

INSTITUTO DE ESTUDIOS CANARIOS  
*en la* UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

*Dibujo de la cubierta:*  
SANTIAGO SANTANA  
(1929)

ERNESTO PESTANA NÓBREGA

*Polioramas*



*Selección e introducción de*  
NILO PALENZUELA

INSTITUTO DE ESTUDIOS CANARIOS  
*en la* UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

1990



## INTRODUCCIÓN

ENTRE LOS escritores de las vanguardias insulares, Ernesto Pestana Nóbrega (Santa Cruz de Tenerife, 1905-1931) es aún hoy una figura casi desconocida más allá del círculo de un pequeño grupo de investigadores. En 1981 Miguel Pérez Corrales hace una llamada de atención sobre la importancia de este escritor y *animador cultural* en la manifestación de la modernidad vanguardista en Canarias. Su artículo, publicado en el suplemento *Jornada Literaria*<sup>1</sup>, nos trataba de recordar el cincuentenario de la muerte de Ernesto Pestana, desaparecido en plena juventud en mayo de 1931, haciendo referencia a su extremada lucidez. Tras más de medio siglo de su muerte, la publicación de sus textos más valiosos se hace necesaria, ciertamente, si queremos tener una idea cabal de lo que acontece en Canarias en los años 20 y 30. La edición de sus artículos no es en este sentido una mera adquisición para nuestro presente histórico, pues Pestana se sitúa en el corazón mismo del proyecto de la *nueva literatura*<sup>2</sup> junto a Agustín Espinosa y Juan Manuel Trujillo.

Nacido en Santa Cruz de Tenerife en 1905, se incorpora a la actividad literaria en 1926 publicando sus artículos en el diario *La Prensa*. A partir de entonces, la progresiva madurez del escritor se hace manifiesta sobre todo desde 1927 con la aparición de sus artículos en *La Rosa de los Vientos*, en el suplemento *La Nueva Literatura* editado por *La Tarde* o en las páginas de *La Gaceta Literaria*. Ernesto Pestana participa con estos textos de la creación de un proyecto colectivo

---

<sup>1</sup> Diario *Jornada*, Santa Cruz de Tenerife, supl. núm. 24, 16 de mayo de 1981.

<sup>2</sup> «La nueva literatura» es precisamente el nombre del suplemento de *La Tarde* en el que participa Ernesto Pestana en 1929.

que tiene como horizonte acceder a la modernidad vanguardista europea sin ceder al simple epigonismo. Este proyecto recibe por nombre *universalismo* y adquiere unas especiales características históricas y estéticas que dotan de una concreta significación al término. Ciertamente, Ernesto Pestana y sus compañeros generacionales desean, de igual modo que acontece en diversos puntos de la geografía hispánica, traspasar las fronteras del regionalismo provinciano o nacional con el claro deseo de encontrarse de lleno con las inquietudes estéticas o ideológicas de su hora. La singularidad y la especial lucidez de los textos de Ernesto Pestana se encuentran en su peculiar aportación al desarrollo de las vanguardias insulares en una zona atlántica, alejada de los centros culturales europeos, con una radical vocación de modernidad.

No insistiremos aquí en la significación del término *universalismo* para el colectivo de escritores de vanguardia; sí aludiremos no obstante al proceso interior que despliega Ernesto Pestana bajo este signo. Unido estrechamente a Agustín Espinosa y a Juan Manuel Trujillo, Pestana diseña las líneas esenciales por las que discurrirá la actividad vanguardista, pero lo hace desde una peculiar voluntad de diálogo. Su escritura no se desarrolla desde el ángulo poético de la madurez de Agustín Espinosa o desde los postulados metafísicos, tan alejados de todo atisbo sociológico, de Juan Manuel Trujillo: sus inquietudes buscan tanto una apertura hacia nuevas concepciones estéticas como un compromiso con un espacio histórico que debe ser transformado. De este modo, en el artículo de 1930 «Momentos de juventudes», escribe:

las juventudes de las islas —de la isla— no se han organizado en todos sus deberes. La inquietud literaria no es la única inquietud que hay que sentir en estos instantes. Hay otros problemas que precisan un acercamiento de las nuevas generaciones. Hay el problema social. El religioso. El moral, con su derivación sexual. Y sobre todos ellos, en estos momentos decisivos, el gran problema político. El más imperioso por ahora porque tal vez de él dependa la solución de los otros.<sup>3</sup>

No se oculta en estas palabras de Ernesto Pestana la preocupación y la actividad política que dan al traste con la dictadura de Primo de Rive-

---

<sup>3</sup> El artículo apareció en *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 30 de septiembre de 1930.

ra, como, poco después, con la monarquía; tampoco pasa desapercibida la convicción orteguiana de que sólo una juventud nueva, que nada tuviera que ver con el individualismo decimonónico<sup>4</sup>, ofrecería al país una fisonomía moderna y europea. Pero sobre todo apreciamos su llamada a un *acercamiento* generacional que va más allá del estricto marco literario. Sólo así, subraya Ernesto Pestana, podrá conseguirse en el terreno de lo social y lo político aquello que con anterioridad había conseguido *La Rosa de los Vientos*. «¿Por qué —nos dice— no llegar también, organizada políticamente, la juventud inquieta de la isla, a un contacto con las avanzadas juveniles de España?»<sup>5</sup>

Esta llamada a la unidad que excede los límites de la literatura es algo que sólo la personalidad de Ernesto Pestana puede impulsar. La razón aparece hoy con claridad, pues respetado por Juan Manuel Trujillo y Agustín Espinosa<sup>6</sup> es capaz de adaptarse al diálogo con otras actitudes, acaso menos lúcidas, pero no menos necesarias para la amplitud de su proyecto. Ernesto Pestana no necesita de una poética metafísica particularmente solipsista para pronunciar su discurso. No ambiciona convertirse en el Autor de las islas que pide Trujillo, o inventarlas, como Espinosa. Actúa de este modo como bisagra, digámoslo así, entre la lucidez del proyecto universalista de *La Rosa de los Vientos* y aquellos otros que, procedentes de la revista *Hespérides*, van a encontrar íntimamente unidos sociedad y arte, política y poesía: Pérez Minik, Eduardo Westerdahl, Pedro García Cabrera y, ya en el surrealismo, Domingo López Torres<sup>7</sup>. No debe olvidarse que desde 1928 existe una polémica, soterrada o explícita, entre Westerdahl o García Cabrera y los miembros más destacados de *La Rosa de los Vientos*<sup>8</sup>.

---

<sup>4</sup> Referencias a Ortega pueden verse, por ejemplo, en «Poliorama. Juvenilia», *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife, 17 de noviembre de 1927.

<sup>5</sup> Palabras pertenecientes a «Momentos de juventudes».

<sup>6</sup> Agustín Espinosa nos muestra el estrecho vínculo existente al hablar del Grupo Occidental de las juventudes literarias de Canarias: «Tiene una triple personalidad. Representándolo Juan Manuel Trujillo, Agustín Espinosa, Ernesto Pestana Nóbrega». Véase «Óptica del otoño», *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 54, 15 de marzo de 1929. Este texto se encuentra recogido en la obra de Miguel Pérez Corrales *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1986.

<sup>7</sup> La posición radical de López Torres puede verse en su artículo «Surrealismo y revolución», *Gaceta de Arte*, Santa Cruz de Tenerife, núm. 9, octubre de 1932.

<sup>8</sup> En 1928 surge la polémica entre Juan Manuel Trujillo y Eduardo Westerdahl. El primero pone de manifiesto sus posiciones —en general, comunes a

Ernesto Pestana, aun defendiendo con toda claridad el proyecto universalista<sup>9</sup>, no llega a un total enfrentamiento. Así, en uno de los Polioramas de 1928 su actitud aparece clara:

De todo aprendizaje, o por lo menos de un conjunto de aprendizajes, habrá de salir necesariamente la resultante de un camino abierto a mayores posibilidades de originalidad.

Es esta actitud conciliadora la que permite ya en los años 30 un acercamiento a escritores como Eduardo Westerdahl o Pedro García Cabrera y la trasmisión del sentido del *universalismo* tal y como revelan los artículos del autor de *Transparencias fugadas*<sup>10</sup>. De la actitud de Ernesto Pestana dan cuenta las mismas palabras de Westerdahl en «Hacia la unión de los jóvenes de las islas»:

Se puede advertir —sirva esto también de diálogo a un artículo de una pluma con inquietud moderna: Ernesto Pestana Nóbrega— una escala de nuevos valores, generaciones montan-

---

las mantenidas por *La Rosa de los Vientos*— en «Brindis en el homenaje de Agustín Espinosa» (*La Prensa*, 3 de julio de 1928) y «Contestando al señor Westerdahl» (*La Prensa*, 15 de julio de 1928); la posición de Westerdahl puede verse en los dos textos publicados bajo el título «El control de las vanguardias» (*La Prensa*, 7 y 12 de julio de 1928). Con anterioridad, desde las páginas de *La Rosa de los Vientos* (Santa Cruz de Tenerife, núm. 3, julio de 1927), Agustín Espinosa se había referido a escritores como Westerdahl o García Cabrera en tono de burla: «¡Ah! y el arorró: la tetina musical, adormecedora, de los lindos “nenes” de *Hespérides*».

Por su lado, Pedro García Cabrera se alinea en la rezagada y regionalista *Horizontes*, al tiempo que proyecta en el mismo año bajo la bandera del cosmopolitismo la publicación de la revista *Cartones*. En 1930, crítica en «La ordenación de lo abstracto» (*La Tarde*, 8 de febrero de 1930) las palabras que Juan Manuel Trujillo dedica a Apollinaire en «Periódico» (*La Gaceta Literaria*, núm. 64, 15 de agosto de 1929) y «Sobre el nombre de Guillaume Apollinaire» (*La Tarde*, 19 de abril de 1929).

<sup>9</sup> La defensa del *universalismo* está presente en numerosos artículos de Ernesto Pestana, pero debemos recordar también que nuestro autor fue uno de los firmantes del «Primer Manifiesto de *La Rosa de los Vientos*» publicado en *La Prensa*, el 1 de febrero de 1928.

<sup>10</sup> Véase, por ejemplo, «Regionalismo y universalismo», *La Tarde*, 16 de agosto de 1930.

tes en el ya amplio radio de las Islas. No hay ya un movimiento aislado. Se trata verdaderamente de una idea [...].

Yo puedo adelantar —sirva esto de diálogo con mi amigo Ernesto Pestana Nóbrega— el trabajo de un grupo de jóvenes cuyo resultado será la verdadera unión, evitando un molesto reconocimiento de direcciones, enfrentados sólo ante un problema social, en una excavación de los valores atlánticos, importando las últimas tendencias y llegando sobre todos los problemas universales purificados por el regreso de la abstracción<sup>11</sup>.

El diálogo con las posiciones más *sociológicas*<sup>12</sup> de Westerdahl o Pedro García Cabrera *evitando un molesto reconocimiento de direcciones* se hace así posible por la misma preocupación política que alberga el pensamiento de Pestana. De hecho, la radicalidad de Ernesto Pestana prefigura desde muy pronto los caminos por los que discurrirán García Cabrera o López Torres<sup>13</sup>. También el autor de Polioramas se vuelca en la dirección de *Proa* en 1931 con la misma combatividad política de que harán gala *El Socialista* o *Indice*, dirigidas por García Cabrera y López Torres, respectivamente.

Hemos sugerido cómo Ernesto Pestana realiza una peculiar trayectoria de apertura estética e ideológica en el aprendizaje universalista. Teoriza con frecuencia sobre el *universalismo* haciendo referencia a Ortega, Marañón o a estos precisos versos de Ramón de Basterra:

Derruimos, angostos cercados de huerto,  
Los cielos particulares.  
Empuñamos el cielo único para verter en su cuenco  
El universalismo<sup>14</sup>.

Pero sus posiciones surgen al abordar temas más concretos, pues es en los artículos sobre pintura, arquitectura o cine donde advertimos el sentido de un término de honda significación generacional.

---

<sup>11</sup> *La Tarde*, 8 de octubre de 1930.

<sup>12</sup> El término *sociológico* es el utilizado por Juan Manuel Trujillo para referirse a las actitudes de Westerdahl y sus compañeros.

<sup>13</sup> La radicalidad del pensamiento de Ernesto Pestana, como veremos, se manifiesta con toda claridad en los artículos sobre cine soviético. Su posición puede ser comparada a la mantenida por López Torres y García Cabrera en los textos que publican en *Indice*, Santa Cruz de Tenerife, marzo de 1935.

<sup>14</sup> Véase «Poliorama. Lo racial en pintura», *La Prensa*, 11 de julio de 1928.

Su obra, sin duda, no es extensa, pero encontramos que en sus artículos adelanta y entrea-bre, nuevos caminos con el optimismo propio de su hora. Así, los dos textos que dedica a la arquitectura animan las propuestas modernas adoptadas por Miguel Martín Fernández de la Torre. El arquitecto había avanzado desde 1927 hacia las posiciones del racionalismo tratando de incorporar a Canarias al nuevo orden constructivo. El *cerrilismo* de los gobernantes de Santa Cruz de Tenerife impide en 1930 que se levante en la zona céntrica de la ciudad una casa desposeída del decorativismo decimonónico<sup>15</sup>. Ernesto Pestana entiende, tras haber apreciado la edificación de la fábrica *La belleza*, que Santa Cruz y en general las Islas deben salir de su soledad finisecular para participar de la utopía de orden y racionalidad de la nueva época:

Siempre ha sido el putrefacto elemento oficial —Academias, Corporaciones— el mayor dique opuesto a todo el avance espiritual. Siempre. Resulta muy cómodo descansar el intelecto en las ideas ya elaboradas, dormir sueños culturales sobre lecho preparado por patrón ya ido, y cerrar ventanas a vientos del día que puedan distraer tan buen reposo. Somnolencia grata a cerebros acartonados y a espíritus borreguiles<sup>16</sup>.

El compromiso con las propuestas de Miguel Martín Fernández de la Torre es aquí bien visible, como lo es su aceptación de la visión de la casa, en una ortodoxia próxima a Le Corbusier, como «máquina para vivir»<sup>17</sup>.

La defensa del arquitecto canario muestra además el acercamiento a Eduardo Westerdahl<sup>18</sup>; es más: revela el camino que van a seguir en el terreno de la arquitectura *Gaceta de Arte* y sus animadores. Su

---

<sup>15</sup> Sobre este hecho puede consultarse «Arquitectura del siglo XX en Canarias (1927-1980)» de M.<sup>a</sup> Isabel Navarro Segura, en *Noticias de la Historia de Canarias*, Vol. III, Cupsa Editorial, Madrid, 1981.

<sup>16</sup> Véase «La arquitectura y la ciudad», *La Tarde*, 1 de noviembre de 1930.

<sup>17</sup> Véase «Casa nueva en Santa Cruz», *La Tarde*, 8 de octubre de 1930.

<sup>18</sup> Eduardo Westerdahl en «Regionalismo» (*La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 1 de octubre de 1930) escribe en defensa de un nuevo regionalismo: «Nunca mejor que ahora que, en arquitectura, ha aparecido una figura culta de arquitecto (el primero), Miguel M. Fernández de la Torre».

combatividad en este terreno puede advertirse también en un texto de sensibilidad tan *novecentista* como «Postal de un viaje aéreo», en el que relata su viaje a Madrid en sucesivos tiempos: Tenerife, Gran Canaria, Cabo Juby...

Antes de aterrizar en Gando hay que cruzar algunos pueblos. Hemos pasado por una catedral gótica muy nuevecita. Las agujas de sus torres, recién afiladas, reciben el paño de sombra del avión. El verdadero espíritu del novecientos oscurece por un momento a un anacrónico sentido artístico<sup>19</sup>.

El mismo compromiso crítico con la modernidad insular se desarrolla en los artículos que dedica a la pintura en estos mismos años. Así, la posición que mantiene en relación a Néstor es diametralmente opuesta a la defensa de su hermano arquitecto. La pintura de Néstor no termina de abandonar la sumisión al paisaje, actitud que considera Ernesto Pestana premoderna. El paisaje, nos sugiere, se le enreda a Néstor en los ojos incapaz de construir su equivalente plástico; su *création*. Por el contrario, Juan Ismael convierte sus dibujos, aun cuando tiene la misma naturaleza ante su mirada, en un espacio por completo autónomo. En las palabras que dedica a la clausura de «La exposición Juan Ismael» acude además a la frase paradigmática de Paul Dermée presente en «Quand le Symbolisme fut mort...»: «Crear una obra que viva fuera de sí, de su propia vida, y que esté situada en un cielo especial como una isla en el horizonte»<sup>20</sup>, que nos viene a sugerir la independencia del pintor frente a la naturaleza al tiempo que la necesidad de ordenar los signos según su propia vocación lingüística.

Sin duda, la posición frente a Néstor nos parece excesiva, aunque su actitud debe verse desde otra perspectiva: el deseo de apartarse de la promoción inmediatamente anterior, admirada y aceptada ya en los ambientes culturales canarios. Por el contrario, Miguel Martín Fer-

---

<sup>19</sup> Véase «Postal de un viaje aéreo», *La Tarde*, 2 y 12 de agosto de 1930.

<sup>20</sup> «La exposición de Juan Ismael» se publica en *La Tarde*, 7 de enero de 1931. Las palabras de Paul Dermée fueron citadas con frecuencia por los vanguardistas insulares. Encabezan, por ejemplo, el libro de Agustín Espinosa *Lancelot*, 28° - 7°.

nández de la Torre significaba, frente a su hermano, contingencia, lucha contra los modelos culturales establecidos, rechazo del decorativismo; en suma, repulsa de la pervivencia modernista.

Todo esto nos permite subrayar que sus posiciones no son en absoluto cerradas en sí mismas, pues, como indica en uno de sus artículos, son muchos los caminos para participar en la nueva hora de la cultura novecentista. De este modo puede apreciar imágenes tan distantes como los dibujos de Juan Ismael, las acuarelas de Bruno Brandt o la obra de Maruja Mallo... Lo que no admite desde su posición universalista es lo racial, de marcado signo regionalista, en pintura. Lo que condena procede de imágenes como las de José Aguiar:

Todo el aporte crítico desprendido de esta exposición, hállase destacado por el sentimiento unánime de considerar fuerza mayor, en el conjunto de la obra expuesta, ese concepto de lo regional que salta en casi todos los lienzos del pintor. Estamos todavía —¡todavía!— perdidos entre los límites estrechísimos de lo típico en pintura, sin poder percibir, ni siquiera en nuestra pequeñez, la sana orientación ilimitada que nos salve de la innecesaria putrefacción del costumbrismo.

La modernidad para Ernesto Pestana debe trasminar todo regionalismo, de tal modo que los signos resultantes no respondan a una presión sociológica del estrecho marco de la cultura insular. La búsqueda comienza, por tanto, en la traducción de lo propio a la lengua universal. El lenguaje, subraya con plena consciencia moderna, es lo que importa<sup>21</sup>. En su deseo de evitar la mediocridad regionalista, no sorprende que las imágenes de Bruno Brandt<sup>22</sup> o el cuadro que Maruja Mallo pinta en las Islas<sup>23</sup> respondan a esa voluntad suya de desregionalizar el Archipiélago hasta llevarlo a un espacio donde la referencia

---

<sup>21</sup> Véase el citado «Poliorama. Lo racial en pintura».

<sup>22</sup> Véase «Brandt y el paisaje», perteneciente a «Cuaderno de estética», *La Tarde*, 1 de noviembre de 1930.

<sup>23</sup> Véase «Maruja Mallo», en *La Rosa de los Vientos* (Santa Cruz de Tenerife), núm. 5, enero de 1928. Es aquí donde nos habla «De la única manera que las islas pueden salir de sí. Desregionalizando la región en una traducción de nuestra lengua a la lengua de todos».

al paisaje coincida con la resolución de un problema, digámoslo con Braque, de formas y colores. En suma: un problema de lenguaje.

Conviene aquí aclarar algunas de las cuestiones que hemos sugerido, pues los límites entre la referencialidad insular y la adopción de un lenguaje moderno suelen verse borrosos desde la perspectiva actual.

Cuando Pestana descubre el valor de los cuadros de Brandt o de Beuter<sup>24</sup>, tiene ante sí el horizonte que entreabre el proyecto universalista, esto es: una propuesta que se sitúa en la línea fronteriza del regionalismo cerril y el cosmopolitismo sin arraigo alguno. Nuestro autor, como Espinosa, sabe que una aportación al lenguaje moderno no puede producirse desde la lejanía de los centros culturales europeos si se practica el simple epigonismo. También conoce que Canarias no es ya el universo aislado y angustioso de Alonso Quesada, por lo que debe aprovecharse el horizonte que entreabre la naturaleza atlántica para disponer una suerte de resistencia a la simple copia de propuestas cuyo ámbito sociológico se encuentra lejos del mundo cultural del Archipiélago. La pregunta que podríamos imaginar hoy es obvia pero merece ser formulada: ¿qué singularidad pueden aportar pintores o escritores en un lugar ajeno a los circuitos culturales e intelectuales europeos? Para Ernesto Pestana, como para los miembros más lúcidos de su generación, la respuesta se encuentra en la lectura de los rasgos esenciales de lo insular, una respuesta que sólo puede ser contestada no tanto desde la creencia de una identidad de solidez histórica —cosa entonces dudosa si se piensa que es en los años en que escribe Pestana cuando se comienza a tener una idea clara de la tradición: Viana, Cairasco, Viera...— o desde la afirmación de una determinada y no menos dudosa psicología, como desde la precisa necesidad de invención de una cartografía moderna para el Archipiélago. Desde 1926, Pestana, citando a Emerson, nos habla de «la independencia del aislamiento» haciendo suya la proclama: «Hagamos obra propia»<sup>25</sup>.

En este recogimiento en sí mismo y en esta voluntad de construir algo propio se encuentra un extremado compromiso ético e intelectual con el Archipiélago, pero también la única salida que les queda a Pes-

---

<sup>24</sup> Véase «Crónica de exposiciones», *La Prensa*, 21 de diciembre de 1928.

<sup>25</sup> La cita aparece en «Del valor propio», *La Prensa*, 22 de junio de 1926.

tana y a sus compañeros ante la voráGINE expansiva de las vanguardias y la multiplicación de los hijos pródigos del cubismo, del surrealismo o de la nueva objetividad. Esta postura de defensa y de vocación creadora explica la lectura *antropofágica*, digámoslo con la acertada analogía realizada por Fernando Castro, de los movimientos europeos.

No sorprende desde esta perspectiva que el *aprendizaje* visto por Pestana excluya la simple adopción del lenguaje moderno, como puede advertirse en la repulsa de la pintura de Oscar Domínguez en 1928<sup>26</sup>. El medio cultural canario no permite lo que pretende Domínguez. Pues según el reparto espontáneo de funciones de los más activos miembros, los escritores canarios deben iniciar la construcción de un espacio moderno en la investigación del pasado creador, en la asimilación de los lenguajes, en la realización de una obra propia. En suma, pasar por el pequeño calvario del aprendizaje en unas islas rezagadas habitualmente en la cultura, hasta situarse en el espacio moderno con plena coincidencia temporal. Se trata, por decirlo de otro modo, de convertir un medio cultural pertrechado de impurezas en una alquimia que vaya más allá de la función de simples sopladores. Ernesto Pestana nos dirá: traducir los elementos propios a la lengua de todos.

Ciertamente, ante tales límites, Oscar Domínguez opta por participar en un ambiente que no necesita salir de lo provinciano. Su decisión lo lleva a adentrarse en el centro mismo de la creación surrealista, al tiempo que muestra a la luz del reconocimiento que ha obtenido su obra la difícil función de los que permanecieron en las Islas.

Las consecuencias estéticas e ideológicas, más allá del reconocimiento que se les ha brindado, no son tan distantes, aunque Ernesto Pestana, desaparecido en mayo de 1931, no tuviese ocasión de presentirlas. Baste el recuerdo de algunos hechos.

Cuando Oscar Domínguez ingresa en el grupo surrealista de París en 1934, escritores como López Torres, Gutiérrez Albelo o Agustín Espinosa se encuentran ya íntimamente vinculados al surrealismo. Un año más tarde se produce en Santa Cruz de Tenerife el encuentro con

---

<sup>26</sup> Véase el citado «Crónica de exposiciones».

André Breton, Benjamin Péret y las obras surrealistas<sup>27</sup>. En este encuentro sincrónico no poco tiene que ver la actividad crítica desplegada por Ernesto Pestana años antes.

El autor de *Polioramas*, como vamos diciendo, desarrolla su actividad en los años de aprendizaje de los vanguardistas insulares. Su curiosidad y su deseo de superar los límites de lo provinciano pueden ser comparados con las actitudes adoptadas en diversos lugares del espacio español. Así, cuando hojeamos *La Gaceta Literaria* de Giménez Caballero, la revista en la que colabora Ernesto Pestana, no podemos menos que advertir la coincidencia con el catalán Sebastián Gasch en su posición de combatir la pervivencia de la estética decimonónica en el arte. Los artículos de Pestana se alejan pocas veces de los límites del Archipiélago pero proclaman, como Gasch, que el tiempo del naturalismo y la imitación ha periclitado ante el paso decisivo del cubismo y sus propuestas de *creación*<sup>28</sup>. Más allá de esta coincidencia que muestra la vocación moderna de dos espacios culturales tan diferentes, el cubismo se revela para Pestana como el peldaño previo para acceder a las llamadas estéticas de su hora.

Hemos citado ya las palabras de Paul Dermée de «Quand le Symbolisme fut mort». Pero los artículos dedicados a André Derain y a Juan Gris<sup>29</sup>, y las palabras vertidas en «La actitud crítica en la pintura del siglo XX», se manifiestan en un mismo sentido. En este último texto, publicado en *La Gaceta Literaria*, nos habla de «un sentimiento de la obra por la obra, sin relacionarla para nada con el mundo circundante», señalándonos también que el «concepto de identidad entre Naturaleza y Arte no podía persistir mucho tiempo más. Había que

---

<sup>27</sup> Sobre este hecho remito al lector a los estudios de Miguel Pérez Corrales «Historia documental del surrealismo en Canarias (1930-1936)» (en *Homenaje a Alfonso Trujillo*, Aula de Cultura de Tenerife, 1982) y «Panorama del surrealismo en Canarias» (en *Jornada Literaria*, diario *Jornada*, Santa Cruz de Tenerife, supl. núm. 102, 29 de enero de 1983).

<sup>28</sup> Véase Sebastián Gasch, «Creación e imitación», *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 73, 1 de enero de 1930.

<sup>29</sup> El artículo «André Derain» apareció en el suplemento *La nueva literatura*, en *La Tarde*, 17 de mayo de 1929. «Juan Gris», en *La Rosa de los Vientos*, núm. 4, diciembre de 1927.

llevar a la pintura algo que no fuera propiamente representación». De este modo nos viene a hablar del «movimiento de mayor trascendencia en toda la evolución de la pintura moderna: el cubismo»<sup>30</sup>.

El *aprendizaje* que propone Ernesto Pestana en el marco insular consiste así en la asimilación utópica del poder desvelador del lenguaje mismo. Lo que desde Apollinaire a Braque consiste en acceder a una realidad lingüística que encuentra en sí misma sus propios fundamentos. Trágica utopía moderna vivida entonces con la candidez del desvelar platónico; difícil peso que deben soportar la palabra, la luz y la forma al sentirse portadoras de la idea y el absoluto. Sin embargo, la comprensión de este estado límite al que llega la modernidad permite, en su hora de utopía insular, la participación en el lenguaje de todos. El horizonte, sin embargo, sigue siendo para los canarios la fundación de su entorno. Es así como coinciden desde la perspectiva universalista la *création* cubista y el deseo de soslayar el simple epigonismo. Como hemos indicado en otro lugar, el gran paso adelante de las vanguardias insulares se realiza precisamente en el encuentro de una doble utopía: la creación de una zona de identidad que permita la actividad creadora, y la idea, procedente del cubismo, de que es el lenguaje el que debe fundar su propio territorio. En suma, lo que realiza el libro de Agustín Espinosa tan admirado por Ernesto Pestana: *Lancelot*, 28<sup>o</sup>-7<sup>o</sup>.

No menor interés tienen los dos artículos que Ernesto Pestana dedica al cine. «Reflejos de Cinema. Tiempo Ruso» fue publicado en *La Tarde* el 25 de octubre de 1930; «El acorazado Potemkin» el 6 de febrero de 1931, apenas unos meses antes de su muerte. En realidad, no

---

<sup>30</sup> El texto «La actitud crítica en la pintura del siglo XX» se publica en *La Gaceta Literaria* (Madrid), núm. 40, 15 de agosto de 1928. En este mismo artículo Pestana privilegia la arquitectura como arte no representativo para destacar el nuevo papel de la pintura desde el cubismo: «y como la arquitectura, que es un arte no representativo, quisieron hacer de la pintura un arte que se sostuviera de sus propios elementos». Por continuar la relación analógica que hemos establecido con las posiciones de Sebastián Gasch, citemos las palabras de «La inaugural de la galería Dalmau» en la que combate el naturalismo catalán: «la arquitectura no representa ni imita nada, sino que vive únicamente de las proporciones y de las relaciones de formas, ¿por qué no hacer como ella? ¿Por qué no suprimir el elemento natural?» *La Gaceta Literaria*, núm. 71, 1 de diciembre de 1929.

son análisis de las imágenes e invenciones del nuevo arte, aunque alude no obstante a aspectos narrativos. Ernesto Pestana se sitúa en la periferia del lenguaje cinematográfico para subrayar sobre todo sus elementos más ideológicos. Los filmes tratados pertenecen a la cinematografía soviética y son vistos desde perspectivas bien diferentes. *Troika*, nos dice Pestana, se ve inmerso en la época zarista y los motivos que esboza bien pueden servir de ejemplo de las inquietudes capitalistas con su marcado individualismo y su caída perniciosa en el mercado de la carne. Sus propuestas ideológicas se encuentran bien lejos, como sugiere en el primero de estos textos, de la figura paradigmática de Eisenstein, fundador del «nuevo arte para las muchedumbres». La actitud en estos artículos no difiere ciertamente de la presente en el ámbito español y europeo, pues la Revolución Soviética, como es conocido, significó para toda una generación de intelectuales la posibilidad de acceder a un orden nuevo. Del mismo modo, las posiciones ante los principales cineastas soviéticos, entre los que destaca de forma indiscutible Eisenstein, son de auténtica fascinación. En este sentido, por ejemplo, se expresa J. Alvarez del Vayo desde las páginas de *La Gaceta Literaria*: «Las mejores películas rusas fascinan por su grandeza de proporciones, por su fuerte espíritu colectivo y por su acento de verdad»<sup>31</sup>. Es consecuente, pues, que defienda las películas prohibidas en los circuitos comerciales del país; sorprende, no obstante, su extrema curiosidad, pues *La línea general*, *Los diez días que asombraron al mundo* y *La lucha por la tierra*, cintas a las que alude en su artículo sobre *Troika*, fueron las tres primeras obras soviéticas que se difundieron en España a través del Cine Club que animó *La Gaceta Literaria*<sup>32</sup>.

Ernesto Pestana se encuentra aquí cercano al profundo interés que despertó el cine en figuras como Agustín Espinosa o Agustín Miranda, escritores estos incluidos por Juan Piqueras entre aquellos que deberían participar en una colección dedicada a las figuras más sobresalientes del nuevo arte<sup>33</sup>. Lo que sorprende es una actitud que no

---

<sup>31</sup> Véase *La Gaceta Literaria*, núm. 75, 1 de febrero de 1930.

<sup>32</sup> Así lo indica Juan Piqueras en «Boletín del Cineclub», *La Gaceta Literaria*, núm. 75, 1 de febrero de 1930.

<sup>33</sup> La colección —se anuncia en la nota «Figuras del Cinema», *La Gaceta Literaria*, núm. 77, 1 de marzo de 1930— tendrá una aparición quincenal. Entre los escritores que participarán se esboza una amplia lista de nombres entre

persistirá en *Gaceta de Arte*, donde un solo artículo de Westerdahl va a ser la aportación canaria de la revista a la comprensión del cinematógrafo<sup>34</sup>.

Ciertamente, la información de Ernesto Pestana procede de la lectura, como revela su comentario a *El acorazado Potemkin* —en realidad, reflejo del libro de F. Slang que editó Cenit—, pues es poco probable que asistiera a las sesiones del Cine Club madrileño al comienzo de 1930, ya que sólo tenemos noticia de su llegada a Madrid en agosto del mismo año.

Pero señalemos otro aspecto: el radicalismo político. Palabras como «la historia más reciente del pueblo ruso será el prólogo ejemplar para la historia que empieza ahora en los demás pueblos del mundo» sólo pueden compararse a las pronunciadas más tarde por López Torres o García Cabrera, lo que evidencia un compromiso político que muy probablemente conduciría sus posiciones estéticas e ideológicas al sentido colectivo del surrealismo.

Los *Polioramas*, título elegido por Ernesto Pestana para algunos de sus textos y aquí utilizado para presentar una selección de sus artículos, ponen de relieve en su raíz significativa la apertura del aprendizaje universalista que animó nuestro autor. Mirada múltiple, indagación en un espectáculo de nuevas formas, deseo radical de habitar la isla en el aliento de la modernidad.

NILO PALENZUELA

---

los que podemos citar a César M. Arconada, Gómez de la Serna, Benjamín Jar-nés, Samuel Ros...

<sup>34</sup> Véase el estudio de Fernando Gabriel Martín Rodríguez «Cine y fotografía en *Gaceta de Arte*», en la edición de *Gaceta de Arte*, Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1989.

## ESTA EDICIÓN

ERNESTO Pestana Nóbrega escribió artículos de forma casi continuada entre los años 1926 y 1931. Hemos querido incluir en esta colección del Instituto de Estudios Canarios una selección de esos textos con la finalidad de ofrecer una imagen coherente de la personalidad de Ernesto Pestana y de mostrar su importancia en el desarrollo de las vanguardias históricas en Canarias.

Decidimos hacer esta selección a partir de los textos publicados en 1927, fecha en que aparece su primera posición en torno a *La Rosa de los Vientos*, por cuanto se expresa desde entonces su pensamiento crítico más lúcido. Respetamos aquí el orden cronológico en que fueron apareciendo, pues se desarrollan siguiendo una extremada unidad de sentido. La excepción viene dada, no obstante, por «Casa nueva en Santa Cruz», «La arquitectura y la ciudad», «Reflejos de cinema. Tiempo ruso» y «El acorazado Potemkin», que se centran, como revelan sus títulos, en la arquitectura y el cine. Esta singularidad temática nos ha llevado a incluirlos al final.

Asimismo, hemos decidido agrupar estos textos bajo el título genérico de *Polioramas* —utilizado por nuestro autor para cuatro de sus artículos—, pues el término, desde su raíz significativa, da cuenta, como veremos, del sentir del pensamiento de Ernesto Pestana.

El lugar y la fecha de aparición de los artículos aquí recogidos figuran en el Índice junto a cada uno de los títulos. El lector interesado por el resto de la obra de Pestana Nóbrega puede consultar mi «Bibliografía de Ernesto Pestana Nóbrega», en *Estudios Canarios* (Anuario del Instituto de Estudios Canarios), nos. XXX-XXXI (1989).

N. P.



*POLIORAMAS*



## TENERIFE Y EL MUNDILLO LITERARIO

DESDE HACE algún tiempo hemos venido notando la ausencia de Tenerife en la vida intelectual de España. Parece como si los valores jóvenes, los verdaderos valores jóvenes, no se dieran entre nosotros. O que, cuando parecía iba a darse alguno, el brote esperado no floreciera fuera de aquí. Y se quedara en capullo. Y muriera de insolación en un recinto estrecho de sol tan fuerte.

Tenerife, en estos últimos tiempos, no ha sabido saltar fuera de sí. No se le conoce porque no se ha presentado. Y al aparecer en Madrid —meridiano intelectual de España— la *Gaceta Literaria* —tan necesaria—, que Giménez Caballero levanta como una torre receptora de las ondas ibéricas (peninsular e insular) y americanas, figura Canarias, en su colaboración, con cuatro nombres admirados. Pero Tenerife no está. Y Canarias, la provincia —la región— rota en pedazos de tierra sobre el mar, debe llegar entera hasta esa admirable torre informadora cortesana.

Canarias, y por Canarias las dos islas representativas que la integran, los dos mayores pedazos de la rotura (Canarias-Tenerife, Gran Canaria), contribuyó con su aportación, y en el mayor grado, al prestigio literario ibérico. Al prestigio de las lenguas ibéricas. De esas lenguas ibéricas que Giménez Caballero, con tan buena visión, ha sabido reunir en una misma página. Y cada una de estas dos islas —Canarias— dio a cada una de esas dos importantes lenguas de España —Castellano, Catalán— una figura cúpula. Gran Canaria, Galdós para Castilla. Y Tenerife a Cataluña, Guimerá.

Ahora Tenerife parece despertar e incorporarse a ese movimiento de avanzada literaria. Se prepara la publicación de una *Rosa de los Vientos* que vendrá a marcar la situación de los jóvenes valores canarios. De los verdaderos valores jóvenes. Abiertamente, sin mixtificaciones. Y con un concepto muy alto del verdadero arte.

La primera voz que anuncia nos llegó de fuera. Desde el meridiano intelectual de España. Una voz fuerte, de «speaker» consumado

que alza el altavoz e impone respeto. La voz, de padre y pontífice, de Ramón Gómez de la Serna.

Desde el alto sitial de *El Sol*, Gómez de la Serna dedica un minuto de su «Horario» a esta próxima *Rosa de los Vientos*. Y la manecilla de su minuterero, al pararse un momento frente a un pico de la rosa, ha marcado también nuestra hora. La de Tenerife. Que, fuera de nosotros, ha sonado alto; y ha llegado hasta aquí en un eco de triunfo.

## GÓNGORA-CAMOENS

*A João Cabral do Nascimento,  
poeta y profesor.*

### UN CENTENARIO: GÓNGORA

En estos recientes días de mayo último, Tenerife —*La Rosa de los Vientos*— ha tenido aires juveniles de recordación. En el III centenario de su muerte, Góngora, el «culterano» poeta cordobés, ha llegado hasta nosotros, y paseado el barroquismo de su lírica, llevado de la mano por un grupo de jóvenes cultos. La aparición ha sido grata. La recordación, necesaria para aquellos que estiman arbitraria la ruta de la nueva literatura.

Góngora —poesía lírica— es el primer antecedente de la poesía actual.

### UN ANIVERSARIO: CAMOENS

Hoy vuelve Tenerife —«Círculo de Bellas Artes»— a sentir vientos de recuerdo. No son nuestros jóvenes los que lo traen. Nos viene de fuera, desde muy cerca, hinchando las capas de estudiante de nuestros vecinos portugueses. El 10 de junio, aniversario de la muerte de Camoens, los estudiantes madeirenses recuerdan entre nosotros la figura de su cantor épico.

Camoens —poesía de epopeya— es el alejamiento del sentir poético de hoy.

### PRESENTISMO: UNIÓN

El acercamiento cultural entre naciones es el afán más patente de la hora actual. Y en este deseo de traspasar fronteras, es natural que España y Portugal —hermanas ibéricas— se apresuren a abrir camino

para el intercambio de sus lenguas. Madeira y Tenerife —hermanas atlánticas—, con la celebración del aniversario de Camoens, cumplen perfectamente con el sentir del siglo.

Después de la aparición de Góngora, esta aparición de Camoens, a pesar de lo opuesto de la poesía de ambos, nos hace ver un punto de contacto entre los dos poetas. Punto de contacto con el afán actual. Deseo de saltar los límites del idioma. En Góngora, muestra definitiva, su soneto cuatrilingüe: castellano, latino, toscano y portugués. Y en Camoens, los versos escritos en castellano en su poema *Os Lusíadas*.

#### HOMENAJE FINAL

A nuestros amigos los jóvenes portugueses que nos han traído, para levantarlo entre nosotros, el recuerdo de Camoens, gracias por el favor. Y en gratitud, nuestro homenaje. Y el de Góngora.

Reciente aún la visita del cordobés, la llegada del lusitano nos ha sorprendido en su compañía. Y como no lo esperábamos, no tenemos nada que ofrecerle. Góngora, sí. Saca de un bolsillo sus «Canciones heroicas», desdobra un pliego y nos lo entrega. Ese es su homenaje.

*Cuánta pechos heroicos  
Te dan fama clarifica  
¡Oh, Lusitania! por la tierra cálida;  
Tanta versos estoicos  
Te dan gloria mirífica,  
Celebrando tu nombre y fuerza válida.*

«Cuánta pechos heroicos».  
Y el nuestro.

POLIORAMA  
JUVENILIA

ANTELACIÓN

Don Andrés Orozco, desde *El Progreso*, resuelve a su manera, como desde el foro, colocando a su antojo los datos de la solución, la incógnita que aparece a su vista tras la energía deportiva y la patente inquietud artística de la nueva generación.

La solución no puede parecer cierta a los que hemos nacido ya comenzado el siglo y hemos presenciado —¡con qué alegría!— el desfile de las nuevas tendencias —alguna vez arrastrado por ellas por un irresistible afán de simpatía—. Menos podemos aceptarla si para llegar a ella se usa como medio de operación nombres que han sido las más fuertes voces en el mando de ese ejército de avanzada. Y se juzga a la ligera —engordando una columna de periódico con el alimento de una firma prestigiosa— nuevos conceptos estéticos y nuevos procedimientos de cultura física.

UN DATO: ORTEGA

Ortega y Gasset, en un cercano ensayo, conceptúa a nuestra época caracterizada por el manifiesto predominio de la juventud. (Es de observar que esta aseveración lleva consigo la idea de una extensión universal. La juventud española —y mucho menos la canaria— no puede verse desligada de este amplio concepto de época en sentido general. Si la afirmación resulta cierta enfocando a la Humanidad, también resultará cierta al mirar a los pequeños puntos de España o Canarias.) Esta teoría de Ortega, «predominio actual de la juventud», es el primer dato que se maneja para obtener un resultado falso.

OTRO DATO: MARAÑÓN

El otro dato está en Marañón. En su reciente conferencia «Deberes de la edad».

Atribuye el doctor Marañón un deber fundamental a cada una de las cuatro estaciones de la vida. Y señala en la juventud, para el normal desenvolvimiento de sus funciones, una rebeldía espiritual tan necesaria como el desarrollo fisiológico. Toda juventud deberá llevar en sí, para un perfecto acoplamiento de su «todo», una rebeldía.

Con estos dos datos —Marañón-Ortega— se da la solución. O mejor: de un ensayo y de una conferencia —un poco de Ortega y un poco de Marañón— se deduce una afirmación. Que no podemos admitir porque va contra los términos en que se apoya.

#### PROCESO Y SOLUCIÓN

He aquí el proceso de la afirmación: si nuestra época se caracteriza por el predominio de la juventud, y la juventud tiene que cumplir un deber de rebeldía, nuestra juventud, entregada a una energía deportiva, dista mucho de cumplir con su deber.

¿Y los nuevos conceptos estéticos que señalan la inquietud artística actual? Es cosa que no interesa para el resultado que se busca.

#### OTRA SOLUCIÓN CON LOS MISMOS DATOS

Pero busquemos otra solución. Empleando íntegramente los datos que se han sacado. Mostrando con claridad al espectador, en toda la fuerza de su relieve, el verdadero contenido de los términos. Sin trampa premeditada ni hábil escamoteo de juego de prestidigitación que sólo enseñe el continente. Busquemos otra solución: la verdadera.

¿Constituye o no una rebeldía el hecho indudable de un nuevo sentir artístico y literario? ¿Y este sentir estético habrá de ser considerado como un criminal atentado a la poesía y al idioma? (No sabemos a qué obedece la denominación única de «futuristas» que cita el señor Orozco. El «Futurismo» en sí es poca cosa dentro del área intelectual del nuevo movimiento.) Usemos, para la contestación, del primer dato de la solución anterior. Dice Ortega y Gasset: «El arte nuevo es un hecho universal. Desde hace veinte años, los jóvenes más alerta de dos generaciones sucesivas —en París, en Berlín, en Londres, en New-

York, Roma, Madrid— se han encontrado sorprendidos por el hecho ineluctable de que el arte tradicional no les interesaba; más aún, les repugnaba. Con estos jóvenes cabe hacer una de dos cosas: o fusilarlos o esforzarse en comprenderlos. Yo he optado resueltamente por esta segunda operación. Y pronto he advertido que germina en ellos un nuevo sentido del arte, perfectamente claro, coherente y racional. Lejos de ser un capricho, significa su sentir el resultado inevitable y fecundo de toda la evolución artística anterior. Lo caprichoso, lo arbitrario, y, en consecuencia, estéril, es resistirse a este nuevo estilo y obstinarse en la reclusión dentro de formas ya arcaicas, exhaustas y periclitadas».

Parece, por tanto, que no se trata de ningún atentado ni de ningún hecho criminal que merezca la acusación de un togado ilustre.

El doctor Marañón dice del deporte en uno de sus *Tres ensayos sobre la vida sexual*: brevemente: «No es necesario insistir —los higienistas nos han atronado los oídos explicándolo— sobre las virtudes que para la salud individual tiene el deporte».

Y ahora, brevemente también, digamos de una vez la otra solución. La verdadera: la juventud actual (concepto general), rebelde en espíritu y físicamente fuerte, en esta época de su predominio, sabe cumplir con su deber.

#### APARTADO FINAL

Lo demás (el ataque a ciegas) no afloja cimientos. No es extraño el caso. Otra vez Ortega: «Todo el arte joven es impopular».



POLIORAMA

## MÁS ARTE JOVEN

### VUELTA AL TEMA

Conviene no olvidar —menos ahora, que parece en movimiento nuestro ambiente intelectual de dos generaciones— el tema que hubimos de iniciar en nuestro anterior escrito. Pensábamos dejar atrás, como cosa de momento sobre la que no era preciso insistir más, la contestación que estimamos imprescindible para aclarar conceptos equivocados. Pero ya que el tema llegó en horas de oportunidad y las columnas de los diarios han sido escaparates expositores de diferentes interpretaciones alrededor del asunto, bueno será que volvamos sobre el camino a recoger la idea abandonada. Para mostrarla de nuevo a los lectores en un perfil ligero de nota periodística.

Conviene no olvidar un tema tan interesante. Menos conviene ahora, cuando nuestro ambiente intelectual se pone en movimiento y se desborda en campos de sinceridad.

### JUVENTUD Y MODERNISMO

Resulta lamentable para el observador atento el espectáculo que ofrece nuestra consagrada clase intelectual. El completo desconocimiento de la evolución literaria del presente y de las nuevas normas artísticas, hace que aparezcan sus gestos como gestos de clown de circo. Risibles —paradójicamente— por la misma falta de gracia que hay en ellos. El confusionismo les envuelve. Y adoptan, ante lo incomprendido, la actitud más cómoda. La actitud fácil de creerse superiores ante lo que, en realidad, les supera. Es síntoma de inferioridad la capacidad intelectual de comprender.

Ya es tiempo de decirlo. Pregonando muy alto, a pulmón pleno, nuestra situación de jóvenes. Nuestra juventud no acepta modernismos.

El arte de hoy, el arte actual, es un arte de compenetración con su época. Fiel a su momento, no quiere viejas denominaciones erróneas. Huye del «modernismo» como de algo exhausto e indeseable. El último cuarto de siglo XIX fue el tiempo del modernismo. Y el arte joven no desea ni acepta la «recaída finisecular» dorsiana.

#### FIDELIDAD A LA ÉPOCA

Toda generación consciente de su deber ha de sentir un deseo de acoplamiento de sus ideas con el sentir de su época. Maravillosamente nos lo ha explicado Ortega y Gasset en *El tema de nuestro tiempo*. Y es conveniente repetirlo ahora que algunos de nuestros valores, no viejos en años, pero momificados en acción intelectual, se apresuran a rejuvenecerse con unguentos flojos en vitaminas.

No hemos de considerar difunta a una generación cuyos hombres anden rondando los cuarenta por este solo hecho de la edad. Como tampoco da categoría de labor joven toda producción artística de los veinte años.

La juventud de la obra está en el espíritu de la obra misma. Y nunca habremos de tener en cuenta, poco importa esto, la edad de quien la hizo.

Pero si a los cuarenta años no se ha podido todavía sentir el palpitar del siglo y se nos enseña una labor pobre y sin consistencia actual como resumen de una actividad, no habrá más remedio que considerar difunta, y bien difunta, a la generación que tal ha hecho. Y si a los veinte años se pretende seguir la ruta de los antecesores fracasados (tal es el caso de muchos de nuestros jóvenes, aunque semejen lo contrario), deber de la juventud fiel a su época (también entre nosotros hay jóvenes con inquietudes nuevas) es la negación de tales jóvenes como valores nuevos.

(Para un anuncio: «Jóvenes jóvenes se necesitan».)

#### CON BAROJA

La actualidad polemista nos satisface. Era ya hora de un despertar a nuestra realidad. Removiendo un poco la quietud de las aguas li-

terarias en intento de purificación. Y hemos visto llegar a la superficie el contenido oculto de tantos años. Con Baroja reconozcamos que «una generación es siempre desinfectante para la que le precede e infecciosa para la que le sigue». Y aprestémonos a inmunizarnos de posibles contaminaciones.



## JUAN GRIS

1.—Con la muerte de Juan Gris se desploma el último baluarte fuerte del cubismo bidimensional. Ya Picasso había abandonado la fortaleza plana para atrincherarse —otro salto más— tras las consistentes formas clásicas de Rafael y de Ingres. Picasso trajo este cubismo y lo abandonó después. Juan Gris le ayudó a traerlo y no quiso abandonarlo nunca. El nombre es de Matisse. Que no dio el nombre solamente. Fue el iniciador también. Y apologista bullanguero —apóstol teórico—, Apollinaire.

2.—Para hablar del cubismo de Juan Gris es necesario hablar del cubismo de Picasso. Es el mismo. La pintura sujeta a las dos dimensiones del cuadro. Pintura planiforme. Sin preocupaciones de volumen. Esto es: el cuadro como conjunto de formas planas coloreadas.

Pero si para hablar de Juan Gris hemos de ir a Picasso, para hablar del cubismo de ambos hemos de llegar a Matisse. El arte negro no como punto de partida. Sino como chispazo que enciende la decisión. El cubismo se estaba preparando desde que Henri Matisse —el más «fauve» de los «fauves»— levantó la indignación al oponer, frente a la «nature naturelle» impresionista, el nuevo estilo plano que limita la visión externa a los rasgos principales, simplificando el conjunto artístico.

La culpa del cubismo no es sólo de los negros. Porque si la tentación empieza con Matisse, el pecado original está en Cézanne. (Tenía que salir. Era irremediable. ¡Otra vez Cézanne! Y siempre. Tendrá que salir siempre que se hable de un movimiento pictórico del novecientos.) No debemos olvidarle: «La manzana es de Cézanne».

3.—El pecado de Cézanne fue aprovechado de diferente modo. De un lado Matisse da los primeros balbuceos planos que preparan la salida del cubismo de Picasso. Que salta al lienzo al contacto con el arte negro. Y que defienden de cerca Gris, Gleizes, Metzinger, Braque... (Juan Gris, tal vez, el que mejor defiende. Teoriza con sinceridad —es un convencido, y es el cubista que con más acierto logra

componer un cuadro.) Y de otro lado André Derain sabe interpretar más claramente las enseñanzas de Cézanne. La teoría que resuelve toda la naturaleza en tres formas fundamentales: la esfera, el cubo y el cilindro, fue recogida por Derain para llevar a la pintura el sentimiento de profundidad. Así como en Matisse se inicia el cubismo plano, de dos dimensiones, en Derain se intenta el cubismo cúbico, exaltador del volumen. De nuevo comienza a interesar la forma. Y el cubismo se enriquece con una nueva dimensión.

El intento voluminista de Derain ¿no constituye una nueva interpretación cubista? Cuando Matisse exclamó: «Encore des cubes. Assez de cubisme!» —evocación a Cézanne—, reflejaba más propiamente el concepto cubista de Derain que el planiformismo de Picasso.

4.—Aquí cerraremos estas notas ligeras que el recuerdo de Juan Gris ha motivado. La muerte del último cubista plano ha sido —simultáneamente— el final de su arte. Pero no del cubismo. Que, aumentando su campo dimensional, sigue surcando mares inquietos. Hundiendo la proa de su nave en las profundidades del lienzo. (A bordo —enseña occidental, multicolor—, Grosz, Chirico, Carrá...).

Ya intentaremos ampliar, fortaleciéndolos, la ligereza de estos caracteres en un próximo ensayo definidor de estos dos conceptos del cubismo.

## MARUJA MALLO

El pintor debe ser universal.

Oh pintor, sea tu verdad tan infinita como los fenómenos de la naturaleza. Continuando aquello que Dios ha comenzado, tú no busques el acrecentar las obras de las manos del hombre, mas sí de las manos eternas de Dios. Tú no debes mirar a nadie, mas sea toda obra tuya un nuevo fenómeno de la naturaleza.

LEONARDO DE VINCI

1.—Es desde estas páginas donde hemos de asomar de nuevo, a un público nuevo, algo del arte de Maruja Mallo. Ya sé yo que al cruce de estas páginas se ha de tropezar con el impedimento de los aduaneros regionalistas de nuestros caminos. Y habrá que levantar la obra por sobre ellos en furtivo escamoteo de contrabandista en tierras de contrabandos.

Pero el momento de las vociferaciones confusionistas ha pasado ya. La hora de la oratoria de salón, aprendida en discos de gramófono, ha desaparecido también de la nueva esfera. Son los de ahora tiempos de construcción. El momento actual va marcándose a sí mismo un destacado contorno de valores actuales en un sereno vuelo visual de gran alcance. Con un plural aterrizaje omnipresente. Excluyendo en su ilimitación las valoraciones limitadas de regionalismos de lengua estrecha.

Hemos de pasar, sobre los aduaneros regionalistas, portadores de todos los vientos universales de nuestra rosa náutica. El arte siempre ha hablado en lengua universal.

2.—Recoja Maruja Mallo nuestra satisfacción de isleños. Ese motivo canario de su lienzo inicia la huida de nuestras islas a un continente de universalidad. Hasta ahora sólo se percibía a nuestro torno —prisioneros de nosotros mismos— el canto intrascendente de un regionalismo llorón a la sombra de nuestros árboles. Y el intento —busca

inútil— de una pintura racial. Como si los valores plásticos del cuadro estuvieran apresados en la dimensión de un cráneo o en una configuración humana. Es el intento de una pintura con materiales ajenos a la pintura.

Ya es hora de que se busque en el cuadro sus verdaderos motivos de originalidad. Y la originalidad de un cuadro no está, no puede estar, ni en el tema ni en los tipos. Hemos de verla en lo que el cuadro tiene propiamente de pintura. En su estructuración y en la manera de resolver la concepción temática.

Maruja Mallo ha sabido romper el límite de este regionalismo llevando un tema de nuestra tierra más allá de la tierra misma. De la única manera que las islas pueden salir de sí. Desregionalizando la región en una traducción de nuestra lengua a la lengua de todos.

El pintor debe ser universal. El arte ha hablado siempre en lengua universal. Universalistas las escuelas milanesa, umbriana y florentina. Los venecianos. Todo el alto Renacimiento. Todos. Y universalista la nueva tendencia estética postexpresionista.

3.—Saludemos a Maruja Mallo como a una de las más serias representaciones españolas del postexpresionismo. Saturada de aires europeos, con Spies confluye en la manera. En la última manera postexpresionista, que es la que se aleja de la preocupación de lo interno para volver con toda devoción a la tendencia constructiva.

Si hubiera que buscar la trinidad salvadora del postexpresionismo en España, habría que colocar a Maruja Mallo junto a Dalí y Barradas. Necesariamente.

## LO RACIAL EN PINTURA

CON MOTIVO de la reciente exposición que de sus cuadros ha hecho el pintor Aguiar, vuelve a colocarse en punto de actualidad este tema de antropología pictórica. Conviene no dejar que pase inadvertido tema tan sugestivo, en estos momentos en que los jóvenes de la última generación intelectual de las Islas se hallan empeñados en el noble intento de un renacimiento cultural acorde con el sentimiento universal del novecientos. En días aún no lejanos, desde diferentes sitios, tuve ocasión de tratar este asunto, favorecido por la oportunidad que me presentaba la obra de una joven pintora —Maruja Mallo—, entonces sólo conocida de algunos grupos de amigos y hoy paseada en éxito de consagración, y en sazón para un próximo triunfo definitivo, por la más alta crítica cortesana. De ocasión en ocasión, aprovechemos esta que nos presenta la Exposición Aguiar para una nueva entrada en terrenos ya recorridos.

Todo el aporte crítico desprendido de esta Exposición hállase destacado por el sentimiento unánime de considerar fuerza mayor, en el conjunto de la obra expuesta, ese concepto de lo regional que salta en casi todos los lienzos del pintor. Estamos todavía —¡todavía!— perdidos entre los límites estrechísimos de lo típico en pintura, sin poder percibir, ni siquiera en nuestra pequeñez, la sana orientación ilimitada que nos salva de la innecesaria putrefacción del costumbrismo. Bien está, en un deseo de superación regional, una pérdida entre los elementos plásticos. De todo aprendizaje, o por lo menos de un conjunto de aprendizajes, habrá de salir necesariamente la resultante de un camino abierto a mayores posibilidades de originalidad. Repetiré aquí lo que dije ya otra vez al tratar tema semejante a este y como indicación de la manera en que las Islas pueden elevarse sobre ellas. Esto es, «desregionalizando la región en una traducción de nuestra lengua a la lengua de todos».

¡Qué bien vendría, en estos momentos de incertidumbre artística, un recuerdo de aquel Manifiesto que algunos artistas de inquietud

acusada lanzaron para proclama de un «Salón de Otoño» libertador del peso del carácter y de lo anecdótico! Decía, entre otras cosas: «Tan rico en desengaños como en intentos, hoy el arte aprende a obedecer, sin mengua de las originalidades personales, a aquellas nuevas leyes, que son precisamente las leyes eternas. Aprende a buscar y a encontrar el secreto de la fuerza en el seno mismo de la norma».

Al llamamiento que Leonardo de Vinci hizo al pintor universal, responde hoy la juventud de todas las artes. La pintura y la literatura del último momento van escapándose del límite de lo provinciano. Pero, ¡por Dios!, que no se vea en esta huida el abandono absoluto de la materia regional. No por el solo hecho de interpretar el mar o la montaña —temas universales— se produce una emoción universal, como nos decía aquí mismo un periodista joven. En esto, como en todo, para hacernos entender, el lenguaje es lo que importa. Y bien puede encerrarse un lenguaje universal en el simple contorno de un tomate.

Como Basterra para ganar el cielo único de la civilización, en esta hora virulina, nosotros

*Derruimos, angostos cercados de huerto,  
Los cielos particulares.  
Empuñamos el cielo único para verter en su cuenco  
El universalismo.*

Es aquí, ahora que hablamos de región y de universalismo, el lugar indicado para un recuerdo a la figura, recién desaparecida, de Ramón de Basterra. Ningún homenaje de recordación mejor para Basterra que unir su nombre a estos sentimientos universalistas. Fue Basterra el poeta vasco que prescindió de lo racial en su poesía, como Artaud fue el pintor vasco que prescindió de lo racial en su pintura.

No pretendemos en estas líneas un intento crítico. Solamente un recuerdo póstumo del poeta. Pero digamos que con Basterra se cierra el triángulo de la exaltación maquinista de la época, cuyos dos lados anteriores, perfectamente marcados, están en los nombres Whitman-Marinetti.

Un ejemplo de su concurso al servicio del día:

*Nosotros, bajo nuestra arcada,  
Necesarios e inevitables,  
Con la jornada del auricular del fono,  
Con el despuntar de la pila del baño,  
Con la hoja resuradora  
Que siegan los predios de las mejillas,  
Con el ascensor, el metro,  
Con el asfalto en que florecen las rosas  
De las ruedas del auto  
La pasión fervorosa del presente.*

Como Bastera, hemos de dar el salto definitivo que nos haga ganar el cielo único de esta hora. Y que el impulso de nuestra trayectoria nos venga de la fuerza del héroe de la nueva mitología: Vírulo.



## LA ACTITUD CRÍTICA EN LA PINTURA DEL SIGLO XX

TODO EL desconcierto que se observa actualmente en el espectador que se enfrenta con un cuadro de los últimos tiempos nos lleva al intento de buscar en el espectador el motivo de su asombro. Parece natural que lo primero que debemos inquirir del espectador asombrado es su actitud visual con relación al cuadro. Y entonces podemos escuchar de boca de este espectador «que lo que le asombra y desconcierta es el apartamiento del lienzo pintado de la visión externa, natural». O sea, que para esta clase de espectadores el sentimiento que despierta la obra pictórica se halla en relación con un sentimiento de vida, de realidad.

Frente a estos espectadores de gestos alborotados existe un grupo, una minoría, que contempla la producción artística, la obra pictórica, como producción artística, como obra pictórica. Esto es, que ante el cuadro sólo sienten la emoción plástica, un sentimiento de la obra por la obra, sin relacionarla para nada con el mundo circundante, sin encontrar motivos de emoción artística en lo que no esté directamente ligado a la obra misma.

Conviene, pues, delimitar las posiciones del espectador para una mejor orientación de la actitud crítica en la pintura nueva.

\* \* \*

Examinando la pintura de la segunda mitad del siglo XIX, nos encontramos que en todo ese período de tiempo los pintores producen sus obras para esa primera gran masa de espectadores. La pintura se complacía en una reproducción de la Naturaleza, y todos los cuadros eran ventanas donde se asomaba la realidad. Fue la época en que la pintura estaba perdida entre la incultura popular, porque olvidaba sus verdaderos fines de selección. Todo el arte languidecía entonces estrangulado a manos de su plebeyez, de su misma negación artística. Para los pintores de ese tiempo, Arte y Realidad era una misma cosa.

Pero este concepto de identidad entre Naturaleza y Arte no podía persistir mucho tiempo más. Había que llevar a la pintura algo que no

fuera propiamente representación. Había que dotar al lienzo de algún valor propio, de algún elemento suyo. Y en los últimos años del siglo se levanta contra toda la pobreza anterior el grito de los impresionistas. Con el movimiento impresionista es cuando la pintura empieza a tomar valores pictóricos. Los pintores de esta escuela no van a la Naturaleza en intento de representación material. La corporeidad del objeto se pierde entre la exaltación luminosa y colorística, y los cuadros adquieren entonces la posesión plena del color y de la luz. La pintura se convierte en una relación de tonos y matices, y la Naturaleza se diluye en esta musicalidad cromática.

Con el impresionismo empiezan también los primeros gestos de alboroto de la gran masa espectadora. El cuadro-vidriera iniciaba su desaparición, y el espectador se encontraba en una situación visual que le iba apartando de la obra.

Pronto se vio que el impresionismo no había resuelto el completo equilibrio técnico del cuadro. La forma, que había sido olvidada, casi excluida totalmente por los impresionistas, clamaba por una vuelta a sus dominios. — Toda la historia de la pintura se halla reducida a una lucha de predominio entre color y forma. El ajuste de los dos elementos, la construcción ordenada de masas, líneas y colores, será el equilibrio formal del cuadro, y su ordenación, el oficio del pintor—.

Los pintores que siguieron al impresionismo hubieron de notar la falta de uno de los elementos de composición. Y es entonces cuando aparece en la historia de las artes plásticas el movimiento de mayor trascendencia en toda la evolución de la pintura moderna: el cubismo, que no es sino una reacción técnica contra el colorismo como único medio impresionista.

Es con el cubismo cuando se llega al casi completo alejamiento de la Naturaleza en el arte. No al alejamiento total, porque los primeros cubistas tomaron la realidad como punto de arranque para sus intentos. Pero para ellos la realidad no era más que la disculpa, el punto de apoyo para una creación. La realidad no interesaba como realidad exterior, sino como vehículo para trasladarse a la realidad plástica. El mundo exterior, lo creado, no ha de satisfacer a un espíritu artístico, a un afán de creación.

Pronto el cubismo sintió la necesidad de un completo apartamiento con lo externo. La realidad llegó a estorbarles, porque toda relación que la obra pudiera tener con lo de fuera sería un motivo de distracción para el observador, que se perdería en lo anecdótico, en perjuicio de lo constructivo. Y es aquí cuando el cubismo entra de lleno en la abstracción. Construye sus cuadros con sentido arquitectónico. Y como en la arquitectura, que es un arte no representativo, un arte que no imita nada, quisieron hacer de la pintura un arte que se sostuviera de sus propios elementos. Sin alusiones representativas ni imitaciones externas. Realizando la obra artística por una combinación de forma y de color en un sentido plástico y abstracto.

Así fue evolucionando la pintura desde su servilismo de copia natural del siglo XIX hasta ese noble intento de una pintura pura que los cubistas trajeron como una nueva religiosidad. El intento fervoroso de pura exaltación del arte, que los cubistas quisieron florecer, no dio su Mayo de triunfo. Habían olvidado, en su noble fervor, que la abstracción y el único empleo lineal y colorista les tenía que llevar a un terreno de coincidencia con la técnica ornamental. Y una sencilla ornamentación resulta muy poco en su amplio concepto de pintura como arte mayor.

Pero mientras la pintura había ido evolucionando de esta forma, el concepto crítico del espectador, de la gran masa espectadora, seguía en la actitud visual del siglo último. Quedaba el procedimiento crítico, como obliterado, preso en su misma situación de antes. Y como la evolución de la pintura no llevó consigo el paralelo de la evolución visual del espectador, éste queda ante la obra de nuestro siglo como una cosa tan ajena a ella, que no puede sentir en su contemplación la emoción que busca. Porque hoy, ante el cuadro, no hay que ir a buscar la conjunción de Naturaleza y arte como representación de realidad, sino una representación de realidad plástica.

Todos estos conceptos de posición crítica no han de ser tenidos en cuenta para el cubismo solamente; son extensivos para toda la pintura que ha tenido su desarrollo tras ese movimiento, y que de él partieron en busca de un nuevo clasicismo. Los diferentes nombres de «Futurismo», «Expresionismo», «Constructivismo», etc., son denominaciones de partidos que, con ligeras diferencias, coinciden en su espí-

ritu, en su tendencia formal. El nuevo clasicismo ha de volver a la naturaleza para que le sirva de apoyo en la creación. Pero huyendo siempre del intento de representar. La pintura no podrá jamás volver a servir para menesteres de parecido. Aunque tampoco pueda escaparse del todo a un contacto exterior. Porque, a lo mejor, cuanto más intentemos huir de la naturaleza, tal vez nos vayamos adentrando más en ella.

## ANDRÉ DERAÏN

HAY EN pintura dominantes cualidades interiores —así se habla de «espíritu de un cuadro», «sentimiento de un cuadro», «emoción de un cuadro»—. Hay —también—, en pintura, dominantes cualidades externas, de realización plástica, de matemática cerebral.

Cézanne —que fue el causante de la pintura del novecientos— pinta eliminando, simplificando, sintetizando. Pinta pensando.

Derain —que es el causante de otra parte de la pintura del novecientos— construye y elimina. Profundiza y destaca. Pinta pensando.

Pintan pensando: Picasso y el cubismo. Y el nuevo realismo post-expresionista.

La otra parte de la pintura del novecientos —expresionismo, surrealismo— ahoga el cerebro en las profundidades del espíritu. Pinta durmiendo.

\*\*\*

Derain, que viene de los dominios de Cézanne, trae bien aprendidas las lecciones del maestro. ¡Que alegría de artesano, poder trabajar todas las cosas modelándolas a nuestro antojo! Derain toma todas las cosas del mundo y fabrica con ellas maravillosos juguetes plásticos.

Un día, ante la iglesia de Vers y su paisaje exterior, hace unas precisas ordenaciones, destaca volúmenes para que lo que pinte «se pueda asir con las manos», según consejo de Leonardo de Vinci, y construye un exacto paisaje de interior de iglesia: un limpio paisaje de Portal de Navidad.

Sujeta a las mujeres de «La toilette» y a la griega de su cuadro, en formales organizaciones de corporeidad. A los que puedan hablar de desfiguraciones humanas es conveniente hablarles de necesarias figuraciones de realidad plástica.

Derain tiene sobre sí toda la gloria de la muerte del expresionismo. Pero, tal vez, lleve también toda la culpa del nacimiento de la «nueva objetividad».

\*\*\*

Hay una pintura de dominantes cualidades interiores —expresionismo, surrealismo—. Hay —también— una pintura de dominantes cualidades externas —cubismo, postexpresionismo—.

André Derain logra en su intento la más alta aspiración de la pintura: construir la equivalencia plástica de la Naturaleza; hallar el vértice al ángulo artístico que forman las dos líneas dominantes de toda expresión de arte.

## POLIORAMA ATLÁNTICO

*La Rosa de los Vientos*, 1930.—Los jóvenes que en 1927 dimos en la idea de lanzar al público unas páginas que fueran índice de la aportación canaria al movimiento intelectual y estético del novecientos, recogimos en nuestra trayectoria de cinco números pulsaciones opuestas y distantes. De un lado —del lado de acá—, el público insular, para quien iba dirigida principalmente nuestra revista, opone su falso pensamiento regional —de anécdota regional— a la aparente desregionalización de nuestra obra. Aparente huida regional para ojos ciegos a toda visión interior. Porque el sentimiento y la emoción del paisaje, el íntimo latido de compenetración con lo contemplado, mar o tierra, no ha escapado en la producción creadora o crítica de esta nueva generación canaria. Y del otro lado —del lado de otros continentes—, voces acogedoras reciben nuestra obra con claras sonoridades de aceptación y júbilo.

Los jóvenes que en 1927 lanzamos al público las páginas de *La Rosa de los Vientos* volvemos, en días de 1930, al intento de una nueva salida. Sin manifiestos anunciadores. Sin preparar —ni aceptar— batallas inútiles en campos de indiferencia. Sino —sencillamente— mostrando en silencio la aportación de los nuevos obreros intelectuales de las islas. Y marcando claramente la unión de nuestra ruta de ahora con la ruta anterior de nuestros más cercanos antecedentes canarios. Así:

«Después de Alonso Quesada, presentado en Francia, en 1924, por Valery-Larbaud, con otros jóvenes escritores españoles —Dámaso Alonso, José Bergamín, Rogelio Buendía, Juan Chabás, Gerardo Diego, Antonio Espina, Jorge Guillén, Federico García Lorca, Antonio Marichalar, Adolfo Salazar, Pedro Salinas y Fernando Vela—. Después de Claudio de la Torre. En 1927, *La Rosa de los Vientos*: Josefina de la Torre, Agustín Espinosa, Juan Manuel Trujillo, Ernesto Pestana Nóbrega, Juan Rodríguez Doreste, Agustín Miranda.»

Que hoy, de nuevo ante el público, es preciso una exposición exacta —de luces y oscuridades—, que indique y defina cercanías y ausencias.

*Lancelot*, 28°-7°.—He aquí una prueba de lo que decimos. En

Agustín Espinosa, nuevo descubridor de una isla atlántica. En el reciente libro de Espinosa, *Lancelot*, 28<sup>o</sup>-7<sup>o</sup>. (Ediciones Alfa. Madrid.)

Agustín Espinosa —verdadero animador de *La Rosa de los Vientos*—, después de limpiar el sentimiento literario de su isla, despojándolo de todo externo recargo de «pintoresquismo», después de buscar el palpitar de la tierra por el único camino cierto para encontrarlo verdaderamente —poéticamente—, camino del Romancero de Canarias, se adentra en tierras de Lanzarote. Y cuando deja la isla para llevar sus vacaciones a Madrid, lleva también consigo las cuartillas de la geografía efectiva de Lanzarote.

Otra vez Espinosa ha logrado descubrir el íntimo latido de una isla. De tanto meterse en ella limpiamente ha llegado a respirar con facilidad su clima poético. Y se ha encontrado al momento con Lancelot. Y con camellos con sables. Y con palmeras deportistas. Y con el bizantinismo de las chimeneas de Tinajo.

Y rompe el aislamiento de Lanzarote. Incorporando a Lancelot —pura geografía poética— al mapa universal de la literatura.

*Una exposición.*—1930 empieza su vida artística con una exhibición de obras de Alvaro Fariña, pintor canario que llega de París. En el catálogo de esta exposición escribí:

«¿Existe en pintura alguna fórmula exacta que dé productos que puedan etiquetarse con el rótulo de “moderno”? Si en arte valieran las recetas, la que contuviera la fórmula de la nueva pintura no indicaría caminos encendidos de color, ni marcaría direcciones hacia la conquista de la forma. Que por cualquiera de estos dos caminos, indistintamente, puede llegarse al arribo de un arte nuevo. Indicaría, como única condición necesaria, la simplicidad de valores. Alvaro Fariña sabe utilizar en sus cuadros los elementos precisos para la obra.

»Hay en toda la producción de Alvaro Fariña un sentimiento musical de la pintura. Viendo sus cuadros, nos parece natural que este pintor sea —también— un guitarrista. Sus ojos no saben posarse en lo material, no buscan los objetos para descansar en ellos, sino que se complacen en un vuelo por entre luminosidades colorísticas. Por eso, no lleva a sus lienzos puras formas de guitarra, que es lo que le basta a un estructuralista para componer un cuadro, sino las vibraciones, el estremecimiento de sus cuerdas. Alvaro Fariña es un nuevo desenterrador del impresionismo.»

## EN LA EXPOSICIÓN DE LA ESCUELA LUJÁN PÉREZ

SEÑORAS y señores: Para llegar a este sitio necesité impulsos de mi condición de aprendiz en estos trabajos de la cosa artística. Jóvenes amigos de Las Palmas entran en nuestra isla portadores de sus lecciones, en las que cada uno de ellos ha sido su propio maestro. Y como esta ausencia de directores en la labor artística es camino de mis jóvenes amigos de Las Palmas, para llegar a este sitio necesité impulsos de mi condición de aprendiz y amabilidades de nobles camaradas.

\* \* \*

El Círculo de Bellas Artes de Tenerife acoge hoy en su Casa una nueva floración de Arte juvenil canario con el mismo entusiasmo y respeto con que supo acoger, en 1928, las voces de un grupo literario que inició la incorporación de las islas a la cultura del siglo XX. Después de *La Rosa de los Vientos* la Escuela de Luján Pérez vuelve a agitar los aires de Tenerife con estremecimientos de modernidad.

\* \* \*

Pero si queremos llegar con rapidez a desentrañar el sentido de las obras que hoy se exponen aquí hemos primero de buscar el sentido exacto que damos a la palabra *modernidad*. Lo hemos escrito otras veces: «en Arte no hay —no puede haber— una fórmula determinada que sirva para la confección de productos a los que pueda colocarse el rótulo de *modernos*».

Hay en pintura dos maneras de mirar. De dos maneras pueden contemplar el mundo externo los ojos de los artistas de hoy, como de dos maneras contemplaron el mundo exterior los ojos de los artistas de todos los tiempos.

Mientras unos ojos se deleitan en descubrir contornos, en destacar volúmenes, en posesionarse de los objetos para gozar con fuerza su geometría, otros ojos se despegan del objeto para buscarle relaciones con su mundo circundante.

Y cada una de estas maneras de mirar creará obras a su manera. Y tanta modernidad puede haber en unas como en otras.

(Hay también el Arte para el que la única realidad —artística— es la realidad interior. Y este Arte creará sus formas de la nada, que es de donde se puede verdaderamente crear. Lo otro es re-crear, jugar con lo creado a nuestro antojo.)

Por eso, cuando decimos *modernidad*, refiriéndonos a las obras que nos han traído los jóvenes alumnos de la Escuela de Luján Pérez, no hacemos alusión a ninguna tendencia determinada, no pretendemos catalogar a los expositores en ninguno de los *ismos* que se han sucedido en el transcurso del presente siglo, sino que únicamente nos referimos a lo que de común hay en todas las tendencias actuales: a ese asomarse a la Naturaleza libre de todo lastre inútil de retazos de vida, de conceptos morales o de afán de imitación que era todo el material de que se valían los pintores del siglo XIX. La juventud artística de la Escuela Luján Pérez se coloca ante el lienzo o ante la madera que habrá de tallar con su propia sensibilidad como única materia de creación.

Benjamín Jarnés, una de las cabezas más destacadas en las nuevas generaciones literarias de España, escribe en un reciente ensayo: «La pintura y la novela nacieron el mismo día. Un salvaje, con un palo, trazó en la arena algunos garabatos que querían representar a cierta fiera en determinada actitud: estaba inventando las artes plásticas. Otro salvaje, entretanto, contaba a los demás cómo esa fiera había intentado comerse al dibujante: estaba inventando la novela». Al igual que ese hombre primitivo que inventa formas de lo que ve, con una verdad propia de lo no aprendido, estos jóvenes artistas canarios cogen la tela o la madera para dejar en ellas su interpretación del mundo, una alusión de la realidad.

\* \* \*

Pero conviene subrayar, acusar con fuerza, la enorme distancia que separa —tan lejos una de otra que es imposible que puedan verse— a estos conceptos de *interpretación* y *alusión* de aquellos otros de *imitación* y *copia*. La interpretación artística de la realidad no es más que un punto de partida, una huida de la realidad para llegar a una

realidad interior, que es lo que debe de ser toda realización artística. El artista necesita expresar su posición espiritual, su propia realidad, y para ello el mundo le presta sus cosas, no para que las descubra sino para que se valga de ellas para descubrirse. Por eso sólo nos presenta en sus obras una alusión de la realidad. Es esta la manera de los primitivos y de las modernas tendencias. La misma manera de este grupo de artistas de la Escuela Luján Pérez.

La imitación y copia de la realidad es la negación del hecho artístico. El artista, aquí vendría mejor cualquier otra palabra, queda completamente anulado y su obra no es nunca expresión de un estado de espíritu, ni resultado de una labor intelectual para alcanzar valores plásticos, sino un reflejo de algo que no es del que trabaja, una cosa ajena a su productor. El pintor o el escultor queda impotente para la creación, y la naturaleza, lo ya creado, gana una plaza para sus dominios. Queda muy lejos el hecho artístico. Con exacta visión dice Moreno Villa: «Ya no se salva nada por el parecido. Una obra que se parezca mucho al natural puede ser tan ridícula como el individuo que quiera parecerse al jefe del Estado creyendo que el parecido lo avalora. Si nuestro producto se parece a otro, ¡conformidad!; pero... sería absurdo querer hacer un hijo parecido a Napoleón en la creencia de que ello había de dotarlo privilegiadamente».

\* \* \*

Nos hallamos, pues, señoras y señores, ante una Exposición de obras de artistas primitivos. Por eso dije antes que Tenerife vuelve a sentir sus aires agitados con estremecimientos de modernidad. Y es que estos expositores de Las Palmas, como toda la pintura actual, se encuentra antes con la intuición del primitivo que con la mano del *artista* del siglo XIX.

\* \* \*

Pero estamos también ante una Exposición de profundo sentido regional. Conviene acusar fuertemente este aspecto de la obra para establecer diferenciaciones con el falso concepto regional hasta ahora llevado en nuestras islas. Es necesario que los jóvenes de Canarias nos lancemos a la purificación de nuestro Arte y de nuestra Literatura para libertarlos de tanta guardarropía como tiene en uso. Por asepsia. Y para poder incorporarlos a las corrientes de estos tiempos.

He aquí en lo que ha venido consistiendo nuestro regionalismo: literariamente los temas empleados eran los temas de menor consistencia regional, temas que por no ser esencialmente canarios tenían que vestirse con los trajes de nuestros campesinos. Había que colocarles algo externo, algún detalle de pintoresquismo, para poder reconocerlos. Y nos hacían una literatura —poética, teatral o novelística— lo más parecido a una *españolada* de revista o de *film* de Hollywood. Y se nos enseñaba que la madre canaria es la mejor madre; que la esposa canaria es la esposa más fiel o que, en general, la mujer canaria es la mejor guardadora de su honor.

Hasta que un día una revista juvenil de Tenerife —*La Rosa de los Vientos*— lanza el primer grito contra todo esto. Agustín Espinosa, verdadero iniciador de una nueva cultura de las Islas, se adentra en ellas en busca del Romancero de Canarias y da el primer paso hacia la conquista de nuestro verdadero regionalismo. De la única manera cierta para encontrarlo: entrando en la isla hasta su entraña, sin preocuparse de vestiduras, para llegar a respirar con facilidad su clima poético. Y logra el descubrimiento literario de una isla: Lanzarote.

Ahora, con esta Exposición de nuestros amigos de Las Palmas, volvemos a encontrarnos con un profundo sentido regional. Los jóvenes tallistas que exponen aquí van derechamente camino de una plástica canaria. En algunas tallas —en casi todas está ya el tema regional, de campo o de mar— se advierten motivos ornamentales propiamente nuestros.

Motivos ornamentales recogidos en las cuevas de los primitivos pobladores de las islas y que les sirven para hacer un Arte actual, muy actual y muy canario. De la misma manera el Arte negro sirvió para dar salida a la más fuerte revelación de la historia del Arte contemporáneo: el cubismo.

Parece que vamos en marcha hacia el descubrimiento artístico de otra isla atlántica, y alegrémonos de que ese descubrimiento sea alcanzado por unos jóvenes aprendices de Arte. No olvidemos en estos momentos la justa frase dorsiana: «En Arte, quien no es un aprendiz es un farsante».

Pero aspiremos, también, a la conquista total del archipiélago.

(Palabras leídas en el acto de apertura de la exposición en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife.)

## CLAUSURA DE LA EXPOSICIÓN DE LA ESCUELA LUJÁN PÉREZ

CUANDO SE abrió al público de Tenerife esta exposición de la escuela «Luján Pérez» de Las Palmas, colocado en este mismo sitio que hoy ocupo, dije a las pocas personas que asistieron a la inauguración: he aquí a unos jóvenes artistas de Gran Canaria que entran en nuestra isla portadores de sus lecciones en las que cada uno de ellos ha sido su propio maestro.

He aquí a unos artistas que, al igual que el hombre primitivo, con una verdad propia de lo no aprendido, inventan formas de lo que ven. He aquí a unos jóvenes artistas canarios que, limpios de prejuicios académicos, libres del ropaje de lo pintoresco, como único elemento de creación, se adentran hasta la entraña de la isla para sacar de ella una fuerte manifestación, exacta y pura, de arte regional. Todo esto dije a las pocas personas que en Tenerife se interesan por las cuestiones artísticas.

Había yo destacado de este conjunto de obras expuestas las dos direcciones que con un más acusado valor se me aparecían. De un lado, el alto sentido pedagógico de la Escuela: libertad absoluta para la manera de interpretación de cada alumno; esto es, intentar que cada joven estudiante fuera su propio maestro. Y del otro lado, la evidente marcha que llevaban estas obras camino de un auténtico regionalismo.

Lo que no dije entonces es que esta admirable orientación de la Escuela necesitaba, ya que no rígidos profesores, maestros en deshacer artistas, una figura animadora.

Y esto es lo que hoy, en este momento de cordial despedida quiero pregonar con más intensidad. Para que mis palabras queden agitándose después de la marcha como quedan los pañuelos en las estaciones y en los puertos.

Tiene la escuela «Luján Pérez» una comprensiva figura orientadora. Un guía. Pero un guía que no sabe conducir a contemplar ruinas históricas, pasados carcomidos en el desván del tiempo. Un guía que no se limita a mostrar encantos de paisajes, luminosidades de cielos ni

rojeces de tarde en agonía. Sino un guía, el más exacto guía para estos caminos del arte, que sólo sabe llevar a la busca de la propia personalidad, que sólo sabe llevar al encuentro de la sensibilidad de cada uno. Un guía: don Domingo Doreste.

He aquí sus palabras: «No hay que interpretar el autodiálogo de un modo radical. En la Escuela hay maestro, mejor dicho, guía. Sin él quizá (al menos para algunos de los alumnos) el aprendizaje hubiera sido caos. La diferencia de la pedagogía académica está en que el maestro no va delante sino detrás, muy detrás. Es un crítico apostado en las encrucijadas para señalar el camino más recto. Y a veces con lo que más tiene que luchar es con que el alumno no pierda su espontaneidad». ¿No hay en esta admirable orientación pedagógica un sentido equivalente a la desarrollada por aquel modelo de profesores, el mexicano Ramos Martínez, maestro en descubrir sensibilidades? Cuando Ramos Martínez, después de recorrer Europa visitando lugares arqueológicos, ciudades de arte, Museos y Academias de París y Roma; cuando, después de haber expuesto sus cuadros en salones oficiales y haber ganado medallas, regresa a su país y contempla los lienzos pintados en su infancia, sus ojos se agrandan para recibir totalmente su convencimiento.

El convencimiento que le viene de aquellas telas, obras puras de pintor, sin tecnicismo ni lecciones aprendidas. El convencimiento de encontrarse ante su propia personalidad, y que le hace pensar en un sistema de enseñanza que pueda salvar futuras almas de artistas. Frente a la enseñanza académica que, junto a los museos —según sus palabras—, matan en el niño la parte activa del alma y tornan su espíritu pasivo.

Don Domingo Doreste aspira a dar a Canarias un núcleo de activos espíritus artísticos. Sean mis palabras de hoy, en este momento de cordial despedida, voceadoras de mi convicción en el éxito de su propósito.

\* \* \*

¿Se me permitirá que ahora, en este vacío que deja toda ausencia, coloque mi voz interrogante? ¿Recogerán, las pocas personas que en Tenerife se interesan por estas cuestiones artísticas, el ejemplo de esta enseñanza? ¿Llegaremos a tener nosotros nuestro vivero —artístico— de posibilidades? Conviene preguntarlo ahora, antes de que lleguen aquí los que sólo vienen en busca de la danza y del *cock-tail*.

BRANDT Y EL PAISAJE

NO ME IMPORTA repetir una vez más lo que ya otras veces he dejado escrito. Poco más o menos, he venido a decir esto: «En pintura no hay —no puede haber— una fórmula exacta que sirva para obtener resultados que puedan etiquetarse con el rótulo de “moderno”».

Poco —o nada— hará el arte con recetas. Se llega a hoy por todos los caminos. Se puede venir por carreteras asfaltadas, racionalmente trazadas, pensadas con exactitud matemática. Son las carreteras que parten de Italia. Se puede venir también por caminos tortuosos, por intrincadas selvas interiores, por esos caminos no conocidos previamente y que la propia intuición va descubriendo. Son los caminos que parten de uno mismo camino hacia uno mismo.

\* \* \*

¿Qué es el paisaje, en pintura? Hasta ahora el paisaje casi ha sido algo externo a la obra de arte. El hecho artístico estaba limitado a escoger un trozo de naturaleza y trasladarlo, casi intactamente, al cuadro. Arte de ojos afuera, lo que hacía era aceptar totalmente la obra natural y confirmar con una reproducción la belleza aparente del paisaje. Aceptación y confirmación de lo ya creado. Oficio de hábiles. Pintura de mano. Artistas de «Escuelas de Pintura».

La creación artística, muy lejos todavía.

\* \* \*

Tenía que venir la alianza del pintor con el paisaje para llegar a una nueva creación de la naturaleza. Que es tanto como llegar a una creación artística. Porque si el mundo presta un pedazo suyo, la otra parte que falta para la obra —la más importante: interpretación y organización— tendría que sacarla el artista de su propio espíritu.

Para llegar a esa alianza, que ha sido el pacto del arte de hoy, se puede venir por cualquiera de las rutas. Por las que salen de Italia o por los caminos que nacen y terminan dentro de uno mismo.

\* \* \*

Hubo un momento en que toda la pintura fue paisaje. Aire libre. Luz. Ese momento del Arte se llamó Impresionismo. Se pensó entonces que el paisaje había llegado a su culminación en arte. Y se pensó así porque el paisaje ya no era copiado en su belleza aparente, sino que era tomado según la impresión visual captada momentáneamente por el pintor.

Pero el paisaje no había sido todavía desentrañado totalmente. No había hecho su intromisión en el espíritu del artista. No había pasado de los ojos. Quedaba como vibración lumínica, como problema de retina, como experimento de óptica. Con dominantes elementos exteriores. Visión objetiva todavía.

La trayectoria del paisaje al cuadro seguía siendo esta: Paisaje-Pintor-Paisaje.

La fusión del paisaje y el espíritu —lo subjetivo— no había llegado aún.

\* \* \*

En el Círculo de Bellas Artes de Tenerife el pintor alemán Bruno Brandt expone una colección de 41 paisajes de Canarias. Acuarelas. 25 de la isla de Tenerife. 12 de la isla de Gran Canaria. 2 de la isla de Lanzarote. 1 de la isla de Fuerteventura. Y 1 de la isla Graciosa.

Esto es lo objetivo. Pero aquí quería yo llegar. Porque viendo esta colección de cuadros fueron surgiendo las anotaciones anteriores. Porque en estos paisajes de Brandt se llega a la interpretación subjetiva de la naturaleza. A la entraña del ambiente. A la expresión fundida del paisaje y del subpaisaje. A la total comunión del pintor y lo pintado.

\* \* \*

Tenía que venir la alianza del pintor con el paisaje para llegar a una nueva creación de la naturaleza.

Tenía que venir. Nosotros lo hemos visto en estas acuarelas de Bruno Brandt. En las 41 expuestas en los salones del Círculo. Y con más fortaleza aún, en una serie no expuesta salida de Lanzarote y Fuerteventura.

\* \* \*

En Brandt se evidencia la fusión del paisaje y el espíritu. Ahora lo dominante es lo interior. El proceso evolutivo de sus obras podría indicarse así: Brandt-Paisaje-Brandt. Su obra empieza en sí mismo y termina en él. Contrariamente a la otra, que empezaba fuera, llegaba a los ojos y volvía al exterior a terminar.

Por eso Brandt ha venido a ser el descubridor pictórico de nuestras islas. El desentrañador del paisaje.

Como lo fue ya, literariamente —*Lancelot*, 28<sup>o</sup>-7<sup>o</sup>—, Agustín Espinosa, de Lanzarote.

«Muchos cielos de alba de Lanzarote han sido pintados por Corregio. Sobre las tardes quietas del puerto de Arrecife el pincel de Puvis de Chavannes se disfraza de mástil o de botalón. Las Montañas del Fuego se espejan en los lienzos de Rousseau y de Schrimpf.»

«Yo pienso en Rousseau y en las Montañas del Fuego: en Corregio y en los cielos de Lanzarote; en Puvis de Chavannes y en el puerto de Arrecife.»

Si Agustín Espinosa hubiese creado ahora su geografía poética de Lanzarote, no tendría que ir fuera a buscar sus ejemplos pictóricos. Porque ya Lanzarote los tienes suyos. Y sólo pensaría en Brandt, formidable cazador de todas las albas, de todos los atardeceres, de todos los paisajes de la isla.



## LA EXPOSICIÓN JUAN ISMAEL

LLEGO CON todos mis entusiasmos a poner mi voz en este momento final de la Exposición Juan Ismael. Ahora que los cuadros están obligados, por razones de una fecha, a preparar su huida de estos muros, quiero acercarme a ellos impulsado solamente por mi única condición de espectador fervoroso en estas cuestiones artísticas. Soy el espectador de todas las exposiciones que quiere llegar a ésta, en una última visita pública —después de muchas visitas anteriores—, atraído por el sonoro latido de madurez de estos dibujos y por el palpitar de vida futura que ya se presiente en estos óleos.

Cuatro voces anteriores a la mía, claras y autorizadas, han sabido descubrir y situar con exactitud el sentido de estas obras. Mi caminar de hoy no tendrá, por lo tanto, el heroísmo de unos pasos por sendas inexploradas, sino la tranquilidad de un paseo por países gratos, hacia los que caminamos, no en un afán de descubrir terrenos, sino en un deseo de gozar paisajes ya contemplados y respirar con fruición saludables climas estéticos. Todo lo más, nos aventuraríamos a abrir veredas estrechas para unir los caminos ya recorridos.

El espectador que soy de estos panoramas de arte ha recordado ahora las visiones de otros paseos.

La isla está rodeada de agua por todos lados. Por eso la vista del isleño tropieza siempre —en cualquier dirección que mira— con el mar.

Néstor tendió la vista y tropezó con el mar. Pero el mar se le quedó a Néstor enredado en las pestañas. Las olas hicieron cabriolas en el ímpetu de su choque con la vista y dibujaron arabescos en su retina. Organizaron la fiesta de sus movimientos, y Néstor, con la batuta de su lápiz, dirigió el ritmo de sus vaivenes. Y extrajo del mar todo el barroquismo del agua agitada. Y lo dejó fijo en los gráficos lineales de su poema del Atlántico.

Juan Ismael tiende su vista sobre la isla y tropieza también con el mar. Pero el mar no se le aparece a Juan Ismael en danzas agitadas, en

movimientos rizados de olas en virutas atlánticas; no se le presenta con la cabellera alborotada; no se le detiene a bailar ante la vista. El mar le entra a Juan Ismael por los ojos hasta ese laboratorio interior que tiene todo poeta lírico. Allí lo desbrava, y después de aquietarlo le extrae todo el zumo que lleva dentro. Y cuando le da salida por esos dibujos que todos hemos visto, el mar aparece desnudo de oropeles, exacto y limpio, con «ese mecanismo de sinceridad que mueve al lirismo».

Otro escrutador del arte —Paul Dermée—, tendiendo su vista por los campos de la estética, se encuentra con una isla en la lejanía. Como ella quiere que sea la creación artística. Y escribe: «Crear una obra que viva fuera de sí, de su vida propia, y que esté situada en un cielo especial, como una isla en el horizonte». Este recuerdo de una de mis lecturas me lo ha traído la contemplación de los poemas marinos de Juan Ismael; estos poemas líricos lineales de este dibujante que, mirando al mar desde una isla, el mar de la realidad, se ha encontrado en él a la isla de su creación artística.

Estos son los cruces de los caminos que me he encontrado en este mi paseo por entre las obras de Juan Ismael. Estos los latidos de madurez que salen de sus dibujos.

\* \* \*

Frente a los óleos de esta Exposición es hora temprana para hablar de ellos. Se presiente el latido futuro en este moverse —todavía incierto— con andaderas de niño. Pero se ve claramente esa indecisión del velero del número 17 de sus dibujos. Cuando lleve ruta fija florecerán sus lienzos en primavera definitiva, como esa definitiva primavera del mar de su dibujo y de sus dibujos del mar.

(Palabras leídas en la clausura de la exposición de Juan Ismael realizada en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife.)

CASA NUEVA EN SANTA CRUZ

*Es preciso construir a la perfección; el decorado oculta generalmente una falta de perfección.*

AUGUSTO PERRET

NO HACE muchos días, en un paseo por esa zona nueva de la ciudad donde las calles no juegan a esconderse de sí mismas sino que abren trayectorias marcando claramente cada dirección, mi acompañante, culto periodista y amigo noble, me da, en una frase, una exacta definición de estética urbana:

—En realidad, el arquitecto no está para proyectar casas. La misión del arquitecto está en proyectar ciudades.

Al decir esto, mi amigo se refería solamente al trazado de las poblaciones. No pensaba para nada en la casa, complemento necesario en todo trazado. Para él bastaba que una población tuviera las líneas de sus calles en un trazado perfecto, bien orientado, para que esta población pudiera salvarse y vivir tranquilamente la vida del siglo. Pero yo recogí su observación y la acepté en su plenitud. Ahondé en ella y la capté totalmente hasta lo hondo. Sí; en realidad, la misión del arquitecto está en construir ciudades. Pero una ciudad no se construye haciendo solamente un buen trazado, sino que hay necesidad de completarlo. Una vía proyectada con acierto no llega a resolverse íntegramente hasta que en sus márgenes broten los muros levantados con un racional sentido arquitectónico. Hay que alcanzar una coincidencia de espíritu entre el espíritu que anima el trazado de la vía y el espíritu que haga florecer la casa. También yo, como mi culto amigo, creo que la misión del arquitecto está en proyectar ciudades. Y que el arquitecto honrado, consciente de su profesión, será no aquel que haga de la casa un organismo independiente, aislado, sin relación con la vía que

le sustenta, esto es, aquel que «haga una casa», sino que será el que en el parto de la vía deje sin cortar el cordón que une los dos seres.

\* \* \*

Otra vez, ahora solamente acompañado por estas ideas, he vuelto a un paseo por calles de la ciudad. He pasado por esta parte baja de la población donde las calles, ciegas en su ruta, tropiezan con muros de otras calles. He pasado ante puertas que se estiran, como queriendo escalar balcones. He visto balcones en los que ha brotado exuberante flora de cemento. He tenido que desenredar mi vista de la tortura de ornamentos caprichosos, de fachadas rebosantes de relieves, en las que jarrones para triunfos olímpicos, coronas para uso de elegidos y guirnaldas de fiesta campesina alzaban voces pregadoras de esta total anarquía arquitectónica.

Pero todo esto que recogía en mi caminar por la parte vieja de la población me parecía, ya que no aceptable, sí, por lo menos, de colocación exacta. Sobre el trazado tortuoso, oscuro, atropellado de estas vías de ayer, las edificaciones laberínticas, monstruosas —carneval de la arquitectura—, tienen justo emplazamiento. Juntos, el torpe caminar de estos caminos y la torpeza vertical de estas nuevas casas viejas acoplan sus desaciertos.

Por estos caminos se llega, sin embargo, a caminos nuevos. Vuelvo a cruzar trayectos rectilíneos, calles razonadas, avenidas claras, limpias direcciones. Ante esta exactitud de trazado la frase de mi amigo pudo nacer. Pero yo he visto las casas que asoman a estas vías sus fachadas. Y tanto recargo ornamental, tanta impureza decorativa, me ha mostrado el contraste de dos espíritus. El de la vía, puro, exacto, utilitario, de simpleza lineal que nace de la razón. Y el de las casas de sus orillas, confuso, innecesario, de algarabía decorativa nacida de una pasión por lo arbitrario.

\* \* \*

Un paseo por aquí, que es una alegría para las piernas, es un martirio para los ojos. El paso apresura su marcha y la vista lo agradece. El paseante a quien estas cosas de estética le duelan, como a Unamuno le dolía España, puede alcanzar, no obstante, alivio momentáneo.

Como lo alcancé yo, frente a la armonía de líneas y volúmenes de una construcción en marcha. Frente a una consciente lección de arquitectura, a la que deben acudir también, para curar ineptitudes, arquitectos del merengue y del postizo.

No hay que caminar mucho. Dentro del perímetro de esta zona nueva de la población se alzan los muros de esta fábrica. Frente a ella, los que como yo lleguen con la vista fatigada de tanto esfuerzo por huir de laberintos de escayola, sentirán el grato acogimiento de estas formas desnudas. Gozarán con fuerza la simplicidad de sus líneas. Y podrán correr sus ojos sobre la fachada, limpia de obstáculos, como corre un automóvil sobre el asfalto de las avenidas: suave y sin tropiezos.

He ahí la unidad de espíritu entre la vía y la casa. He ahí al arquitecto que sabe construir una ciudad con sólo construir un edificio. He ahí la necesaria lección de arquitectura para arquitectos de la razón dormida. («El sueño de la razón produce monstruos».) A la que deben acudir con prisa para aprender cosas tan importantes como estas: que la arquitectura no es el producto de una imaginación desbordada, sino el resultado de una utilidad razonada, igual que el trazado de una vía no puede depender de un capricho, sino de una necesidad sentida. Que al proyectar una casa no hay que adaptar el material que se emplee a la fantasía personal, sino que hay que resolver poniendo la razón al servicio del material. Que la casa no es —no debe ser— una cosa decorativa, sino, según la justa frase de Le Corbusier, «una máquina para vivir». Que la belleza no hay que buscarla en la ridiculez del «pastiche», sino que surgirá de una sabia organización arquitectural cuyas líneas, planos y volúmenes muestren simplemente su pureza geométrica, ya que, como dice muy bien el gran arquitecto belga Van De Velde, «todo lo que es perfectamente útil debe ser necesariamente bello».

Todas estas cosas podrán aprender frente a la armonía de líneas y volúmenes de esta construcción. Única casa nueva que, entre tantas nuevas casas, hay en Santa Cruz.



LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD

HABLABA YO en otro artículo, aquí mismo publicado, de la aparición en una de nuestras calles de una casa ejemplo a la que debían de acudir, para curar ineptitudes, arquitectos de la razón dormida. Indiqué entonces la grata lección que, de unos muros racionalmente levantados, podría desprenderse para una estética de la población acompasada al ritmo y al espíritu que caracterizan nuestra época. Había en aquella aparición inesperada —inesperada para nuestros ojos, cansados ya de tanta aberración arquitectónica, perdida la esperanza de un contemplar direcciones justas— el consuelo de un posible resurgir urbano, la alegría de un norte claro hacia donde dirigir los pasos, seguros ya de una meta exacta.

Así parecía. En otra de nuestras calles, una nueva construcción pone en pie otros muros sostenidos por una igual orientación arquitectónica. Un mismo espíritu de precisión de justeza lineal —de planos, de volúmenes— traza los planos de esta obra en marcha. El transeúnte ha ido descubriendo cada día el nuevo fragmento, el nuevo ladrillo, el nuevo trozo de pared que irán organizándose en busca de una perfecta totalidad. Va surgiendo, limpia, la nueva habitación de hoy. (*Hoy*, quiere decir en Arquitectura: casa con sentido utilitario; exclusión, por tanto, de lo innecesario. Lo innecesario, lo inútil en Arquitectura es el aditamento decorativo, el recargo ornamental.)

Este nuevo aparecer de una casa de hoy en otra vía ha aumentado nuestro júbilo primero. Hemos pensado que a nuestras calles les iría brotando sucesivamente la piel nueva de estas construcciones. Y hemos pensado con agradecimiento en el arquitecto salvador de la ciudad. El nombre de Miguel Martín Fernández de la Torre ha quedado como esperanza única de nuestro despertar urbano.

Sin embargo...

\* \* \*

Siempre ha sido el putrefacto elemento oficial —Academias, Corporaciones— el mayor dique opuesto a todo avance espiritual. Siempre. Resulta muy cómodo descansar el intelecto en las ideas ya elaboradas, dormir sueños culturales sobre lecho preparado por patrón ya ido, y cerrar ventanas a vientos del día que puedan distraer tan buen reposo. Somnolencia grata a cerebros acartonados y a espíritus borreguiles.

Así en nuestras Corporaciones. Predomina la incultura en sus componentes —impuestos por la fuerza de otra incultura— y no es de extrañar acuerdos disparatados, sin base razonada —por tanto— que los sostenga.

En cuestiones de estética urbana la incapacidad del Ayuntamiento de la dictadura ha sido manifiesta. No es cosa de hablar una vez más de los arbitrarios trazados que salían de una mente sin preparación. Asunto este demasiado sabido ya. Un reciente acuerdo municipal sobre temas de estética es lo que merece ahora una atención.

Miguel Martín Fernández de la Torre, el arquitecto que traía a nuestras calles las admirables lecciones de una arquitectura con sentido racional, ha sido rechazado en uno de sus proyectos por esos caballeros enlevitados del Ayuntamiento. Y se rechaza su arquitectura por lo que tiene precisamente de arquitectura. No se le acepta su proyecto porque no ha puesto en él nada de lo que la arquitectura no puede llevar. Porque ha proyectado un edificio con todas las leyes que la arquitectura precisa. Porque ha guardado un orden en la distribución de sus líneas. Porque ha huido del capricho y de la fantasía, esto es, de lo que no es arquitectura. Y porque, en definitiva, ha hecho una casa razonada, lógica, de simpleza lineal, con toda la pura belleza de las formas geométricas sabiamente organizadas, sin añadidos ni merengues, sin postizos ni parches innecesarios y ridículos.

Como siempre, la llegada de un nuevo intento creador, de un avance espiritual, de un nuevo conocimiento razonado y hondo, se ha encontrado con el impedimento del cerrilismo oficial. La incultura artística de los directores de la ciudad hará no solamente que ésta se malogre, sino que se aleje la posibilidad de su salvación estética.

Recuerdo a Ganivet. Este espíritu agudo, que penetraba claramente muchos problemas, escribía en 1896, refiriéndose a su Granada, sobre el embrutecimiento ciudadano: «Para embellecer una ciudad no basta crear una comisión, estudiar reformas y formar presupuestos; hay que afinar al público, hay que tener criterio estético, hay que gastar ideas». Hoy, en 1930, entre nosotros habría que empezar por afinar los ojos torpes de los maestros de estética de nuestro municipio.



## REFLEJOS DE CINEMA

### TIEMPO RUSO

*Troika* es un «film» de ambiente ruso —dirigido por ruso, interpretado por rusos— de los que pueden cruzar por las pantallas españolas. Las pantallas españolas están cerradas a la producción cinematográfica soviética. Están —también— cerradas a la producción cinematográfica soviética casi todas las pantallas mundiales. El gran miedo de la civilización occidental le viene de las fronteras rusas. Los vientos comunistas escalofrían pieles europeas.

Pero esta «troika» que atraviesa la sábana blanca de la pantalla corriendo sobre la sábana blanca de la nieve usa horas del régimen zarista. Va a recoger brillantes botas militares, pecheras con perlas como calvas, calvas de hombres con pecheras tiasas; va a abrigar bajo su manta sedería de piernas femeninas; va a buscar restos de sonrisas dibujadas con lápiz rojo, últimas sombras de ojos desteñidos; va en busca del ambiente de esa civilización para poder conseguir «vía libre» en los caminos de las pantallas europeas.

Al hombre de la «troika» le espera mientras tanto su hogar y su mujer. Su hogar es la casa del humilde. Su mujer, la buena compañera del hogar. Cuando el hombre de la «troika» llega a ella sus ojos van llenos de miradas de otros ojos, sus labios paladeando anticipadamente el sabroso ofrecimiento de otros labios. No puede evitar la llamada de la carne nueva y sale de la casa humilde. Un escaparate de peluquería le muestra los modelos de las caras para esas entrevistas de placer. Adquiere un nuevo rostro y con él marcha hacia una piel de hembra.

\* \* \*

¿Esta situación del hombre del «film» ruso no es, exactamente, la misma situación de nuestra civilización actual? De un lado, la atracción del «cabaret», el impulso del dinero, la exhibición del lujo monopolizado por los contratistas del Estado, el amor erótico ahogando el latido interno, Lucie Delarue Mardrus —la poeta francesa— lanzan-

do a la mujer del mundo recetas para la vida desde las páginas de su libro *¡Embelleceos!* Y del otro lado, la familia con todos sus prejuicios morales, la educación sexual escondida, reducida a misterio. Mientras, por una parte, se contiene el instinto natural dándosele categoría de pecado, por otra parte, este instinto, contenido por sujeción a un concepto religioso, se desborda, rompe los muros que le detiene y, rebasando los límites normales, hace del sencillo hecho funcional el fin único de la existencia y sólo se piensa ya en satisfacer el apetito del sexo. Y surge el cabaret, que es como el mercado de la carne de nuestro régimen capitalista.

\* \* \*

Por eso *Troika* y el hombre de la «troika» han podido pasar por las pantallas de Occidente. Porque sus movimientos en la Rusia pre-soviética son iguales a nuestros movimientos de europeos civilizados. Porque en el «film», al igual que en nuestros medios burgueses, se quiere buscar la aceptación del público con el final sensiblero de la vuelta al hogar. Con la paz de la familia después de haberla deshecho.

Pero frente a esta producción cinematográfica de libre circulación está el cinema soviético tropezando con el obstáculo de las aduanas de Europa. Está el nuevo arte para muchedumbres, el celuloide de Eisenstein —*La línea general, Los diez días que asombraron al mundo, La lucha por la tierra...*—. Toda esa creación artística de la nueva era de la humanidad. Que nosotros, ciudadanos de la «democrática» civilización occidental, sólo podemos conocer a través de libros y revistas.

Pero también somos nosotros ciudadanos del siglo. Y como tales, contemplamos la llegada de la nueva moral: «No queremos más vuestra moral burguesa, vuestros modales, lujos y posturas espirituales. Creemos que habéis contribuido al mejoramiento del mundo con una sola cosa: con la ciencia. Por esto, nosotros tomaremos vuestro conocimiento y emplearemos vuestros inventos y vuestra técnica para forjar armas contra las viejas clases dominantes y para construir una enorme nación industrial sobre una base comunista».

Nuestros ojos esperanzados de jóvenes miran fervorosamente a Rusia.

«EL ACORAZADO POTESKIN»

AHORA que Rusia está pasando por momentos de esfuerzos constructivos, fortaleciendo el régimen de la nueva organización del mundo; ahora que el «ogro comunista» es una entelequia que no puede asustar a nadie —daría risa oír hablar del hambre en Rusia cuando los Estados capitalistas tienen más de diecisiete millones de hombres sin trabajo—; ahora que la nueva era de la Humanidad va consolidando su edificación, sacando realidades de su programa ideológico, es hora de pasar la vista por las páginas que forman la historia de la liberación del pueblo. La historia más reciente del pueblo ruso será el prólogo ejemplar para la historia que empieza ahora en los demás pueblos del mundo.

Yo acabo de pasar mis ojos lectores por las páginas narrativas de uno de los momentos iniciales de la Revolución mundial. Leer un trozo cualquiera de la actual historia rusa es asistir a los comienzos de la nueva gran época de la Historia universal. Uno de esos trozos admirables lo constituye la sublevación del acorazado «Potemkin», fragmento histórico que había permanecido oculto en los archivos secretos de la desaparecida organización zarista, y que los hombres de la U.R.S.S. sacan a las claridades de los nuevos días. Eisenstein, el gran cineasta soviético, el director que trae a la cinematografía el movimiento de las masas como elemento primordial, como protagonista más importante del «film», ya había pareado su cámara tomavistas por la anécdota de este suceso precursor de la Revolución triunfante. En Alemania el público forma largas filas hacia las taquillas de los cines en que se proyecta la cinta y agota todos los asientos. Otras naciones europeas prohíben la proyección. Por España ha pasado recientemente acogida a los programas del «cineclub» español, en exhibiciones privadas, fuera del alcance de la muchedumbre.

En España, el cine, que es un arte para muchedumbres, no puede llegar a ellas cuando refleja inquietudes de la masa. ¿Para qué necesita el pueblo espejos?

Sin embargo, no es esto motivo para no creer en la libertad española. Esa misma historia del «Potemkin» ha salido, de la editorial «Cenit», impresa en libro que no ha encontrado obstáculo para asomarse a las vidrieras de todas las librerías de España. El Estado español conoce muy bien la situación cultural de la nación —ha podido ir viviendo de la incultura nacional—, y no ha encontrado peligro en que el marinero de la portada asome su rostro y dé su grito sin voz a la mayoría transeúnte que no será lectora de este libro. De este libro documental de F. Slang que mis manos acaban de colocar en el estante de los libros gratos.

\* \* \*

En 1905 da Rusia su primer gran paso en la marcha de su liberación. Antes de 1917 ya había preparado 1905 el futuro despertar, el triunfo definitivo de todo un pueblo. Más de 150.000 obreros en huelga dirigen un escrito al zar pidiendo soluciones a las necesidades que sentían. Pero el zar contesta a los obreros dejando 720 muertos y más de 5.000 heridos frente a su palacio de invierno. 122 ciudades de Rusia sienten sus pieles erizadas de espanto, y sus fábricas y talleres quedan en el silencio de la inactividad. Huelgas en Moscú, en Orenburgo, en Kharkov, en Petersburgo, en Odessa... En Odessa, frente a cuya bahía la tripulación del acorazado «Potemkin» se subleva contra la tiranía de un poder despótico.

Pero la fuerza de las ametralladoras, de los fusiles y de las bayonetas consigue dominar a los huelguistas. La falta de víveres y carbón hace que los sublevados del «Potemkin» tengan que marchar a Rusia y entregar el barco.

Triunfo aparente de los de arriba. Todo tranquilo; todo calmado. Sin embargo, después de 1905 llegó 1917.

\* \* \*

En febrero de 1905 escribía Trotsky: «La revolución no se detendrá. Sin cuidarse de guardar el secreto de su estrategia, abierta y bulliciosamente, pisoteando las rutinas habituales, rompiendo toda traba, nos lleva hacia su apogeo». En diciembre de 1930 nuestro gran Ortega y Gasset escribía en *El Sol*: «Hay una intentona, una conspiracionci-

ta, un “pronunciamiento”, que fácilmente el Gobierno domina y castiga. Fusilamientos, muchos fusilamientos. Pero otro día, otra intentona parecida, que también sofoca el Gobierno. Y así sucesivamente. El Gobierno se harta de triunfar, y un buen día se levanta más seguro que nunca. Pero he aquí que al llegar la prima noche el Gobierno se ha desvanecido. Entre el “ángelus” matinal y el vespertino, sin que sepa cómo, ha triunfado la revolución, a pesar de innumerables fusilamientos».

¡Magnífica coincidencia de dos voces lanzadas a una distancia de veinticinco años una de otra! La más lejana pudo confirmar su acierto doce años después de salir al viento. La más cercana a nosotros en la geografía y en el tiempo ¿tendrá tan larga espera para su confirmación?



*ÍNDICE*



INTRODUCCIÓN .....	7
<i>Esta edición</i> .....	21
Tenerife y el mundillo literario .....	25
[ <i>La Prensa</i> , Santa Cruz de Tenerife, 24 de abril de 1927]	
Góngora y Camoens .....	27
[ <i>La Prensa</i> , 11 de junio de 1927]	
Poliorama. Juvenilia .....	29
[ <i>La Prensa</i> , 17 de noviembre de 1927]	
Poliorama. Más arte joven .....	33
[ <i>La Prensa</i> , 17 de diciembre de 1927]	
Juan Gris .....	37
[ <i>La Rosa de los Vientos</i> , Santa Cruz de Tenerife, n.º 4, diciembre de 1927]	
Maruja Mallo .....	39
[ <i>La Rosa de los Vientos</i> , n.º 5, enero de 1928]	
Poliorama. Lo racial en la pintura .....	41
[ <i>La Prensa</i> , 11 de julio de 1928]	
La actitud crítica en la pintura del siglo XX .....	45
[ <i>La Gaceta Literaria</i> , Madrid, n.º 40, 15 de agosto de 1928]	
André Derain .....	49
[ <i>La Tarde</i> , 17 de mayo de 1929]	
Poliorama atlántico .....	51
[ <i>La Gaceta Literaria</i> , n.º 79, 1 de abril de 1930]	
En la exposición de la Escuela Luján Pérez .....	53
[ <i>Gaceta de Tenerife</i> , Santa Cruz de Tenerife, 10 de mayo de 1930]	

Clausura de la exposición de la Escuela Luján Pérez .....	57
[ <i>La Tarde</i> , 3 de junio de 1930]	
Cuaderno de estética. Brandt y el paisaje .....	59
[ <i>La Tarde</i> , 1 de noviembre de 1930]	
La exposición Juan Ismael .....	63
[ <i>La Tarde</i> , 7 de enero de 1931]	
Cuaderno de estética. Casa nueva en Santa Cruz .....	65
[ <i>La Tarde</i> , 8 de octubre de 1930]	
Cuaderno de estética. La arquitectura y la ciudad .....	69
[ <i>La Tarde</i> , 12 de noviembre de 1930]	
Reflejos de cinema. Tiempo ruso .....	73
[ <i>La Tarde</i> , 25 de octubre de 1930]	
Reflejos de lecturas. <i>El acorazado Potemkin</i> .....	75
[ <i>La Tarde</i> , 6 de febrero de 1931]	

*Polioramas,*  
de Ernesto Pestana Nóbrega,

ACABÓ DE IMPRIMIRSE EN LOS TALLERES DE LA  
IMPRESA EL PRODUCTOR, S. A., BARRIO NUEVO  
DE OFRA, Nº 12, LA CUESTA, LA LAGUNA DE  
TENERIFE, EL DÍA 29 DE MARZO DE 1990.  
EN SU COMPOSICIÓN SE USARON TIPOS TIMES DE  
9:10 PUNTOS.

*La edición estuvo al cuidado de*  
Andrés Sánchez Robayna

EDICIÓN DE 500 EJEMPLARES

INSULÆ CANARIÆ  
MCMXC

