

LA “ISLA-MOLINETA”: LA RECEPCIÓN DEL CREACIONISMO EN CANARIAS.

Federico Castro Morales
Universidad Carlos III

Vegueta. Número 10. Año 2008
Anuario de la Facultad de Geografía e Historia
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria
ISSN 1133-598X. Páginas 79 a 84

Este verano Diego Talavera me solicitó que escribiera un breve artículo para el periódico *La Provincia* de Las Palmas de Gran Canaria. La única instrucción era hablar sobre una pieza artística que deseara tener en la colección del Centro Atlántico de Arte Moderno. Sin dudarlo elegí “Palmera y molineta” (1933), obra extraordinaria del pintor canario Juan Ismael González Mora (1907-1981), una pieza por la que siento gran admiración y que, hace algunos años quise incorporar al proyecto de exposición *Islas raíces: visiones insulares en la vanguardia de Canarias¹*, de la cual fui comisario con motivo de la celebración del centenario del nacimiento del poeta Pedro García Cabrera.

Comencé a presentir que se trataba de un cuadro talismán y quise tenerlo ante mis ojos para comprobar si en la superficie del cuadro se encontraban las trazas de su significación histórica, consciente de que pocas obras podían simbolizar tan bien un momento crucial de la vanguardia regional.

Averigüé entonces que su propietaria era una de las más prestigiosas intelectuales de la Segunda República Española, María Rosa Alonso y contacté con ella para solicitarle que nos permitiera exponerla. Hacía años que la pieza había sido expuesta en el Centro Atlántico de Arte Moderno y me recordó que las obras son parte de las personas y constituyen su paisaje particular. Tienen su lugar en la pared, pero son una parte de uno mismo y cuando se prestan, aunque sólo sea para una

muestra temporal y tengas la certeza del retorno, generan un vacío que no se puede llenar con otra pieza, porque “para las personas mayores, los pocos cuadros que conservan forman parte de la existencia de su propietario”.

Comprendí que aquel cuadro pintado desde la ausencia había sido un talismán para aquella generación de la vanguardia insular a la que perteneció Juan Ismael, Pedro García Cabrera, Agustín Espinosa y la propia María Rosa Alonso. Este cuadro que con todo merecimiento debería formar parte del museo posible del arte hecho en Canarias durante el siglo XX, era además el eco de un grito lanzado al horizonte y el testimonio de una búsqueda exterior del medio más actual para expresar la verdad del arte y de la vida a través de la escritura y la pintura.

Al recibir la invitación del equipo editorial de *Vegueta*, la revista que inició su andadura justo cuando yo abandonaba el Colegio Universitario de Las Palmas para incorporarme a la Universidad de Córdoba y luego a la Carlos III de Madrid, he pensado en presentar un estudio exhaustivo sobre la pieza de Juan Ismael, a partir del estudio que presente en el congreso *Au bout du voyage, l'île: mythe et réalité*, organizado por el centro de investigación VALS (Le Voyage dans les Arts, la Littérature et les Sciences) de la Universidad de Reims, dedicado al estudio de los viajes en las artes, las letras y las ciencias², que ha permanecido inédito en España hasta ahora.

La vanguardia artística sostuvo con gran vehemencia que era necesario renovar las viejas maneras de mirar el mundo. Al recapitular sobre la experiencia de la moderni-

dad, Eric Hobsbawm afirma que en el terreno de las artes visuales ninguna de las diversas corrientes de vanguardia alcanzó ese propósito, provocando una frustración que no nos debe impedir reconocer que fueron muchos los esfuerzos emprendidos para lograrlo. Es más, este objetivo no sólo se emprendió desde el ámbito exclusivo de las artes visuales; en ocasiones se persiguió de manera conjunta por escritores y creadores plásticos, e incluso, llegó a ser habitual que muchas de estas iniciativas partieran desde los territorios de la creación literaria.

Esto ocurre con el creacionismo, movimiento que siendo sobre todo literario, impulsó a algunos escritores a formalizar plásticamente su universo poético, mientras la riqueza visual de las imágenes literarias sugeridas inspiraba a algunos pintores. Estos, a su vez, compartían sus experiencias artísticas y teóricas con los escritores, como ocurrió en el núcleo cubista, donde se consolidó el creacionismo, desde la llegada del chileno Vicente Huidobro a París.

En las Islas Canarias la iconografía de las primeras manifestaciones premeditadamente modernas debe mucho al movimiento animado por Vicente Huidobro y Paul Reverdy y que reivindicaba la misión del poeta como creador de nuevas realidades y el poema como universo a estructura independiente, regido por leyes exclusivamente poéticas. Belén Castro ha llamado la atención sobre el hecho de que la misma poesía de Huidobro es una permanente reflexión sobre la creación y su mito, y que otros géneros como el teatro y la novela, o el guión cinematográfico, le sirvieron también de campo experimental y añade que *...Huidobro alentó y ofreció lineamientos estéticos e ideológicos. Su legado poético y el tratamiento revolucionario del lenguaje literario, hacen del Creacionismo un punto de referencia ineludible a la hora de valorar el sentido de muchas obras contemporáneas*⁴, reflexión que cobra vigencia al analizar lo acontecido en el Archipiélago Canario.

Los historiadores del arte solemos incurrir en el error de ofrecer una visión de la actividad de la vanguardia heroica demasiado centrada en sus focos continentales, obviando el enriquecimiento que adquieren en su difusión las ideas e iconos de la modernidad. Como consecuencia valoramos en menor medida su función catalizadora. El carácter de este coloquio internacional y del Centro de Investigación VALS (Le Voyage dans les Arts, la Littérature et les Sciences) crea el marco oportuno para abordar el análisis de algunas claves sobre la recepción de las vanguardias plásticas y literarias en Canarias, que acom-

pañan el proyecto de crear un arte insular nuevo, para lo cual fue preciso mirar de modo diferente a la realidad del archipiélago.

UNA MIRADA NUEVA SOBRE LA ISLA

La pintura regionalista había reiterado hasta la saciedad una imagen humboldtiana de Canarias como tierra frondosa inspirada en el valle de La Orotava, en la isla de Tenerife y las zonas más fértiles de Gran Canaria, despreciando los relieves volcánicos y los paisajes secos del sur. Fueron responsables de esta mirada los viajeros románticos y numerosos pintores que visitan los archipiélagos atlánticos en las primeras décadas del siglo XX.

Entre 1924 y 1928 se operará un cambio radical de paradigma a partir de la experiencia estética que generan dos viajes de muy diverso signo: el de Miguel de Unamuno a Fuerteventura para cumplir su destierro, y el de Agustín Espinosa (1897-1939), a Lanzarote como Comisario Regio para dirigir el Instituto de Segunda Enseñanza de Arrecife. Cuatro años separan ambas experiencias. Miguel de Unamuno crea un modelo iconográfico, que Agustín Espinosa sitúa en las coordenadas de la modernidad. Sin estas singladuras quizá no hubiera sido posible que en el segundo lustro de los años veinte se gestara la vanguardia regional, proyecto que desarrolla su experiencia en dos revistas de arte y literatura: *La Rosa de los Vientos* (1927-28) y *Cartones* (1930)⁵. En las próximas páginas centraremos la atención sobre el contexto esbozado, al tiempo que destacamos los elementos iconográficos que soportaron la nueva visión de la isla.

Al referirnos al viaje de Miguel de Unamuno debemos destacar la paradoja de que el estímulo inicial del proyecto más genuino de la vanguardia en Canarias partiera de un escritor foráneo. Durante su confinamiento en la isla de Fuerteventura, del 10 de marzo al 9 de julio de 1924, descubrió poéticamente la isla y elaboró a partir de la ancestral Maxorata toda una teoría del paisaje, una estilística, que va más allá de la mera recreación estética de la naturaleza insular.

La morfología que encontró Miguel de Unamuno en Fuerteventura, esquelética, casi desprovista de vegetación, alimentó su poética del paisaje: un paisaje de la permanencia y la eternidad, que supera la transitoriedad histórica y biológica. Esta estilística se apoya sobre tres elementos simbólicos: aulaga, camello y mar. El estilo desnudo, perdido o marginal, que destacaba Unamuno en sus ensayos se convirtió en una alternativa para quienes querían alejarse de la imagen pintoresca y los tópicos costumbristas impuestas por los viajeros extranjeros.

Los ensayos escritos en Fuerteventura en 1924 y, muy especialmente *Una isla y un estilo*, marcarían el devenir artístico canario de finales de los años veinte⁶. Una generación joven, surgida de los últimos años de la década reconocerá al escritor vasco como su precedente inmediato, responsable de definir un nuevo concepto regional.

Esto ocurría en 1927, cuando el grupo de intelectuales que sostendría el proyecto de la revista *La Rosa de los Vientos* iniciaba su crítica al tipismo en favor del universalismo, planteando universalizar lo canario a través de la estética exaltación de los valores primitivos de la tierra desde posiciones ajenas al servilismo turístico. Por eso, al mismo tiempo, declaraban su alternativa al regionalismo en su manifiesto: *Somos marineros de todos los mares. Obreros de la Universalidad. Por siempre Universalismo sobre Regionalismo. Hemos bostezado con hartura sobre las páginas labriegas de nuestra literatura. Saludemos emocionados todos los barcos que cruzan el Océano Atlántico, con rumbo a África, Asia, Oceanía, América y Europa (...) Por siempre el Océano en nuestros ojos nuevos (...) En nuestras macetas ya no crecerán las rosas campesinas, regionales. En nuestras macetas crecerán las rosas de los vientos, oceánicas, universales. Solamente*⁷.

Entre los fundadores de esta publicación se encontraba Agustín Espinosa García, que por estos años se sintió fascinado por el creacionismo y, muy especialmente, por la propuesta que este movimiento hacía de una reinención poética de la realidad, ideario que conoció a través de las publicaciones francesas, las revistas peninsulares y, posiblemente, por las obras de Vicente Huidobro. Un viaje a Lanzarote generó las circunstancias precisas para que intentara crear un Lanzarote nuevo, "Un Lanzarote inventado por mí", le gustaba decir. Lo curioso es que al reinventar Lanzarote recreó elementos similares a los destacados por Unamuno a propósito de Fuerteventura. Pero Espinosa va más allá, añadiendo una dosis de vanguardia al proyecto más metafísico esbozado por Unamuno.

En el libro resultante, *Lancelot, 28^a-7^a* [*Guía integral de una isla atlántica*], que escribió en 1928 y publicaría al año siguiente en Madrid Ediciones A.L.F.A., encontramos también dibujos realizados por el propio escritor.

Espinosa era consciente de que Lanzarote era una tierra inédita para los creadores canarios, un escenario ignorado hasta entonces por literatos y pintores. No es casualidad que encabezara el libro, una significativa cita de Paul Dermée, que había aparecido en el primer número de la revista *Nord-Sud*, de mar-

zo de 1917: *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*.⁸

Espinosa presta atención a elementos singulares de la isla como su arquitectura, el camello, la palmera y el viento: *El viento ha sido siempre, sobre todo, un gran cazador de retórica. La retórica es su área de acción. Su objeto único. Sin ella tiene que hacerse aventador de arena -viento del desierto- o de agua -viento de mar-. Los geógrafos, eludiendo su trabajo biológico, han llamado simún o tempestad marina a estos instantes de desorbitación -arretóricos- del viento.*

El viento de Lanzarote busca retórica inútilmente. Tiene unas tardes largas en las que da suelta a sus entusiasmos inútiles de rebuscador de retórica. El viento de Lanzarote apuñetea el éter. Se descoyunta en el vacío.

Pero también busca la manera de combinarlos entre sí. De este modo dedica a la palmera agitada por el viento el siguiente elogio: *Bien -palmera con viento de Lanzarote-; bien.*

Tu tenías envidia de los molinos y de los girasoles.

De las ruletas y de los tiovivos. De los astros con sistema y de los viajes de circunvalación; de las hélices. De los discos de gramófono. De las ruedas azules de las fábricas. De todo lo que gira, de todo lo que voltea incansable, tenías envidia.

Bien -palmera con viento de Lanzarote- bien.

Y por eso llegaste a Lanzarote, isla de viento perenne: isla de alisios. Plantaste en ella tu tienda de campaña. Y ahora has superado a todas tus envidias antiguas: a los molinos de viento y a los girasoles; a las ruletas y a los tiovivos; a los astros con sistema; a los viajes de circunvalación; a las hélices; a los discos de gramófono; a las ruedas azules de las fábricas. Eres ya la primera entre todas las cosas que han aprendido el arte de la voltereta alrededor de un punto absoluto.

Ahora eres tú -palmera con viento de Lanzarote- la envidiada. Por tu color alegre. Por tu honestidad. Por tu amateurismo significado.

Dejas que tus brazos verdes volteen bajo el viento. Ejerces un deportismo puro. Eres -hoy- la única hélice, el único tiovivo y la única ruleta que gira solamente por girar.

Bien -palmera con viento de Lanzarote-; bien.

Como vemos, existe una mezcla de elementos mecánicos, cinéticos y naturales que interesará a algunos creadores plásticos, como Juan Ismael, que propondrá años después la identidad entre esta palmera agitada por el viento y las molinetas que elevan el agua a la superficie del paisaje.

JUAN ISMAEL: LA IMAGEN PLÁSTICA DE LA ISLA

Pero centremos nuestra atención sobre Juan Ismael entre 1928 y 1934, fechas que separan su exposición de “Poemas Marinos” en la isla de La Palma y la escritura de su ensayo “Indagación sobre las islas”, todo un tratado sobre el nuevo paisaje insular en el que, como hiciera Unamuno, Juan Ismael subraya la importancia del mar y el paisaje seco del sur en la nueva imagen de las islas.

Juan Ismael fue pintor y poeta y estuvo vinculado de forma muy estrecha al proyecto de la vanguardia regional a través de las revistas *La Rosa de los Vientos* (1927-28) y *Cartones* (1930), proyecto editorial paralelo concebido por las mismas fechas pero que, como señala Andrés Sánchez Robayna⁹, tuvo una larga maduración, pues en junio de 1928 ya se publicó en Madrid un fragmento de un “manifiesto” en las páginas de *La Gaceta Literaria* firmado por los cuatro “cazadores de estrellas marinas” que preparaban la nueva publicación -Pedro García Cabrera, Guillermo Cruz, José Antonio Rojas además del propio Juan Ismael-, y hasta 1930 no se publicaría su primer y único número.

En aquel manifiesto anunciaban que *Nuestra nave, Cartones, no se debatirá en un estrecho marco regional. Degolladora de rutas, paseará por el carrousel de nuestras 7 cajas de colores de cristalización de espumas ignoradas. En el astillero atlántico construimos nuestra nave: Cartones. En su roll, 4 cazadores de estrellas marinas intentan captar, con su escafranda fanfarrona, los cimientos de un arte propio. Arte isleño. Arte cosmopolita. En las jarcias voltijejan los 7 corazones de las islas, que subiremos a los mapas en sonrisa depurada y construida.*

Existía en ellos un deseo de apartarse de la visión imitativa de la realidad, dotando al arte de sus propios medios y de una autonomía absoluta. Imágenes como la del artista como aventurero, cazador, rosas de los vientos o estrellas marinas junto a carrouseles y corazones que giran, refuerzan el nexa con el creacionismo que Agustín Espinosa había incorporado en su *Lancelot 28^o-7^o*.

Pero *Cartones* también reforzó la alianza entre pintores y poetas de las islas. En sus páginas encontramos diversos ejercicios de síntesis expresiva tanto plástica como literaria. Así el poema que Pedro García Cabrera dedica a la pitera:

“La rosa de los vientos
caló sus bayonetas
Biceps dentados. Lanzas.
Cuidado, noche,
con las estrellas bajas.
Ya siempre -¡siempre!-

isla sin océano,
alga viva en el viento”
o la descripción que Óscar Pestana hace de la relación que sostienen el mar y la costa: *El mar aprieta a la isla y la obliga a fluir al aire en montañas barrocas. Sobre ellas, la pitera -racimo de espadas en perpetua arenga- dispara a lejanías calenturientas sus largos pensamientos*, sugieren una visión poética dominada por la visualidad y la plasticidad.

La revista *Cartones* fue ilustrada con dibujos de Juan Ismael y Felo Monzón. Del primero se reproducen algunos de los *Poemas marinos* que había expuesto en 1928 en La Palma y que entonces exhibía en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife, momento en el que Ernesto Pestana Nóbrega, al glosar sus dibujos a tinta, reconocerá su significación¹⁰. Valoraba al pintor en el contexto del proyecto universalista aludido, pues ofrecía una visión vanguardista de los valores regionales.

Creemos que se debe a algo más que a la coincidencia el hecho de que Pestana Nóbrega citara las mismas palabras de Paul Dermée que encabezan *Lancelot 28^o-7^o*, para referirse a los poemas marinos de Juan Ismael: *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.*¹¹

Por su parte, Pedro García Cabrera publicó el ensayo “El hombre en función del paisaje”¹², en el que, como había hecho Unamuno en 1924, llama la atención sobre el hecho de que hasta entonces no se hubiera llevado a la literatura y a la plástica otro paisaje que no fuera el del norte de las islas, verde y frondoso.

El reto ahora consistía en recrear el sur, ese paisaje austero, absoluto y primitivo, que se identifica con la zona más seca de las islas. La ilustración “Mantilla y pita” de Rafael Monzón muestra también una imagen del paisaje del interior y del sur de Gran Canaria.

Para comprender esta predilección por la naturaleza árida y por el dibujo simple y primitivista no podemos olvidar que tanto Juan Ismael como Felo Monzón habían sido alumnos de la Escuela Luján Pérez, en Las Palmas de Gran Canaria, un centro libre para la enseñanza artística surgido en 1918 por iniciativa de “Fray Lesco” (Domingo Doreste Rodríguez, 1868-1940) que practicaba la pintura de paisaje al aire libre y proponía el taller como espacio de aprendizaje frente a las prácticas lectivas de las academias al uso. Entre las lecturas que recomendaba a sus alumnos destacó Realismo mágico, del que era autor Franz Roh y que había sido

traducido por la Revista de Occidente. La lectura de este libro tuvo una especial influencia en la conformación del lenguaje plástico de los alumnos de la Escuela Luján Pérez. La influencia de Roh se trasluce en un postcubismo elemental que se detecta en las obras de finales de los años veinte y en cierta predilección por la vegetación xerófila de las islas, en consonancia con los cuadros de cactus que pintaba Scholtz desde comienzos de la década. Como en los bodegones del pintor alemán en el que se aprecian bombillas en macetas con cactus ante un paisaje de balizas, en el paisaje de Juan Ismael conviven una palmera, una molineta, un aljibe y la presencia inquietante del viento, pero la razón de esta convivencia va más allá de la contraposición o del establecimiento de analogías entre el mundo natural y el mecánico. En la vanguardia canaria la molineta parece asimilarse en ocasiones a la estrella, a la rosa de los vientos, a la pitera, a la palmera o a la isla misma.

Pero el diálogo entre las islas de Gran Canaria y Tenerife fue más allá del encuentro en las páginas de Cartones: en mayo de 1930 expusieron en las salas del Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife un grupo de alumnos de la Escuela Luján Pérez. Esta muestra constituyó la ocasión propicia para que se produjera el encuentro definitivo entre escritores y pintores en torno al proyecto de crear una imagen nueva para Canarias. Al fin la vanguardia regional era una realidad.¹³

LA ISLA-MOLINETA Y OTROS ELEMENTOS CREACIONISTAS DE LA VANGUARDIA REGIONAL

A pesar del hallazgo de una expresión pictórica canaria esencial, no se produjo un retroceso en los aportes vanguardistas. Se ha hablado de elementarismo, primitivismo, cubismo y realismo mágico; pero no tanto de las imágenes creacionistas que pueblan las composiciones plásticas y literarias canarias anteriores a la Guerra Civil. Uno de los elementos que permiten registrar un sustrato de raíz creacionista que contribuye a la renovación de la iconografía del paisaje vanguardista canario es **la molineta**.

En 1930 Pedro García Cabrera hablaba ya de isla-molineta, al analizar los “Gráficos marinos” de Juan Ismael. Por su parte, el pintor realizó en 1933 el cuadro “Palmera y Molineta” y en 1934 escribió sobre la competencia entre la molineta y la palmera africana en su ensayo “Indagación de las islas”.

La **isla-molineta** es una curiosa mezcla de realidades de diferente naturaleza: orográfica la primera, mecánica la segunda, cuya

emergencia en las Islas Canarias no puede comprenderse sin considerar de un lado la influencia de determinados iconos de la modernidad de procedencia francesa como el tiovivo o la torre de Eiffel.

En 1934 Juan Ismael hacía confluír los elementos anteriores en “Indagación de las islas”: *En los paisajes secos y amplios tiene una gran importancia la molineta. Está allí como si hubiera crecido como un árbol -se parece a la palmera- y es igual a una casa, al palo del teléfono, a la piedra del barranco, al verode. La molineta es una miniatura de la torre de Eiffel, con una rosa salada en su vértice, de cincuenta aspas, que revuelven el cielo, el mar y la tierra. Ella ha venido a poner verdes unos cuadros del terreno -plantaciones de tomate- que antes no estaban así, porque ella no había venido a sacar el agua que pasaba honda. La palmera africana desde que vino la molineta ágil, se ha quedado muy triste, y ya toda su ambición es alcanzar el cielo, y señalar con sus brazos -antes que lo perciba el timón de la molineta- de dónde sopla el viento.*

Sin embargo, y aunque parece probable que tanto Juan Ismael como Espinosa ya hubieran gestado esta particular imagen desde años atrás, la molineta y la palmera, han quedado asociadas por la crítica a la escritura de Agustín Espinosa: así Juan Manuel Trujillo refiriéndose a las palmeras de *Lancelot*, 28^o-7^o afirmaría: *Si una palmera gira, Agustín Espinosa piensa, simultáneamente, en los tiovivos, en los astros, en los viajes de circunvalación, en los discos de gramófono, etc.*¹⁴

En otra ocasión este mismo autor se referirá a la rueda del tiempo a propósito de la obra de Espinosa y su capacidad para establecer asociaciones entre objetos: *Remover, deshacer y rehacer todo este diccionario que es la naturaleza. Una página de Agustín Espinosa es como un viento en rincón de plaza que remolineará todas las fichas de este diccionario...*¹⁵

No obstante, el vínculo entre Agustín Espinosa y Juan Ismael quedaba rubricado en 1939 cuando el pintor evocó a Agustín Espinosa, en un dibujo que sintetiza su visión sobre el *Lancelot*.

Pero, además, debemos hacer referencia a otros vínculos, pues no podemos ocultar la posible genealogía de estos iconos: muchas de estas imágenes también pueden asociarse al maquinismo y al culto al deporte de los futuristas o al repertorio de los caligramas, pero siempre parecen haber sido reinterpretadas con la misma intencionalidad poética que les había impreso el creacionismo, superando, como quería Huidobro, la celebración de la mera novedad maquinista como una ilu-

soria propuesta de modernidad, y alcanzando una *mirada creadora*, más original que la de los ultraístas españoles, a los que juzgó como solapados paisajistas. Por eso nos resulta plausible la hipótesis de que el universo poético de Vicente Huidobro, directa o indirectamente, haya influido sobre los protagonistas de la vanguardia regional canaria, como ya han sugerido José Miguel Pérez Corrales y Nilo Palenzuela.

En 1918 había publicado Huidobro su poema *Tour Eiffel* en Madrid, con portada ilustrada por Robert Delaunay. Cuatro años después, expuso en el Théâtre Edouard VII de París trece poemas pintados. Uno de ellos era el caligramas titulado “Moulin”. Seguramente, el primero de la serie había circulado en una primera versión de 1921 como hoja suelta, incluyendo también el texto lineal del poema y se había reproducido en el número 1 de la revista *Creación* que Huidobro publicó en Madrid ese mismo año. Otra

versión de este caligrama fue expuesta en la exposición parisina de 1922, coloreada por Robert Delaunay. El molino reaparecerá en *Altazor*, que Huidobro publicó en 1931, completando así su singladura durante más de una década. Pero además de su valor icónico, nos interesa destacar su significación intrínseca, pues, entre otras acepciones, el molino simboliza un generador de energía lingüística y creadora *...capaz de dinamitar realidad y lenguaje como último gesto vanguardista para hacer posible el surgimiento de la nueva lengua poética*¹⁷.

No en vano con su rosa de los vientos, estrellas -celestes o marinas- y piteras, o con molinetas, intentaron que el viento de la modernidad descoyuntase la retórica tradicional e hiciera posible la construcción de un arte nuevo en un espacio limpio, primitivo e inédito; como quería Dermée: *...en un cielo especial, como una isla en el horizonte.*



Notas

¹ AA.VV. (2005): *Islas raíces: imágenes insulares en la vanguardia de Canarias*. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Gobierno de Canarias, CajaCanarias y Fundación Pedro García Cabrera. Santa Cruz de Tenerife.

² CASTRO MORALES, Federico (2001): “La isla-molineta: la reescritura del creacionismo en Canarias”. Actas del congreso *Au bout du voyage, l'île: mythe et réalité*. Centro de Investigación VALS (Le Voyage dans les Arts, la Littérature et les Sciences), Universidad de Reims, pp. 191-202.

³ HOBBSAWM, Eric (1999): *A la zaga : decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*. Crítica, Barcelona.

⁴ CASTRO MORALES, Belén (1995): “Creacionismo” en *Diccionario Enciclopédico de la Literatura de América Latina*. Biblioteca Ayacucho-Monte Ávila, pp.1252-1258.

⁵ De ambas publicaciones existe edición facsimilar. La primera, editada por la Mancomunidad de Cabildos de Gran Canaria (Las Palmas, 1977), es introducida por Sebastián de la Nuez Caballero; la segunda, por el Gobierno de Canarias, (La Laguna, Tenerife, 1992) cuenta con estudio crítico de Andrés Sánchez Robayna.

⁶ Las impresiones que provocó en Unamuno la naturaleza y el paisaje de Fuerteventura le llevaron a plantear una teoría del paisaje insular que expresa especialmente en dos breves ensayos: “La aulaga majorera”, escrito en abril de 1924, y publicado con el título “Divagaciones de un confinado” en *Caras y Caretas* de Buenos Aires el día 1 de mayo de 1924; y “Una isla y un estilo”, texto poco conocido que integra el opúsculo *Fuerteventura, un oasis en el desierto : crónicas de D. Miguel de Unamuno*, que debió salir a la luz en Santa Cruz de Tenerife poco después de su marcha.

⁷ Publicado en *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife, 1928.

⁸ Esta cita será de nuevo recuperada en 1931 por Ernesto Pestana Nóbrega al referirse a las pinturas de Juan Ismael.

⁹ SANCHEZ ROBAYNA, Andrés (1992): “Preliminar” en *Cartones [1930] e Índice [1935]*. edición facsimilar. La Laguna, Gobierno de Canarias.

¹⁰ vid. CASTRO MORALES, Federico (1992): *La imagen de Canarias en la Vanguardia Regional*. Ayuntamiento de La Laguna, Centro de la Cultura Popular Canaria, Santa Cruz de Tenerife.

¹¹ PESTANA NOBREGA, Ernesto (1992): “Una exposición de Juan Ismael ex-alumno de la Escuela Luján, en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife”. en *El País*, Las Palmas de Gran Canaria, 17 de enero 1931.

¹² vid. *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 16, 17, 18, 19 y 21 de mayo de 1930.

¹³ La crítica habla en 1930 de “nuevo regionalismo” al valorar la aportación de *Cartones* y la Escuela Luján Pérez.

¹⁴ TRUJILLO, Juan Manuel (1986): “La nueva literatura. Un libro de Agustín Espinosa”. Reproducido por S. de la Nuez en *Prosa Reunida*. Aula de Cultura de Tenerife. pp.99-102.

¹⁵ Idem. pp. 103-104.

¹⁶ Hacia 1951, ya de regreso a Canarias, pintaría “Lancelot 28º 7’”, en cuyo título resuenan los ecos del libro de Espinosa.

¹⁷ CASTRO MORALES, M^ª Belén (1998): “Vicente Huidobro, poeta experimental” en *Texturas* nº 8, Vitoria.