



**AÑOS 20: NUEVA SENSIBILIDAD  
Y RENOVACIÓN FORMAL EN CANARIAS  
Y LATINOAMÉRICA**

**ÁNGELES ABAD GONZÁLEZ**

El proceso artístico no tiene un desarrollo independiente de los fenómenos de la vida política, económica y social, ante los que se comporta como espejo, como «re-construcción». Las décadas en torno al cambio de siglo son, en Canarias y América Latina, décadas de modernización y lenta incorporación al mundo industrial, lo que provoca una movilización de la vida intelectual y cultural que quiere ponerse «en hora», sintonizar con el mundo europeo occidental. El crecimiento de las ciudades y el afianzamiento de una nueva clase social, la burguesía comercial, son parte del marco de referencia. En este contexto, la modernidad se produce, en el ámbito geográfico que nos ocupa, de forma simultánea y enmarcada por dos acontecimientos de gran alcance: la I Guerra Mundial y la revolución bolchevique de 1917, que suponen un punto de inflexión en la historia de las ideas y las manifestaciones artísticas, plásticas y literarias. Estos pueblos, marcados por su especial geografía, su difícil economía dependiente y su mixturado ambiente cultural, depositario de vestigios de culturas ancestrales olvidadas durante siglos e impregnados por las más diversas influencias, manifiestan vehementemente un anhelo de definición cultural que exprese su sentimiento de diferencialidad y sirva como vehículo de cohesión entre sus gentes, determinando sus señas de identidad.

Nadie discute ya que este de la identidad sea uno de los centros de gravedad en torno a los que han gravitado las culturas canaria y latinoamericana durante los dos últimos siglos; sobre lo que no parece haber acuerdo —a pesar de haberse reunido varias veces en torno al tema importantes especialistas de todos los países<sup>1</sup>— es sobre en qué momento y en qué contexto se inicia el fenómeno. El siguiente trabajo pretende presentar una selección del conjunto de declaraciones, textos, manifies-



tos y acontecimientos que me hacen inclinarme a pensar que fue durante los años 20 del presente siglo cuando más entusiasmos y movilizaciones provocó el asunto a ambos lados del océano. Su extensión apenas me permite hacer un hilvanado de citas y enumerar una serie de datos, abocetando algunas propuestas de interpretación.

En América, el siglo se abre con la consolidación de la conciencia política de amplios sectores de población, especialmente urbanos, que se verá reflejada en:

- La revolución mexicana de 1910.
- Las reformas laborales de Batlle y Ordoñez en el Uruguay en 1911-1915.
- La Reforma Universitaria de Córdoba, en Argentina en 1918.
- Las luchas de Brasil hasta la dictadura de Vargas en 1930.
- La resistencia de Sandino en Nicaragua.
- La fundación de partidos comunistas en Cuba, Panamá y Haití y del partido nacionalista Portorriqueño.
- Las organizaciones de trabajadores como la Confederación Nacional Obrera de Cuba y la Confederación Dominicana del Trabajo.

En Argentina, como en Uruguay y en Chile, en esta década no existe la misma movilización social que, por ejemplo, en México o en Cuba, seguramente debido a que parecía que la democracia, aunque lentamente, iba fraguando.

Paralelamente a estos acontecimientos políticos se producen otros que inciden directamente en la esfera cultural y artística:

- En Canarias se habían fundado ya el Museo Canario de Las Palmas en 1876 y el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tfe. en 1899, este último como anexo de la Academia Municipal de Dibujo.
- En México, en 1913, Alfredo Ramos Martínez funda la primera Escuela de Pintura al Aire Libre. Después, en 1925, se abrirán cuatro escuelas más en las que regirá un sistema que dota al alumno de plena libertad creativa.
- En Cuba, en 1915, funciona ya la Asociación de Pintores y Escultores, extraordinariamente activa y, en la década siguiente, se funda la Universidad Popular José Martí.
- En 1918 dan comienzo las clases de la Escuela de Artes Decorativas Luján Pérez en Las Palmas de Gran Canaria, que tendrá un papel decisivo en el camino hacia la modernidad de la plástica isleña.
- En 1919 tiene lugar en el Gabinete literario de Las Palmas la I Exposición Colectiva de Artistas Canarios.
- En 1922 se celebra la Semana de Arte Moderno en Sao Paulo.

— En 1924 el pintor Victor Manuel, también en Cuba, se revela contra la enseñanza oficial de la Academia de San Alejandro y propone el muralismo mexicano como modelo a seguir.

— En 1926 se funda el Instituto Hispano-cubano de Cultura.

— En 1928 el ministro de Instrucción Pública de Chile, Pablo Ramírez, cierra por dos años la Escuela Nacional de Bellas Artes y envía becados a Europa a unos 30 jóvenes artistas, creando, a su regreso en 1930, la Facultad de Bellas Artes.

— En 1929 se organizan el Lyceum y el Patronato de Artes Plásticas de Cuba.

— También en 1929 tiene lugar la I Exposición Colectiva de alumnos de la Escuela Luján Pérez en Las Palmas.

— Hay que mencionar también que este mismo año (1929) tienen lugar en Sevilla la Exposición Universal y la Exposición Iberoamericana, a la que asisten 22 países hispanoparlantes más Portugal, Brasil y Estados Unidos.

Como respuesta se producen propuestas estéticas que pretenden articular el proceso. La tendencia, de raigambre romántica, será el retorno a lo cotidiano, lo provinciano o lo nacional, una «vuelta a la tierra» a través de un giro formal decisivo. Este despertar del arte en la década de los 20 parte, a ambos lados del océano, de una toma de conciencia del hecho diferencial, de un intento de llamar la atención sobre la necesidad de partir de esos caracteres definidores, para diseñar de una política cultural adecuada, que dinamice el panorama artístico, favoreciendo la actualización formal y activando un proceso dialéctico que conduzca a la definición de una identidad propia.

Puede hacerse un análisis de conjunto, considerando este nuevo interés como sumatoria de formas nacionales que responden a impulsos de origen local; puesto que los hechos y circunstancias socioeconómicos y políticos unifican la condición histórica, se internacionaliza también el arte, que se convierte así en una cuestión supranacional, un proyecto en el que los distintos pueblos caminan en paralelo. Tanto en Latinoamérica como en Canarias, los vanguardistas desean cambiar el discurso dominante rompiendo con técnicas y motivos anteriores y sustituyéndolos por otros nuevos, bajo la influencia de las vanguardias europeas enriquecidas con propuestas propias; se caracterizan, pues, por ser simultáneamente, y sin entrar en contradicción, internacionalistas y nacionalistas. Este punto de vista hace cuestionar a los investigadores actuales el hecho de que estos fenómenos vanguardistas sean, como solía interpretarse, meros epifenómenos de las vanguardias europeas. Vistos dentro de la situación socioeconómica y cultural que les es propia, encon-





tramos que no son simples ecos de la vanguardia europea, sino variables específicas de un fenómeno internacional más amplio. Así, por ejemplo, el interés por su pasado indígena y negro no podemos desvincularlo de la revalorización que se está produciendo en Europa de las llamadas artes primitivas pero, evidentemente, con connotaciones bien distintas.

Los creadores canarios y latinoamericanos salen definitivamente de su aislamiento secular viajando a Europa durante los años 20 y 30, por primera vez en número considerable, y contactando allí con las últimas vanguardias. Además, la información empieza a circular con mayor rapidez y eficacia; publicaciones como *Revista de Occidente*, fundada en 1923 por Ortega y Gasset, son excelente conducto de comunicación intercontinental.

Así pues, la necesidad de definirse culturalmente para dejar de ser émulos de modas llegadas del otro lado del mar, marcó definitivamente la trayectoria de los artistas e intelectuales de las 3 primeras décadas del siglo, en las que tiene lugar el despegue renovador al que hacemos referencia. Una renovación formal cuyos órganos aglutinadores más importantes serán las numerosas revistas artístico-literarias, surgidas como reacción contra las formas académicas que nutrían el movimiento regionalista y sentimental de raigambre decimonónica. Hagamos un breve repaso de ellas.

De enero a julio de 1917 se edita en Santa Cruz un semanario modernista, *CASTALIA*, cuyo lema editorial reza: «Será todo juventud» y en el que encontramos ya nombres y planteamientos que serán claves en el devenir de la cultura isleña. En 1926 aparece, también en Santa Cruz, un semanario gráfico llamado *HESPERIDES* que reúne a García Cabrera, Westerdahl y Pérez Minik. La revista, sin gran espíritu renovador, no suscita la polémica que provocará, al año siguiente, la aparición de *LA ROSA DE LOS VIENTOS*, cuyo primer número es de abril de 1927 y que provocará la reacción conservadora de la aparición, en mayo, de *HORIZONTES*. La *Rosa de los vientos* aparece con dos propósitos: «restituir a los mapas de la poesía un nuevo y eterno sentido estético» y «un afán de síntesis universalista de su época (...) incorporando lo propio al concierto general»<sup>2</sup>. Ya en febrero de 1932 aparecerá el primer número de *GACETA DE ARTE*, revista adscrita a la sección de literatura del Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, conocida por su gran proyección fuera del archipiélago y definida por su espíritu crítico, universalista y renovador.

En México la *REVISTA MODERNA*, órgano de expresión de los intelectuales durante la dictadura porfiriana, se publica entre 1903 y 1911, fecha de la muerte de su fundador, Jesús E. Valenzuela, poco después



del levantamiento de Francisco I. Madero. Más tarde, en 1924, encontramos EL MACHETE, de fuerte acento populista; CONTEMPORÁNEOS, desde la que los vanguardistas polemizan con los comprometidos socialmente, cuyas revistas se llaman CRISOL y FRENTE A FRENTE, acusándolos de estar cerrados formalmente a las corrientes internacionales.

En Perú, José Carlos Mariátegui funda AMAUTA, que se editará entre 1926 y 1930, alineada en principio con la vanguardia intelectual y que, en una segunda fase (n.º 17 al 29), se orienta más a la divulgación del marxismo, partiendo de una visión ideal de nación configurada a partir de la sociedad inca precolombina. Estas posturas políticas revolucionarias de la revista fueron, sin embargo, casi reaccionarias en el terreno de las artes plásticas, proclamándose enemiga del futurismo, el cubismo y el dadaísmo. Más profundamente renovadora y abierta a las vanguardias internacionales será FLECHAS, aparecida en 1924.

En Argentina las revistas son CLARIDAD, fundada por Boedo, inspirada en Rusia y con marcadas preferencias realistas, y MARTÍN FIERRRO, fundada en 1924 por Florida con Ricardo Güiraldes como coeditor, inspirada en París y con preferencias antirrealistas. También tuvieron significación las revistas SUR y la de ASOCIACION AMIGOS DEL ARTE, que se editó entre 1924 y 1937.

En Brasil la revista de los vanguardistas fue KLAXON que apareció en 1922 coincidiendo con la Semana de Arte Moderno de Sao Paulo; en Cuba AVANCE, fundada por el poeta Jorge Mañach en 1927; en Venezuela VÁLVULA, que no aparecerá hasta 1928; y en Chile Mandrágora.

Las vanguardias tuvieron manifestaciones relevantes, aunque tardías, en Canarias y la práctica totalidad de los países latinoamericanos, y su necesidad urgente de expresión hizo posible la proliferación inusitada, en dichas revistas, de manifiestos en que los jóvenes expusieron su vehemente y combativo anhelo de renovación formal. Veamos algunos ejemplos que ponen de manifiesto que el mismo espíritu late en todos ellos.

En el prólogo-manifiesto de Flechas<sup>3</sup> podemos leer: «Queremos renovación espiritual. Queremos que (...) desaparezca tanta farsa (...) tanta vejez conservadora, tanta roña mental cínicamente extendida (...) estrechar las manos de cuanto hermano espiritual enarbole su pendón de belleza dentro del inmenso y caldeado hogar hispanoamericano; y también constatar que la juventud del Perú está abierta a las ondas cordiales que nos llegan del Continente».

José Carlos Mariátegui, escribe en *Amauta*<sup>4</sup>, que «en el Perú se siente desde hace algún tiempo una corriente, cada día más vigorosa y defini-



da, de renovación» y dice que todos los que se reúnen en torno a ella tienen en común el deseo de crear un Perú nuevo dentro del mundo nuevo, «estudiaremos —afirma— todos los grandes movimientos de renovación (...) Esta revista vinculará a los hombres nuevos del Perú, primero con los de los otros pueblos de América, en seguida con los de los otros pueblos del mundo».

En un artículo publicado en *Revista de Avance*<sup>5</sup> Jorge Mañach afirmaba que: «Entre pompiers y académicos, de un lado, y vanguardistas o sencillamente “nuevos”, de otro, anda hoy el juego. Diríase mejor: el drama. Porque realmente hay un tono de áspera pugnacidad en el conflicto entre unos y otros. (...) Contra el mandato de cada época, que exige al arte su tributo de comprensión y de expresión, habrá siempre el oído sordo de los ineptos y el oído displicente de los creen que el arte es refugio y no cuartel».

También Martí Casanovas se pronuncia en los mismos términos cuando afirma que<sup>6</sup> «el arte nuevo, por ley natural, obligada, es un arte revolucionario, destructivo, que acaba a fuerza de golpes y arremetidas briosas con todo lo viejo, con los prejuicios tradicionales, con la rémora farragosa del ochocientos».

En el México de 1921 se iniciaba el «Estridentismo» con una hoja volante, lanzada en diciembre, llamada *Actual* n.º 1, que contenía el llamado «Comprimido estridentista», de Manuel Maples Arce, que afirma en su punto segundo: «Cuando los medios expresionistas son inhábiles o insuficientes para traducir nuestras emociones personales —única y elemental finalidad estética— es necesario, y esto contra toda fuerza estacionaria y afirmaciones rastacueras de la crítica oficial, cortar la corriente y desnucar los “switchs”».

En Puerto Rico, un texto de Evaristo Rivera Chevremont titulado «El hondero lanzó la piedra»<sup>7</sup> nos muestra el mismo tono combativo con todo lo viejo: «Matemos la elocuencia, el tono mayor, lo grave, lo teatral, (...) Matemos el signo de admiración y la rimbombancia y la garruería (...) matemos la lógica, las reglas y la medida».

Por su parte, C. Soto Vélez firma un Manifiesto Atalayista<sup>8</sup>, de tintes futuristas, diciendo: «Nuestro intento es quemar las montañas embriagadas de penumbras académicas y de falsos ídolos»; el autor habla de una «gastada antilla, pisoteada aún por los espectros nostálgicos de extranjeros ociosos y faltos de salud espiritual».

Atribuído a Uslar Pietri, aunque se publicó sin firma, hay un artículo en *Válvula*<sup>9</sup> en el que se leemos: «Aspiramos a que (...) cuatro brochazos sobre un lienzo atrapen más trascendencia que todos los manuales de dibujo de las pomposas escuela difuntas (...) “válvula” es la espita



de la máquina por donde escapará el gas de las explosiones del arte futuro».

Vemos como la nueva sensibilidad está caracterizada por un importante deseo de definición de la cultura nacional a través de un espíritu universalizante. Los representantes de corrientes vanguardistas, como los otros más conservadores, regionalistas, utilizan las revistas artísticas y literarias para polemizar públicamente acerca de la misión del arte en el mundo contemporáneo; en esta polémica el asunto clave es «lo nacional» y la mirada hacia los temas autóctonos iniciada a principios de siglo alcanza su mejor momento.

Tal y como sucede en Canarias, en toda Latinoamérica los pintores abandonan el clasicismo romántico y prefieren un realismo de tintes expresionistas que tiene más que ver con el positivismo imperante y con su deseo de enterañarse en su propia cultura. La crítica había comenzado a exigir a los artistas el giro de la mirada a la naturaleza local ya a fines del XIX.

El argentino Ricardo Rojas escribe «La restauración nacionalista» (1909) y «La argentinidad» (1916), obras que desencadenarían la búsqueda de la identidad sociocultural en todo el continente.

En Cuba, los participantes de «1927. Exposición de Arte Nuevo»<sup>10</sup> afirman que quieren incorporar al arte cubano los logros del arte universal sin «abandonar su cubanismo esencial».

José Carlos Mariátegui escribe en 1928 sus «Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana».

En El Correo de Nicaragua<sup>11</sup> aparece un artículo encabezado por una cita de Jean Cocteau: «Canta bien el poeta sólo cuando canta en su árbol genealógico», en el que se dice que se necesita «una cultura verdaderamente nicaragüense para lograr en su plenitud un arte vernáculo», mientras no se haya conseguido lo primero, leemos, «nuestro arte vernáculo tendrá que ser un arte histórico, documental». El autor encomienda a artesanos, jóvenes e intelectuales la tarea de esta definición.

En el mismo diario, Pablo Antonio Cuadra publica un artículo en que se lee: «Estamos intervenidos por una raza distinta, queremos intelectualmente conservar la nuestra. No dejar que se evapore nuestro espíritu latino: indoespañol. Conservar nuestra tradición, nuestras costumbres arraigadas. Nuestra lengua. Conservar nuestra nacionalidad; crearla todos los días. (...) Que surja una generación libre y alegre. Sólo la alegría, fuente del acto creador, puede potenciar en el futuro la nacionalidad y traer la verdadera cultura de Nicaragua»<sup>12</sup>.

En el Manifiesto Postumista firmado en la república Dominicana por Andrés Avelino<sup>13</sup> leemos: «porque no podemos seguir siendo súbditos

de una aristocracia intelectual que no nos pertenece (...) Vida sincera e íntima, arte autóctono, para abrir la talanquera que nos ha separado del infinito».

En 1927, en Uruguay, Fernán Silva Cortés publica un artículo <sup>14</sup> en el que dice que «al arte moderno hay que cruzarlo con lo típico para fortalecerlo, atarlo a la tierra no con un cabestro: con una raíz. Y tendremos un modernismo participando de lo nuestro y, por ende, un nativismo evolucionado y en evolución, que no reniegue del presente y si es posible, que se sobre para mostrar la pasta del porvenir».

En El Universal de Caracas escribe Arturo Uslar Pietri una réplica a los ataques de César Vallejo a la vanguardia sudamericana, a la que acusa de plagiaria de Europa. «La vanguardia —argumenta— no es ni individual, ni nacional, es un fenómeno de nuestra cultura que cae sobre todos (...) No solamente América no es plagiaria de las vanguardias del otro lado, sino que también ha hecho su aporte considerable y noble y alto y pesado. (...) Nuestras gentes están cantando lo que el momento requiere (...) porque es más noble la raíz desnuda y la carne sin velos que todos los medios tonos decadentes» <sup>15</sup>.

La incógnita de las raíces antropológicas comunes y la memoria histórica del dolor y la frustración de un pueblo que no pudo conservar su libertad y su identidad frente a los embates del exterior constituyen una fuerte motivación y una fuente de inspiración de gran intensidad para las generaciones de intelectuales y artistas jóvenes, convirtiéndose en sugerencias formales tomadas como punto de partida en el rastreo de sus propias raíces.

Desde principios de siglo, en los países con alto porcentaje de población indígena y tradición precolombina (México, Perú, Ecuador y Bolivia) surge el Indigenismo. En Cuba, el equivalente será el carácter negro que queda bien reflejado en la literatura, pero que no aparecerá en la plástica hasta los años 40, de la mano de Wilfredo Lam. Por razones obvias no fue idéntico el fenómeno en países sin población indígena, como Argentina, Chile y Uruguay. La antropología nos explica que lo que se hace patente en la imagen rescatada del indio es la necesidad que tienen los pueblos de encontrar su mito fundacional, la historia ancestral común que actúa a modo de reforzante de los lazos en la comunidad, para cohesionarla internamente y hacerla más resistente a los embates que le llegan del exterior. Es por ello por lo que el arquetipo adoptado varía según el medio. Así, en Canarias, dentro del amplio cuadro de mestizaje existente se eligió el tipo más acusado de euroafricano que se encuentra entre el campesinado del sur de las islas, aunque no responda unánimemente al tipo insular. Del mismo modo, el





indio es sustituido en Argentina por el gaucho blanco, cuyo prototipo viene dado en el poema de José Hernández titulado «Martín Fierro»<sup>16</sup>. En todo caso, en Buenos Aires, como en Montevideo, nunca tuvo verdadero eco una pintura comprometida socialmente, su incorporación a las vanguardias se hizo por el lado del internacionalismo racionalista y con preocupaciones de tipo puramente estético, quizá porque siempre se sintieron herederos del arte occidental europeo.

En Cuba, Martín Casanova afirma: «En nuestras repúblicas, en cambio, en la América indolatina, hay un fondo virgen todavía, de inagotable facundia, que es la realidad esencial de la ascendencia aborigen, común a todas, unánime, que afirma en toda la amplitud del Continente el mismo espíritu, la misma realidad, el mismo sentimiento de humanidad y de cultura, el mismo anhelo de universalidad»<sup>17</sup>.

En la misma línea, Juan Marinelo escribe: «Hasta hoy hemos oído en la lejanía la tempestad. El viento renovador parece ya ciclón insular (...) Pero el romanticismo llegó a nosotros en la somnolencia de una colonia demasiado atenta a bocoyes y negradas (...) El ambiente lejano lo absorbieron, por lo común, nuestras más presentables mediocridades y salvo algunos casos de auténtica virtualidad, de aquella revolución patética, sólo se nos acomodó como una cosa propia, lo artificialmente declamatorio y el lagrimeo inacabable (...) Apercibámonos para que pronto nos enorgullezca si no una literatura y una plástica originalmente nuevas y esencialmente cubanas, al menos, un honrado aporte de elementos vernáculos a las modalidades actuales y una marcha que nos ponga rápidamente al compás con las verdaderas vanguardias de más afortunadas latitudes»<sup>18</sup>.

El uruguayo Fernán Silva Cortés definió el nativismo como un movimiento que «se nutre en el paisaje, tradición o espíritu nacional (no regional) y que trae consigo la superación estética y el agrandamiento geográfico del viejo criollismo», añadiendo que «el criollismo es una cosa vieja y estática; el nativismo es una cosa nueva y en evolución»<sup>19</sup>.

Respecto al título de la revista AMAUTA, Mariátegui afirmó que «no traduce sino nuestra adhesión a la Raza, no refleja sino nuestro homenaje al Incaísmo»<sup>20</sup>.

Lo cierto es que Perú, al igual que Guatemala, apenas encontramos representantes del vanguardismo en las artes plásticas durante este primer periodo que estamos revisando. Bolivia, como Ecuador, están en la línea teórica de exaltación de valores nacionales que propone Perú, pero tampoco conocieron representantes de interés en pintura o escultura.

La crítica está dividida respecto al origen del indigenismo, si bien todos coinciden en afirmar que es literario.

Algunos opinan que fué la novela, «Aves sin nido» (1889), de la peruana Clorinda Matto de Turner la primera en presentar al indio de una forma a la que llamamos indigenista, para diferenciarla del indianismo idealizante que sólo buscaba el exotismo huyendo de todo aspecto doloroso. Otros consideran que el indigenismo, como movimiento cultural y político comienza en 1900 con la publicación de «Ariel», ensayo del periodista uruguayo José Enrique Rodó. En él se contraponen dos modelos de sociedad, una de ellas (Calibán) materialista y utilitaria, y la otra (Ariel) protectora de los valores espirituales. El arielismo fué relacionado con la búsqueda de las esencias nacionales y estas, a su vez, con el mundo precolombino. Otro importante sector de la crítica habla de la novela del boliviano Alcides Arguedas «Raza de bronce» (1919) como la iniciadora del indigenismo literario; se presenta en ella al indio, como en «Aves sin nido», despojado de exotismo, dentro de un medio socioeconómico y cultural que es injusto.

A pesar de su anhelo de modernidad y de la indudable renovación formal que llevaron a cabo, al acudir a buscar su origen los vanguardistas se manifiestan esencialmente como románticos, buscando lo atemporal y aespacial en el mito del origen. Ahora bien, lo que quieren hacer es emitir un mensaje que es plástico, social y moral, en un lenguaje que no es localista, sino universal, que conviene al hombre de cualquier latitud. No se trata de reclamar tal o cual nacionalidad para el arte moderno de aquí o allá, sino que es la estética contemporánea la que abre los ojos de los artistas canarios y latinoamericanos haciéndoles valorar el interés y la modernidad, la capacidad sugeridora, de algunos elementos de su medio físico, su cultura o su historia. Cuando esto no es producto de la interacción con la modernidad y la universalidad de conceptos, la vuelta a los ancestros se convierte en un hecho vano, decorativo o simplemente folclórico, pero no artístico. Nunca nuestros pueblos ni nuestros artistas han sido tanto ellos mismos como cuando, saliendo de su secular aislamiento, han tomado conciencia del exterior y, para poder participar en el concierto internacional de la cultura han tenido que reforzar su propia personalidad, buscarse como pueblo para poder ofrecer a los demás lo mejor de sí mismos. Ahora bien, lo recuperado son solo rastros, signos, sugerencias. «El olvido solo puede ser productivo —escribió Borges— en tanto inventa sus consecuencias».





## BIBLIOGRAFÍA

- 50 años de la Revista de Avance (ed. Ministerio de Cultura, Museo Nacional); Ciudad de La Habana: Orbe, 1978.
- ABAD, Ángeles, *El debate sobre la identidad canaria y la praxis artística en el siglo XX*; tesis doctoral inédita.
- ACHA, Juan, *Arte y sociedad Latinoamérica: el producto artístico y su estructura*; México: Fondo de Cultura Económica, 1981.
- AMARAL, Aracy (compil.), *Arte y arquitectura del modernismo brasileño*; Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1975.
- ANDRADE, Mario, *El movimiento modernista*; Rio de Janeiro: Casa del Estudiante, 1942.
- «Regionalismo», *Diario Nacional*, Sao Paulo, 19-II-1928.
- Antología de la Revista Contemporáneos*, introducción, selección y notas de Manuel Durán; México: Fondo de Cultura económica, 1973.
- BAYÓN, Damián, *Historia del arte hispanoamericano: siglos XIX y XX* (vol. 3); Madrid: Alhambra, 1988.
- (ed. lit.), *Arte moderno en América Latina*; Madrid: Taurus, 1985.
- *Aventura plástica de Hispanoamérica*; México: Fondo de Cultura Económica, 1974.
- CARDOZA Y ARAGÓN, Luis, *Pintura contemporánea de México*; México, Era, 1988.
- CASTAÑEDA VIELAKAMEN, Esther, *El vanguardismo literario en el Perú: estudio y selección de la Revista Flechas (1924)*; La Victoria (Perú): Amaru Editores, 1989.
- CASTEDO, Leopoldo, *Historia del arte iberoamericano: siglo XIX. Siglo XX* (vol. 2); Madrid: Alianza, 1988.
- DILL, Hans-Otto... (et. all., eds. lits.), *Apropiaciones de realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX*; Madrid: Ediciones de Iberoamérica, 1994.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José A., *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*; Barcelona: Anthropos, 1989.

- LISCANO, Juan, *Panorama de la literatura venezolana actual*; Caracas, Alfadil, 1984.
- LUCIE-SMITH, Edward, *Arte latinoamericano del siglo XX*; Barcelona: Destino, 1994.
- NUEZ, Sebastián de la, prólogo a la edición facsímil de *La Rosa de los Vientos*, Las Palmas de Gran Canaria: Mancomunidad de Cabildos, 1977.
- OSORIO T., Nelson (ed. lit.), *Manifiestos, proclamas y polémicas del a vanguardia literaria hispanoamericana*; Caracas: Biblioteca Ayacucho, s.f.
- PÉREZ CORRALES, Miguel, «Cuaderno de bitácora de la vanguardia insular», en *Jornada* (Santa Cruz de Tenerife): 4-VII-1981 (1926-27); 25-VII-1981 (1928); 8-VIII-1981 (1929-30).
- PÉREZ MINIK, Domingo, «Perfil de la revista contemporánea», *Gaceta de Arte*, n.º 11, diciembre 1932.
- RODRÍGUEZ DORESTE, Juan, «Las revistas de arte en Canarias», *Revista del Museo Canario*, n.º 93-96, enero-diciembre 1965, pp. 47 a 104.
- «Algunos apuntes sobre el indigenismo en el arte canario», en *Fablas*, n.º 68, Las Palmas de Gran Canaria, diciembre 1976, pp. 9 a 13.
- SARLO, Beatriz, *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930*; Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.
- VERANI, Hugo J., *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica: manifiestos, proclamas y otros escritos*; México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- YURKIEVICH, Saul (coordinador), *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*; Madrid: Alhambra, 1986.





#### NOTAS

1. Varios de estos encuentros, así como los principales acuerdos alcanzados en ellos, son expuestos por Leopoldo CASTEDO en su *Historia del arte iberoamericano*, Madrid: Alianza, 1988, pp. 83 a 88.
2. Consultar el prólogo de Sebastián de la Nuez a la edición facsímil de la revista, editada en 1977 por la Excma. Mancomunidad de Cabildos.
3. N.º 1, del 23 de octubre de 1924.
4. N.º 1, de septiembre de 1926, p. 1.
5. N.º 1, del 15 de marzo de 1927.
6. Palabras de la conferencia dictada en la clausura de la exposición «1927», publicadas en *Revista de Avance*, n.º 7 del 15 de junio de 1927.
7. Publicado en *Puerto Rico Ilustrado*, el 12 de abril de 1924.
8. Publicado en *El Tiempo*, de San Juan, el 12 de agosto de 1929.
9. N.º 1, enero de 1928.
10. Exposición ya mencionada y que fue la primera colectiva celebrada en la isla. Publicado en *Revista de Avance* n.º 1, del 15 de marzo de 1927.
11. Publicado en *Granada*, n.º 55, de julio de 1932.
12. *El Correo*, Granada, del 28 de junio de 1931.
13. Publicado en «Fantaseos», Santo Domingo, Imprenta La Cuna de América, 1921.
14. En *La Cruz del Sur*, año 3.º, n.º 18, julio-agosto de 1927.
15. Del 10 de diciembre de 1927.
16. Publicado en dos partes, la primera en 1872 y la segunda en 1879.
17. En la conferencia de clausura de la exposición 1927, publicada en la *Revista de Avance*, n.º 7, del 15 de junio de 1927.
18. Publicado en la *Revista de Avance*, año 1, n.º 10, del 30 de agosto de 1927, pp. 247-248.
19. Publicado en *La Cruz del Sur*, año 3.º, n.º 18, de julio-agosto de 1927.
20. En *Amauta* n.º 1, septiembre de 1926.