellas vanguardias históricas, pero no implicada directamente en su gestación), también pudieron optar por el exilio, como hicieron muchos. Pero la mayoría permaneció en la isla, o bien partió (principalmente a Venezuela) para volver con más fuerza en la década de 1960. Algunos desarrollaron su vida y su obra a duras penas, pero con dignidad de pensamiento. Ni siquiera ese viaje aparentemente simbólico en el barco Alcántara hacia Madrid de Martín Chirino, Alejandro Reino, Elvireta Escobio, Manuel Millares y Manuel Padorno ha de convertirse en paradigma para explicar un éxodo. De hecho, la vinculación de estos artistas con la militancia creadora de las islas también fue constante, y ninguno de ellos se sustrajo a proyectos de identidad, tanto en sus propias obras como a niveles institucionales.

Está claro que todo requiere de un contexto, y el llamado “provincianismo”, como concepto hoy en día vaciado de contenido, pero en el centro del debate en aquellos años, no sirve para explicar por sí solo el éxodo de intelectuales de una región a otra. La feroz represión que asoló a las islas durante aquel tiempo explica de sobra la imposibilidad y la frustración de varias generaciones de intelectuales que, como héroes antes que como cobardes, tuvieron que marchar para poder subsistir como personas. Y está claro también que la supervivencia, en términos de integridad física y moral, no es exclusiva del creador, sino de toda una sociedad: el drama de la emigración afectó por igual y en masa a los seres humanos de la tierra canaria (y de otras muchas), seres de toda condición y procedencia, principalmente no afectados al régimen. En esta disyuntiva, los que mostraron empeño en desarrollarse en las islas hicieron un esfuerzo titánico que invalida o al menos matiza el calificativo de “erial” aplicado a la cultura de las islas en el periodo franquista.

En mayo de 1947, el mencionado Juan Ismael, junto con Constantino Aznar, Carlos Chevilly, Teodoro Ríos, Alfredo Reyes Darías y José Julio Rodríguez, organizan en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife la primera exposición de vanguardia en esos aciagos años. El grupo se denominó “Pintores Independientes Canarios (PIC)” y contó con un manifiesto, redactado por Juan Ismael y José Julio Rodríguez, que ponía en tela de juicio la pintura regionalista del momento, y abogaba por un arte al servicio de la imaginación.

² Véase Germán Jiménez Martel (2021), “Ideología y estética de los artistas canarios durante la Guerra Civil (1936-1939). Rebeldes vs republicanos. XXIV Coloquio de Historia Canario-Americano (2020), XXIV-065, así como sus monografías: *La Guerra Civil: José Arencibia Gil y otros artistas canarios*, Madrid, Mercurio, 2018; y *De la vanguardia republicana a la franquista: Juan Ismael*, Madrid, Mercurio, 2021. Véase también su artículo en este mismo número de la Revista ACL.

El mismo año se edita un libro muy significativo por su matiz social: *Antología Cercada* (1947). Con algunos de los firmantes (los hermanos Agustín y José María Millares, Ángel Johan, Ventura Doreste y Pedro Lezcano), trabaría amistad el pintor Miró Mainou de Sabadell, especialmente con los Millares y los Lezcano, en cuyos talleres reprográficos se reunirá una dinámica tertulia a la que asiste algunas veces el propio pintor. Por entonces también conocerá a Víctor Doreste, Servando Morales, Isidro Miranda y Tony Gallardo.

En otro orden de cosas, los Millares, en 1949, fundan *Planas de poesía*, todo un reto para las autoridades represivas del momento. Aunque Manuel, como vimos, marchó a Madrid muy temprano, tras su compromiso con el arte desde LADAC en 1950, sus hermanos mantuvieron el pulso en Canarias en distintos campos. Jane en la pintura, Agustín y José María en la literatura.

Sin duda alguna, estas primeras décadas de la posguerra en el terreno del arte no hubieran sido lo mismo sin la galería de arte Wiot, ubicada en la Calle Mayor de Triana, donde coincidirán Juan Ismael, Manolo Millares y otros artistas de la neovanguardia: entre finales de las décadas de 1950 y 1960, también se verán en ese ambiente otros artistas asentados ya en las islas, como Baudilio Miró Mainou, Freddy Schmull o Rudolf Ackermann. Pero hay otros espacios de arte de la capital grancanaria fundamentales para entender este periodo. Entre ellos destaca el Gabinete Literario, en cuyas bienales de arte expuso una gran variedad de autores de la época. No debemos olvidar tampoco a Pino Ojeda (1916-2002), viuda de guerra, pintora y escritora, que se convertirá en la primera mujer galerista y librera de la posguerra, con su Galería Arte ubicada en la calle Sagasta 64, su librería Flores y Libros, y su revista *Alisio* (1952-1955), en la que colaboraron grandes referentes de las letras como Juan Ramón Jiménez o Vicente Aleixandre.

En Tenerife el máximo acuarelista de paisajes, Bonnín, toda una eminencia en esta disciplina, prosigue su labor de magisterio, y activa las exposiciones del Círculo de Bellas Artes, al tiempo que retoman la crítica literaria y artística autores como Westerdahl, Julio Tovar, a quienes se suman otros nombres fundamentales, como Carlos Pinto Grote, entre otros. En menos de una década, a principios de los 60, se activa el grupo Nuestro Arte, con el impulso de Miguel Tarquis, director del Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, y con figuras emergentes como Pedro González, recién llegado a su vez de Venezuela, así como Enrique Lite, Manuel Casanova, Maribel Nazco, María Belén Morales y José Abad, entre otros.

Por otra parte, en 1961 Las Palmas de Gran Canaria se funda el grupo *Espacio*, formado por artista como Felo Monzón, Lola Massieu, Pino Ojeda, Francisco Lezcano o Rafaely. Importan resaltar aquí que este resurgimiento intelectual promueve encuentros entre gentes de distintas disciplinas artísticas y literarias, pero también entre autores y autoras de distintas islas del archipiélago.

Sin ser exhaustivos, ni mucho menos, estas notas sirven para apreciar que los duros años de la posguerra sirvieron de verdadero embrión para el renacimiento de una cultura que había habitado subterráneamente las conciencias y la memoria de numerosos supervivientes de la represión, hombres y mujeres que sirvieron de acicate para la construcción de una nueva sensibilidad en las generaciones emergentes.

El nuevo edificio literario y artístico del paisaje canario

No existe paisaje sin la intervención de quien mira. Por definición, el paisaje es un constructo de la mirada humana que depende de múltiples factores, tanto individuales como colectivos, que atañen a lo sincrónico (el instante de la contemplación) y a lo

diacrónico (el devenir de la contemplación). Incluso el Convenio Europeo del Paisaje, de 2000, define el término como «cualquier parte del territorio tal como la percibe la población, cuyo carácter sea el resultado de la acción y la interacción de factores naturales y/o humanos»³.

Está claro que una separación nítida entre paisaje natural y paisaje humano es netamente artificial: no es la presencia humana en el paisaje (o su antropización) lo que lo define, sino la percepción que de este se tenga por parte del sujeto que lo “vive”. Ni siquiera se trata exclusivamente de observación, de contemplación, algo que no pocas veces ha contaminado el debate sobre el concepto y sus implicaciones en la obra de arte o literaria. Se trata, por el contrario, de un acto *de vivencia*, de un proceso sensitivo en paralelo al que definiría la relación carne/piel del cuerpo humano: del mismo modo que nuestra piel es el límite del mundo, la frontera entre lo interior y lo exterior, el paisaje es esa otra epidermis global que nos permite pertenecer a un ente mayor que percibimos también como una dimensión anatómica, por más que sea supra-corporal, en sus vertientes individual, evolutiva e histórico-simbólica. Se trata, como dice Luciano Espinosa Rubio, de:

Tener la conciencia de pertenecer a un hogar cuyo rostro visible es el paisaje, lo cual desborda los límites físicos de la propia casa o del propio terreno, hasta sentirse instalados en un conjunto —sea rural o urbano— que aglutina rasgos convergentes (orografía, clima, otros seres, vías de comunicación, agua, objetos manufacturados, arquitectura, colores..., y afectos), finalmente vividos de manera integrada en el día a día.⁴

Espinosa Rubio habla de tres dimensiones por las que el paisaje influye decisivamente en la vida de las personas. La primera de ellas, la *dimensión existencial*, implica que todo ser humano, como ser social, nace incardinado en un determinado paisaje, ya sea consciente o inconscientemente. Se trata de una vía primaria para percibir la identidad, para forjarla a partir de elementos físicos y simbólicos compartidos con la comunidad. Consiste, en suma, en «ingresar en un gran *metapaisaje* que incluye territorios, personas, otros seres vivos y cosas, solo relativamente acotado por una cultura y que cada cual recorre poco a poco»⁵.

La segunda dimensión pone en diálogo la propia naturaleza y el devenir histórico, entre lo que permanece y lo que muta, lo que permite al paisaje erigirse en “patrón” de toda medida humana: la intervención de las personas sobre el territorio (agricultura, ganadería, ingeniería e incluso el ecologismo) y los cambios que generan los movimientos naturales (los efectos de las estaciones meteorológicas, los reajustes eventuales de placas tectónicas o incluso los menos globales como las tormentas, los huracanes, los volcanes, las mareas, las calimas, etc.) definen nuestra evolución y permanencia a la manera de un todo, pero siempre a escala, al alcance de la percepción.

³ Convenio Europeo del Paisaje, cap.1, art.1, Florencia (Italia), 20 de octubre de 2000. En trabajos anteriores me he ocupado del concepto a partir de una vía aparentemente más restrictiva en el marco del binomio naturaleza/paisaje: mi empeño de entonces por reservar el término “naturaleza” a lo puramente biológico, casi bajo un prisma científico, y el “paisaje” a ese constructo en el que la mano/mirada humana es inherente, no choca con la definición del Convenio Europeo del Paisaje. De hecho, para establecer claramente delimitaciones posteriores, por ejemplo, en los órganos de la Unesco que gestionan los patrimonios mundiales, se ha usado una categorización más estricta, la de paisaje cultural, por un lado, y la del paisaje natural, por otro, en el que la antropización es mucho más mimética con el entorno o prácticamente inapreciable.

⁴ Luciano Espinosa Rubio, Una antropología filosófica del paisaje, *Enrabonar. Quaderns de Filosofia* 53, 2014, p. 31.

⁵ *Íd.*

La última dimensión atañe prácticamente a esa relación corporal con el paisaje, a esa percepción que, aunque parte de la individualidad, conecta con sentimientos colectivos, culturales, identitarios. La identidad personal se relaciona con la identidad cultural en tanto la *carne* se comunica con el espacio que está fuera de ella, es decir, ambos se proyectan biunívocamente. Argumenta Espinosa Rubio (en línea con el pensamiento del filósofo Merleau-Ponty): «la corporalidad es nuestra forma de situarnos y encajar en lo real, a lo que se suma la opción de embellecerlo o, al menos, percibirlo por vías insospechadas»⁶. Este proceso, paralelo en el terreno lingüístico al de la conformación del idiolecto (el lenguaje en su variante más individual), es propio de todo ser humano, pero tiene especial proyección en la visión del artista y del poeta, que lo escenifican u ofrecen al resto de la sociedad como lenguaje susceptible de ser comulgado por esa comunidad.

El debate en torno a la mirada sobre el paisaje en el arte y la literatura canaria ha resultado muy fructífero desde las primeras décadas del siglo XX. El centro de ese debate gira en torno a polos contrapuestos que, someramente, se pueden formular en algunos de estos binomios: paisaje rural/paisaje urbano, universalismo/cosmopolitismo, paisaje esencial/ paisaje superfluo, autenticidad / tipismo, modernidad/tradicionalismo, mimetismo/interiorización, etc.

Como precedente ilustrativo de un cambio de paradigma en el que ya el modernismo literario empezaba a arrojar luz, resultan altamente elocuentes las referencias a un paisaje desnudo, por ejemplo, en Alonso Quesada que, ya en *El lino de los sueños*, de 1915, escribía “Campos, eriales, soledad eterna; / honda meditación de toda cosa-. / ¡El sol dando de lleno en los peñascos / y el mar... como invitando a lo imposible!” En el arte, e incluso en la literatura, se había institucionalizado, hasta entonces, una estética de lo pintoresco, lo frondoso, lo exuberante, lo verde, principalmente afecta al tipismo rural, en algunos casos con alusiones a paisajes virtuales ajenos a la realidad geográfica canaria (vegetación exótica, motivos lacustres, arquitectura poco genuina, etc.). Lo supuestamente autóctono se había resuelto mediante el resalte de elementos locales aceptados por el academicismo, como los tipos humanos que posan con vestimenta rural idealizada, teñidos de bucolismo, y por iconos geográficos fácilmente distinguibles (el pico Teide, los roques Nublo y Bentayga, etc.). Pero no existía una mirada genuina sobre el paisaje, una perspectiva auténtica. El propio Unamuno, que ya había sido invitado en 1910 por los isleños como mantenedor de unos Juegos Florales (en los que no poco de ese acartonamiento en torno al paisaje hubo de aguantar el filósofo poeta vasco), alude en el prólogo del citado libro quesadiano a la autenticidad del paisaje con alma que revela el poeta, el paisaje del corazón, que ofrece mucho más que el otro que lleva “rumor de follaje mojado y frío”. Dice Unamuno: «Mas lo árido, lo seco, no es por ello frío en poesía. Antes, al contrario. Y Dios me dé más bien poesía seca y ardiente que no húmeda y fría, como la hojarasca. Poesía seca, árida, enjuta, pelada pero ardiente. Poesía de salmo»⁷.

Pero ni Alonso Quesada ni Unamuno estaban todavía, en torno a 1915, situados en la verdadera reflexión sobre el valor del paisaje como “alma del ser”, que tanto uno como otro pudieron incorporar a sus respectivas obras apenas unos pocos años después. Quesada, antes de su fallecimiento en 1925, andaba reordenando su libro visionario *Los caminos dispersos*, que aparecería póstumamente en 1944 con prólogo de Gabriel Miró, y que construye una visión madura y crítica sobre sus paisajes de vida que incorporan, premonitoriamente, la degradación espiritual (acaso material) del incipiente turismo; y

⁶ *Ibid.* p. 39.

⁷ Miguel de Unamuno, Prólogo en Alonso Quesada, *El lino de los sueños*, Madrid, Imprenta Clásica Española, 1915, p. XIII.

Unamuno, vuelto esta vez a Canarias por la fuerza, con destino a su confinamiento en Fuerteventura en 1924, descubre una isla que opera en su obra subsiguiente bajo el signo de una especie de *canarización*, al decir de Eugenio Padorno, donde «de existir, el ‘a-isla-miento’ deja de ser un factor geográfico negativo; por el contrario, pasa a adquirir los caracteres que posibilitan el estado de soledad requerido por los ‘peregrinos del ideal’»⁸.

La visión fecundadora del entorno majorero en Unamuno (que es, cómo no, recíproca: isla-autor-isla) nos trae al frente su dilatada trayectoria en tanto pensador del paisaje castellano, acompañado, entre otros, por Azorín y Antonio Machado, en lo puramente literario, y por Aureliano de Beruete en lo pictórico. El catedrático de Salamanca ya había ido apuntalando, en libros como *Paisajes* (1902), *De mi país* (1903), *Por tierras de Portugal y de España* (1911, en el que narra su primera visita a las islas), *Andanzas y visiones españolas* (1922), y el póstumo *Paisajes del alma* (1944), todo un pensamiento en torno al paisaje de Castilla, del mismo calado que, de una manera más programática, haría Francisco Giner de los Ríos, padre de la Institución Libre de Enseñanza, que intentó canonizar el espacio castellano como paradigma de “paisaje nacional”, a la par que hicieron otros intelectuales en distintos estados como Francia con determinados espacios llevados a lo arquetípico (alrededores de la Île de France), Inglaterra (campañas en la línea Oxford-Londres-Cambridge) o Estados Unidos (el Oeste). Como afirma Ortega Cantero:

También en España se intentó, aunque con menos éxito que en Francia, encontrar un paisaje que reuniese los atributos de paisaje nacional. Fue lo que se pretendió hacer, desde los últimos decenios del siglo XIX, con el paisaje de Castilla, que algunos círculos intelectuales con intenciones reformistas quisieron elevar a la categoría de paisaje nacional, de paisaje en el que cabe ver un testimonio fidedigno y un símbolo ajustado de la historia y la identidad colectiva de la nación. La valoración del paisaje de Castilla como paisaje nacional se inició en el horizonte intelectual de Francisco Giner y la Institución Libre de Enseñanza⁹

Sin lugar a duda, la eclosión del pensamiento crítico sobre la presencia del paisaje canario en la obra de arte se sitúa *grosso modo* en torno a dos experiencias culturales de máximo calado. En primer lugar, por imperativo cronológico, la creación en Gran Canaria, de la mentada Escuela Luján Pérez, en 1918¹⁰; por otro, la eclosión, en Tenerife, de un poderoso movimiento de vanguardia en torno al arte y la literatura liderado por los adalides del proyecto de *gaceta de arte* y apoyado en numerosas acciones en forma de conferencias, manifiestos, artículos en prensa, intercambios culturales, exposiciones, etc. Tras una primera etapa de consolidación de la Luján Pérez, ambas experiencias corren en paralelo, con interesantes puentes de ida y vuelta entre una isla y otra, especialmente entre mediados de la década de 1920 y la de 1930. Me voy a referir solo a algunos hechos relacionados con la polémica en torno al modo de afrontar el paisaje en la obra de arte, entre otras cuestiones porque la estela de este debate no ha dejado de ampliar su onda expansiva durante todo el siglo XX.

No es ajena a esta eclosión del pensamiento canario la influencia de la fenomenología de José Ortega y Gasset, quien a partir de 1913 retoma sus concepciones

⁸ Eugenio Padorno, *Miguel de Unamuno: la realidad transfigurada. Quince artículos que Unamuno escribió en Fuerteventura*, Puerto del Rosario, Cabildo de Fuerteventura, 2018, p. 36.

⁹ Nicolás Ortega Cantero, Paisaje e identidad en la cultura española moderna, en Eduardo Martínez de Pisón y Nicolás Ortega Cantero (eds.), *El paisaje: valores e identidades*, Madrid, Universidad Autónoma y Fundación Duques de Soria, 2010, p. 56.

¹⁰ No olvidemos que Domingo Doreste, *Fray Lesco*, cofundador de la escuela con Juan Carló, fue uno de los artífices de la invitación cursada a Unamuno para viajar a las islas en 1910.

en torno al paisaje en tanto “hecho vivido” (fuera ya de la influencia del idealismo kantiano), en el marco de una conciencia perceptiva en la que viajar, moverse por el espacio, experimentar *in situ* las cosas que nos rodean, forman parte de un proceso de acceso fundamental al conocimiento. No en vano, una de las premisas iniciales de la Escuela Luján Pérez será la de pintar del natural. Campos Lleó cifra así la importancia que Ortega concede al paisaje en su pensamiento filosófico:

Ortega experimenta cómo solo en la exploración creativa se abre el mundo. En el viaje se disuelven los objetos y se descolocan los lugares para volverse acontecimientos dinámicos en los que el autor y su circunstancia se encuentran: ella le aparece, él la descubre. Es la actitud viandante la que crea el paisaje, en cuanto origina la *salida* con el fin de encontrarlo *fuera de sí*, en un lugar que es el del explorador individual que encuentra su inundo a medida que va saliendo del lugar común de «toda la vida»¹¹

De hecho, Ortega llegó a concebir el paisaje como un espacio vital, fruto de la experiencia humana: «En todo paisaje hallamos preformado un estilo peculiar de vida, que habría de ser como la perfección cósmica de aquel trozo planetario»¹².

Bajo ese influjo se articularía parte de la poética de uno de sus más destacados discípulos de la vanguardia canaria, Pedro Perdomo Acedo (colaborador asiduo del maestro durante la estadía madrileña del joven canario en la década de 1920, en torno a la aventura de *Revista de Occidente*) quien aportaría a la literatura insular una visión de la naturaleza en la que la minuciosa observación de ciertos iconos (camélidos, vegetación costera, geología volcánica, etc.) le permitiría arrancarles una honda simbología cercana al creacionismo. Pero también de uno de los más sagaces críticos del momento, el mencionado Juan Manuel Trujillo, fundador de *La rosa de los vientos* (1927-1928) con Agustín Espinosa y Ernesto Pestana Nóbrega. En una conferencia pronunciada en 1928 en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife, se refiere a un Ortega y Gasset para quien “el arte es proyección de nuestro corazón” y, en alusión concreta a su artículo “Estética en el tranvía”, lo cita textualmente: “Dice Ortega: ‘Venimos, pues, al convencimiento de que el modelo no es uno para todos, ni si quiera típico. Cada fisonomía suscita, como en mística fosforescencia, su propio único, exclusivo ideal.’”¹³

Trujillo se refiere al paisaje en numerosos artículos, algunos de ellos muy reveladores. En 1934, en un trabajo titulado “El lenguaje poético de nuestro islario” define el concepto de la siguiente manera: «Por paisaje entendemos todo; entendemos el país, el mar, los puertos, las ciudades, el campo, campesinos y pueblerinos; lo inculto y lo cultivado. El paisaje es un lenguaje, un lenguaje profuso de palabras»¹⁴. Más adelante, en el mismo artículo, se lamentaba de la dificultad de encontrar autores que respondieran a una auténtica recreación del paisaje para elevarlo a altura poética: «La mayoría de nuestros escritores y pintores han puesto un lago en sus libros o en sus cuadros». Se trata de una visión teórica abarcadora y no excluyente, no atenta tanto a los elementos que el artista selecciona para su composición, sino al modo en que llaman al espíritu. Es una formulación que de alguna manera choca con la más restringida y programática de Pedro García Cabrera en su conferencia *El hombre en función del paisaje* (pronunciada unos años antes que la de Trujillo, en 1930, con motivo de la celebración de una exposición de

¹¹ Arturo Campos Lleó, Ortega ante el paisaje, o la puesta en práctica de una estética fenomenológica, *Anales del Seminario de Metafísica*, n° 29, Madrid, Universidad Complutense, 1995, p. 209.

¹² José Ortega y Gasset, La “razón topográfica” y una variación sobre Toledo» (1921), *Obras completas* (VI), pp. 128-132.

¹³ Juan Manuel Trujillo, *Prosa reunida*, Santa Cruz de Tenerife, Aula de Cultura de Tenerife, 1986, p. 351.

¹⁴ Juan Manuel Trujillo, *Fisonomía de Canarias*, ed. de Miguel Pérez Alvarado, Cabildo de Gran Canaria, Col. Pensar Canarias, 2019, p. 71.

la Escuela Luján Pérez en Tenerife), en la que el autor gomero, fundador de una interesante y efímera revista vanguardista, *Cartones*, enunciará, en el marco de las dualidades que más arriba mencionamos, las referidas al binomio paisaje verde/paisaje esencial y especialmente lo referido a una literatura de región, empeño en el que también se encontraba Trujillo. Escribirá García Cabrera: «Nuestro arte hay que elevarlo sobre paisaje de mar y montañas. Montañas con barrancos, con piteras, con euforias, con dragos... Lo general de todas las islas o casi todas. Nada de Teide, Caldera, Nublo, Roque Cano, Montañas del Fuego... Eso está bien para una guía turística.»¹⁵ Justamente, en lo que a guías turísticas se refiere, en este caso en relación con el paisaje lanzaroteño, será Agustín Espinosa, otro de los grandes del vanguardismo canario, quien redacte la *Guía espiritual de Lanzarote* en la que Trujillo destaca especialmente el tratamiento creacionista del paisaje de esa isla, cuando se refiere a esos elementos de «otro paisaje de su isla, de un paisaje que hace pensar en la escueta África o en un puro Oriente [...] el camello, Nazaret, Mozaga, Tegui, la palmera, la cisterna, el viento y el *bu negro*»¹⁶. En los varios artículos que Trujillo dedica a la labor de Espinosa, se entrevé claramente su advertencia de no acotar los temas sino de recrearlos, y de no dejar de mirar al pasado (alaba, por ejemplo, la atención prestada por Espinosa al romancero isleño), siempre y cuando fuera una mirada vivificadora.

En el terreno de la pintura, el debate amplía su mirada a dos autores insulares de vanguardia, figuras clave para entender la trayectoria artística de buena parte de ese siglo XX. Se trata de Jorge Oramas y Juan Ismael. No solo estaban en el punto de mira de García Cabrera en su “El hombre en función del paisaje”, sino en varios trabajos del propio Juan Manuel Trujillo y de Agustín Espinosa, entre otros. Reveladoras resultan las palabras de este último en un artículo publicado en 1933 sobre Oramas (que luego formaría parte de su breve monografía *Media hora jugando a los dados*), en el que afirma que este pintor «tiene como nadie ha tenido en Canarias el sentido de la luz y del color de la naturaleza atlántica»¹⁷. La conferencia de Trujillo sobre Juan Ismael, publicada en cuatro partes en 1935, concluye que las imágenes en ese pintor «no están formadas solo por los sentidos sino [...] por la consideración y pensamiento del alma -¡del alma única reveladora!»¹⁸. De hecho, el objeto de la tesis que defiende Trujillo en este artículo consiste en demostrar que Juan Ismael no es un pintor suprarrealista (como lo sería Dalí), sino idealista, puesto que, según él, aquella tendencia estética, en tanto arte que en su fuero interno parte de una realidad determinada, no tiene como fin reflejar los verdaderos paisajes del alma, aquellos que permiten el goce espiritual¹⁹.

BALANCE Y LEGADO

El trajín de esta intelectualidad canaria de posguerra se debatía entre la reorganización del pensamiento colectivo roto por la Guerra Civil y un encaje nuevo, acorde con los movimientos que se iban produciendo en otras partes del mundo. En la poesía podemos

¹⁵ Pedro García Cabrera, *El hombre en función del paisaje*, ed. de Nilo Palenzuela, LC Materiales de cultura canaria, 1981, p. 66.

¹⁶ Agustín Espinosa, *Textos (1927-1936)*, ed. de A. Armas Ayala y M. Pérez Corrales, Santa Cruz de Tenerife, ACT, 1980, p. 100.

¹⁷ Agustín Espinosa, *ibíd.* p. 225.

¹⁸ Juan Manuel Trujillo, *op. cit.* p. 361.

¹⁹ Esta línea de infravaloración del surrealismo, aunque es opuesta a otros correligionarios de *gaceta de arte*, no será tan polémica como la postura que sostendrá con respecto al concepto de “cosmopolitismo”, caballo de batalla para una disputa con Eduardo Westerdahl, que Trujillo opone diametralmente al de “universalismo”. Véase J. M. Trujillo, “Contestando al señor Westerdahl”, publicado en *La Prensa*, 15 de julio de 1928 (J.M. Trujillo, *op cit.*, pp. 90-94).

considerar que estos empeños obtuvieron frutos verdaderamente impactantes, frutos que hoy en día quisiéramos considerar en la base del moderno pensamiento canario sobre la insularidad y el paisaje humano que la sustenta.

Sin el apuntalamiento de aquellos intelectuales que tuvieron que sufrir la primera etapa represiva del franquismo, hoy no se entendería la moderna poesía canaria. Mencionamos solo algunos ejemplos, sin ánimo de ser exhaustivos. Se trata de iconos sin los cuales hoy no podríamos hablar de una literatura (y en su caso de un arte) plenamente desarrollada en la que los signos psico geográficos quedadarán plenamente asumidos.

Sin duda, uno de esos iconos fue el libro *A la sombra del mar*, de Manuel Padorno, publicado en 1963 tras haber obtenido un accésit del premio Adonais. Se trata de un texto que retoma el hilo poético sobre el paisaje en torno al que, como vimos, ya había indagado Agustín Espinosa en su *Lancelot*. Es bien conocido que este libro marcó un antes y un después en la poética insular moderna; lo que se había “olvidado” era otra pieza importante de ese hilo conductor: se trata de aquel incombustible Pedro Perdomo Acedo, que prácticamente en silencio había seguido construyendo su edificio poético en el maremágnun de los vaivenes de la gran tradición contemporánea que estamos intentando esbozar. La *Oda a Lanzarote*, aparecida en 1966, ilumina la poesía insular con la desbordante capacidad de Perdomo Acedo para crear una mitología verbal autóctona, una mística de la palabra que habría que retrotraer a principios de esa década con *Esqueleto del agua* (inédito hasta 2008), también imantado por el paisaje de la isla conejera. Una tercera pata de ese edificio (insistimos, sin ánimo de ser exhaustivos), surge de la mano de Eugenio Padorno, quien entre *Borrador* y *Septenario* reconstruye fragmentariamente la idiosincrasia de la cultura en la que vive para colocar en el centro la propia escritura de la isla, alejada de maniqueísmos, libre de concesiones y servidumbres.