

¡A!

¡A!

¡A!

**PROYECTO EDITORIAL DE ¡Autonomía! ¡Automatización!,  
DISPOSITIVO PARA EL FOMENTO DEL PENSAMIENTO CRÍTICO  
CONTEMPORÁNEO EN TEA. TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES**

**¡Autonomía! ¡Automatización!**

**Editado por:**

TEA. Tenerife Espacio de las Artes  
Avda. de San Sebastián, 10.  
38003 S/C de Tenerife.  
Islas Canarias  
(+34) 922 84 90 90  
tea@tenerife.es  
teatenerife.es

**Equipo editorial**

**Director editorial**

Néstor Delgado

**Redactor jefe**

Alejandro Castañeda

**Coordinadora de las sesiones**

Dani Curbelo

**Diseño y maquetación**

María J. Requena Durán

**Fotografía**

Uve Navarro

**Impresión**

Somos Imagen S.L.

© de la edición: TEA. Tenerife Espacio de las Artes

© de las imágenes: sus autores

© de los textos: sus autores

ISBN: 978-84-120486-3-6

Depósito Legal: TF 658-2019

Los autores y editores han intentado recabar en todos los casos información para una correcta citación de las imágenes. En aquellos casos en no fue posible conseguir dicha información y si ésta fuera conocida por el lector, rogamos comunicarlo a los editores para que puedan subsanarlo en futuras ediciones.

## **CABILDO INSULAR DE TENERIFE**

Presidente del Excmo. Cabildo Insular de Tenerife  
**Pedro Manuel Martín Domínguez**

Consejera Insular del Área de Educación, Juventud, Museos, Cultura y Deporte  
**Concepción Rivero Rodríguez**

Director Insular de Cultura  
**Leopoldo Santos Elorrieta**

## **TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES**

### **EQUIPO DE TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES**

Gerente  
**Jerónimo Cabrera Romero**

Director Artístico  
**Gilberto González**

Asistencia a la Gerencia  
**María Milagros Afonso Hernández**

Conservador Jefe de la Colección  
**Isidro Hernández Gutiérrez**

Departamento de Actividades y Audiovisuales  
**Emilio Ramal Soriano**

Departamento de Educación  
**Paloma Tudela Caño**

Departamento de Producción  
**Estíbaliz Pérez García**

Protocolo y Relaciones Externas  
**María Marrero Valero**

Diseño Gráfico  
**Cristina Saavedra**  
**Gonzalo Manuel Ruiz Ortega**

Área de Registro Colecciones  
**Vanessa Rosa Serafin (Integra CEE)**

Director de Mantenimiento  
**Ignacio Faura Sánchez**

Jefe de Mantenimiento  
**Francisco Cuadrado Rodríguez**

Comunicación  
**Mayte Méndez Palomares (A.E.G.B.)**

Becarios de posgrado  
**Daniel Arias de laRiva**  
**Estefanía Martínez Bruna**  
**Cristian D. Pérez Jaubert**

Centro de Fotografía Isla de Tenerife (CFIT)  
Departamento Administrativo CFIT  
**Rosa Hernández Suárez**

Departamento Técnico CFIT  
**Emilio Prieto Pérez**

Área de Registro CFIT  
**Sara Lima (Integra CEE)**

## Índice

<b>Introducción</b> .....	7
_Javier Corzo .....	9
<i>Tenerife Arqueología Cráneo, 2019</i>	
<b>¡Aquí!</b>	
_Javier Corzo .....	11
<i>Safari Kudo Adis Abeba, 2019</i>	
_Pablo Estévez .....	13
What about the hardcore? Pensando el turismo, el poder y la transculturación en Canarias	
_Javier Corzo .....	35
<i>Safari Kudo Adis Abeba, 2019</i>	
_José Otero .....	36
¿Por qué vino griego habiendo vino canario? El mecanismo de exotización disfuncional de José Velez	
_Javier Corzo .....	47
<i>Tenerife Museo de Bellas Artes, 2019</i>	
_Larisa Pérez .....	49
El Museo de la Isla	
_Javier Corzo .....	63
<i>Tenerife Museo de Bellas Artes, 2019</i>	

_Roberto Gil Hernández .....	64
Colonialidad en las vanguardias canarias Fantasmas de raza negra en la pintura de Felo Monzón y la obra literaria de Agustín Miranda	
_Javier Corzo .....	81
<i>Tenerife García Sanabria, 2019</i>	
_José Antonio Ramos Arteaga .....	83
En la ciudad emboscadas	
_Javier Corzo .....	97
<i>Tenerife García Sanabria, 2019</i>	
_Conversación entre QueerArtLab y Dani Curbelo .....	99
La complejidad es el regalo que lo <i>queer</i> lleva a todas partes	
_Javier Corzo .....	113
<i>Tenerife Miraflores, 2017</i>	
<b>Biografías .....</b>	<b>114</b>



## ¡Aquí!

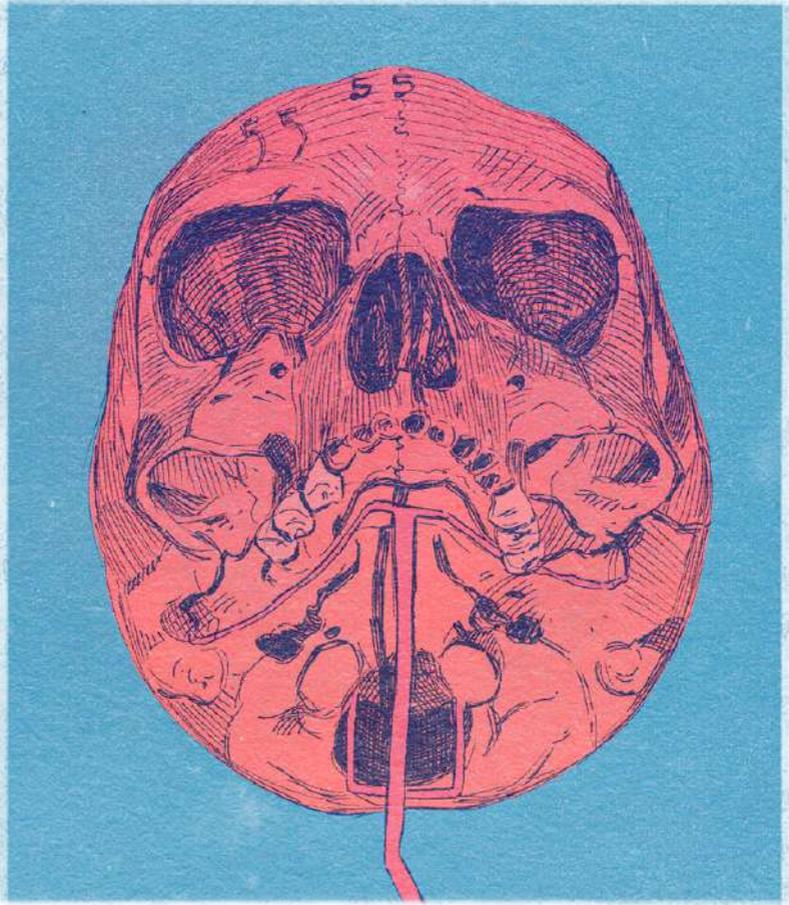
Empezamos y acabamos aquí. El propósito de este programa ha sido plantear un debate crítico en torno a unos conceptos de forma situada. Para ello, hemos avanzado sin perder de vista el contexto en el que nos encontramos. Las implicaciones de hacer crítica desde un lugar específico, con unos problemas concretos, más que abogar por una simplificación del entorno, busca y no rehuye trabajar con un campo enmarañado. Nos parece que este es el espacio en el que la crítica es verdaderamente importante, ya que la tarea se afana en discutir y desenredar colectivamente la complejidad del sentido. Hemos querido reclamar y dedicar a este espacio su debida importancia: “aquí” es donde se construyen y se encarnan las políticas culturales desde las que estamos operando.

Aunque no haya un abordaje explícito y directo de las nociones de “autonomía” y “automatización”, trabajadas hasta ahora, resuenan en este libro cuestiones que se plantearon en las publicaciones anteriores —tales como la persistencia del museo en el presente, el control y ordenamiento del espacio urbano y las transformaciones culturales en el contexto neoliberal. En los textos que aquí se recogen, estas cuestiones enraizan en preocupaciones concretas del contexto de Canarias, como son el turismo, la especulación y gentrificación urbanística o la construcción ideológica de los conceptos de raza e identidad sexual. En este sentido, este último tomo no se concibe tanto como una síntesis, sino como un espacio en el que se despliegan líneas de fuga y se abren conversaciones para el futuro. Con esto, no pretendemos cerrar ni dar por finalizados los debates y reflexiones que se han sucedido a lo largo del desarrollo de este programa. Todo lo contrario: las siguientes páginas recogen distintas perspectivas y revisiones cuyas autoras consideran fundamentales para entender nuestro contexto —los enfoques feministas, *queer*, geopolíticos, artísticos e

históricos se enredan como cables. Nuestro objetivo ha sido generar conversaciones plurales sobre nuevos imaginarios, dispositivos y relatos que desestabilicen la hegemonía incuestionable que gobierna en las distintas instituciones del conocimiento.

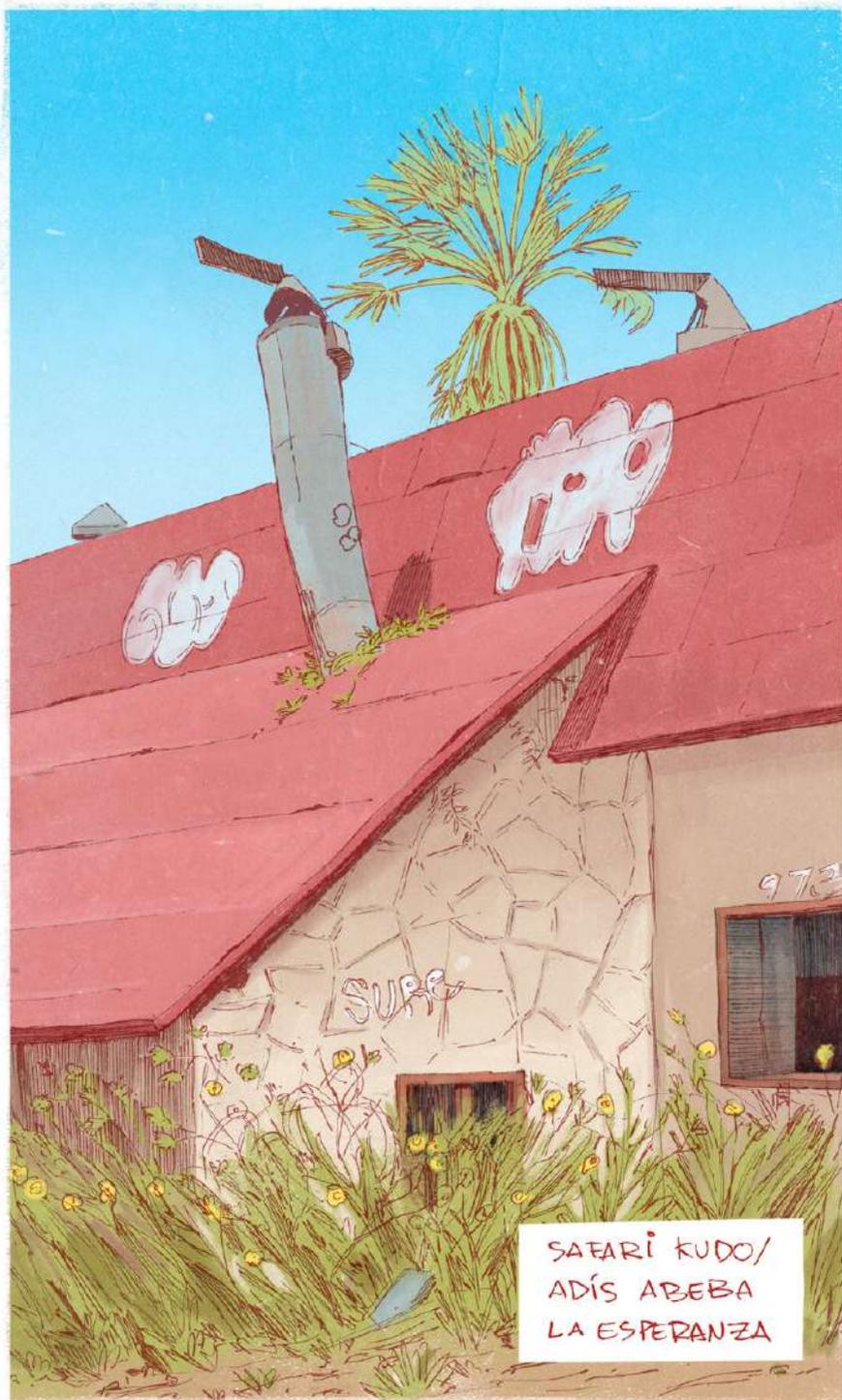
Esta localización del debate, que define la totalidad de los textos de esta publicación, comienza con Pablo Estévez o José Otero, que tratan la transculturación en el imaginario popular, analizando el modo en el que se rompen las separaciones sociales o antropológicas entre turista y nativo, o plantean una reflexión en torno a la construcción del imaginario político de de Canarias dentro de Europa. Por otro lado, el propio concepto de “isla” es tratado por Larisa Pérez Flores, como un territorio que se define como “nada en sí mismo” y que únicamente existe a partir de las visiones coloniales, mitológicas, binarias y patriarcales vertidas sobre su territorio y sobre los cuerpos que las habitan. Estos planteamientos, que contaron con un espacio de debate en las sesiones presenciales en el TEA así como en el Museo de Naturaleza y Arqueología (MUNA), se atraviesan con los estudios y perspectivas de Roberto Gil Hernández sobre la representación de la negritud en la pintura y la literatura canaria. Por su parte, José Antonio Ramos Arteaga señala las transformaciones producidas por la gentrificación en sus análisis sobre el *cruising* y otras prácticas sexualmente disidentes en espacios públicos como un proceso de “higienizar” la imagen de Santa Cruz —en el que el propio proyecto arquitectónico de TEA participó con su ubicación y construcción. Por último, en la conversación entre Dani Curbelo y QueerArtLAB sobre la contextualización de las políticas de la diversidad sexual en el archipiélago se desarrollan algunas ideas sobre la instrumentalización que el capitalismo está ejerciendo sobre estos discursos.

Esta tercera y última publicación de *¡Autonomía! ¡Automatización!* cierra un capítulo de tres tomos, el cual iniciamos hace más de un año, pero indudablemente ha propuesto marcos de reflexión y debate que esperamos que sigan desarrollándose. La importancia del diálogo es su capacidad de reforzar los lazos de la comunidad, basándose en un compromiso a largo plazo con la revisión de relatos y representaciones que den forma a nuestro contexto. Nada de esto habría sido posible sin la colaboración de todas las personas que han participado activamente en este proyecto, a quienes agradecemos enormemente su disposición y confianza en nuestro trabajo. También a las personas que acudieron a las sesiones presenciales siendo parte esencial de los debates, así como a las instituciones que nos han abierto sus puertas para facilitar este encuentro. Por último, damos las gracias al equipo de TEA Tenerife Espacio de las Artes por haber formado parte del proyecto y haber propiciado que esto haya sido y sea una conversación real y duradera.



*Tenerife Arqueología Cráneo*  
Javier Corzo, 2019





SAFARI KUDO/  
ADÍS ABEBA  
LA ESPERANZA



Este texto es una revisión de Pablo Estévez de su sesión *What about the Hardcore?* que se llevó a cabo el 26 de enero de 2019 en el Espacio Puente de TEA Tenerife Espacio de las Artes. En ésta, Pablo trazó un recorrido autobiográfico, a modo de ensayo antropológico, a través de la música *hardcore* como cultura en movimiento, cuyos viajes de ida y vuelta a través del Atlántico conectan Canarias con el Caribe y Gran Bretaña.

# What about the hardcore?

Pensando el turismo, el poder y la transculturación en Canarias

Pablo Estévez Hernández

*Cómo vamos a pensar críticamente sobre productos artísticos y códigos estéticos que, aunque estén trazados en una localización distante, han sido, sin embargo, cambiados por el paso del tiempo o por su descentramiento, relocalización o diseminación a través de amplias redes de comunicación e intercambio cultural.*

**Paul Gilroy, *Sounds Authentic*, 1990**

*Por los caminos de la canción se llega igualmente a las islas. Y del mismo modo, por esos caminos, las islas salen al encuentro del viajero. Son caminos anónimos (...). Caminos musicales que tienen la virtud de acortar las distancias. (...) Caminos abiertos por el pueblo a lo largo de los siglos ¿Cuántos? Lo ignoramos. Pero, en todo caso, viejos caminos perdidos entre la niebla impalpable del pasado.*

*Notas isleñas que solo la gente isleña sabe desentrañar.*

*Pero, de cualquier forma, son los caminos más cortos entre las islas y el resto del mundo. Caminos que acaso no conducen a un fin cierto, mas por los que es hermoso perder los pasos.*

**Luis Álvarez Cruz, *Retablo isleño*, 1951-55**

*Como las demás Islas Canarias, Tenerife ha esperado siempre la llegada de ese hombre transeúnte, que lo mismo puede dejar un comercio establecido en la calle, que una idea feraz con su intensa proyección sentimental.*

**Domingo Pérez Minik, *Entrada y salida de viajeros*, 1969**

## “A book full of white pages”

Pretendo aportar unas notas a este bloque de *¡Autonomía! ¡Automatización!* Como notas que son, esta es una historia cortada y a la vez infinita; líquidas reminiscencias o un escaso rumor en que se basa un cuento. Pero también será realmente la historia del *hardcore*. Será la historia del *hardcore*, tal como fue, tal como me hubiera gustado a mí que fuera<sup>1</sup>. Y quizás no tal como la viví, pero sí, al menos, tal como la recuerdo en función de lo que viví. Situándome dentro de la historia no me queda más remedio que admitir la extrañeza que siento hacia dos mundos compatibles pero también ajenos, alienados y alienantes, destructores y bellos; tardos, efímeros y sintomáticos del capitalismo en las Islas Canarias. Por poner unas notas sobre el *hardcore*, pretendo rendirme no a una metodología específica y determinante acerca de la interacción intelectual que utilizo al fijarme en esos dos mundos. Pretendo más bien *rendirme* a ambos mundos directamente y dejar que su fuerza fluya y dicte el pulso de esta historia –de la formación de esta historia. Como correlatos y rastros, unos de los otros, mis dos mundos son el sur de la isla de Tenerife, de donde soy y de donde soy ajeno, y la cultura musical electrónica tinerfeña de la que el denominado *hardcore* fue emblema durante algún tiempo; que posiblemente haya durado desde principios de la década de los noventa hasta el final de ésta –y esto es una aproximación temporal, como todo aquí. Esto es, lo que es el “*break beat* canario”, conocido también como el *hardcore* –hoy “*old school*” – y que amplía su género al “*2-step*” y al “*drum and bass*”, son los estilos que forman la cultura musical del *hardcore*, constituyentes de un caso paradigmático de construcción de identidad que visibiliza las relaciones de poder entre lo que es aceptado y lo que no es aceptado en el “búnker” cultural-institucional de Canarias.

El *búnker* es una metáfora de algo inconcreto; unas normas específicas, un proceso de inclusión y exclusión que pretendo revisar desde la mirada marginal del *hardcore*. En un sentido foucaultiano, el búnker funciona como un *archivo*; no tanto como un espacio físico donde se alojan textos, obras o incluso catálogos específicos,

---

1. Empezar parafraseando a Reinaldo Arenas supone para mí una declaración metodológica atípica en los tratamientos genealógicos. Supone una manera de interactuar con el archivo que es consciente de las limitaciones que se dan en él. Para Arenas, las limitaciones de lo que queda registrado como Historia y Verdad no son señalizaciones limítrofes de la investigación, sino posibilidades de reconocimiento individual en las historias del archivo y la posibilidad de continuar a través de lo que yo denomino la “interferencia imaginativa”. De esta manera, la historia no depende de un discurso que aplicamos sobre el archivo o de cómo el archivo condiciona la manera de entender nuestra historia –según ha observado la cuestión, por ejemplo, Hayden White–, sino de la interacción entre nuestro discurso y el archivo, descartando su aura empírica de datos codificados. Para la visión de Arenas sobre el archivo véase el prólogo a su novela *El mundo alucinante* y la peculiar estructura de esta novela. Véase Reinaldo Arenas: *El mundo alucinante* (edición de Enrico M. Santí), Cátedra, Madrid, 2008.

pero sí como la ley de lo que puede y no puede decirse<sup>2</sup>. En la interacción posible de mis dos fenómenos –pues también podemos llamarlos así–, es vital entender que el búnker no sólo efectúa denegaciones sino que también produce contextualizaciones que posibilitan en un marco democrático otra forma de denegar “historia(s)”. Quizás así, mi propia vinculación, mi manera de entender la historia a través de la relación que estoy trazando entre una música y un espacio geográfico, tengan que ver con tales o cuales excusas del búnker, aunque mi propuesta será bien distinta.

Así, la historia del hardcore no es sólo la historia de una transculturación, sino también la de una denegación cultural y de clase, y nos hace maniobrar a través de las telarañas de un discurso de asimilación de “paquetes culturales” a lo largo de la consolidación de *una* identidad canaria. En el sentido extremo del búnker se encuentra un ejercicio del poder del día a día, un cuidadoso tratamiento de los términos de la definición nacional en un lenguaje abierto y atento a la diversidad como factor asequible y viable. Parece ser, no obstante, que en el código cultural que se recrea en la mirada del búnker, al mundo y su percepción de los flujos globales, se encuentra también en una maniobra de incorporación de los antagonismos de clase social en su relación con el material aceptado.

Una clase es hegemónica no tanto en cuanto logra imponer una concepción uniforme del mundo al resto de la sociedad, sino en cuanto logra articular diferentes visiones del mundo en forma tal que el antagonismo potencial de las mismas resulte neutralizado<sup>3</sup>.

Y siquiera así, la historia del hardcore supone, siguiendo un tema clave de Sigma 7, un libro lleno de páginas blancas en la investigación isleña. En un viaje que viene desde el extranjero a un territorio que tampoco sigue siendo nacional, y de éste a un espacio principalmente marcado por ciertos antagonismos de clase, parece obvio que el búnker siga manteniendo no sólo al hardcore fuera de su historia como testigo modesto de las incomodidades de esa relación, sino también a muchas de las culturas que aún no han sido revisadas y asimiladas por éste<sup>4</sup>. La pregunta que

2. Ann L. Stoler: “Colonial Archives and the Arts of Governance”, en *Archival Science* no. 2, 2002, pp. 87-109.

3. Ernesto Laclau: *Política e ideología en la teoría marxista: capitalismo, fascismo, populismo*, Siglo XXI, México D.F., 1980, p. 188.

4. La idea de comprender tanto este conjunto de normas, como a los intelectuales que las formulan, y que establecen las diferencias entre un afuera y un adentro en términos nacionales, sigue, en tanto que metáfora bélica, gran parte del recorrido teórico de Antonio Gramsci. Finalmente, lo aceptado por el búnker y sus intelectuales pertenece al terreno de la hegemonía cultural y su sentido protector pertenece también a las estrategias de las guerras de posiciones en que se sitúa la lucha cultural. En Canarias el circuito que construye y refuerza las paredes del búnker es reducido pero significativamente potente, pues tiene que articular numerosas maneras de establecer contra-poderes entre el estado y la situación

se formula aquí no es tanto el por qué de la denegación, sino más bien cómo la historia de esta música en particular puede servir para reflejar el engranaje de todo el espectro por donde opera el búnker. Y así: ¿Puede el hardcore servir para analizar las dimensiones de clase, de género y de etnicidad en la Canarias de las últimas dos décadas o está contenido dentro de la hegemonía? En la manera en que se ha constituido como fenómeno musical negado en lo cultural ¿puede hablarnos desde una perspectiva marginal acerca de las relaciones coloniales y la constitución de una nueva élite nacionalista? ¿Puede, por último, hacer una declaración política que invierta la lógica del búnker sin tener que pasar por su procesado y acabar en un símbolo más admitido por y para esa élite? Si bien desde la óptica de la desterritorialización de ciertos factores musicales –lo entendido como World Music, por ejemplo– se selecciona para establecer motivaciones comerciales en grados de autenticidad<sup>5</sup>, lo que se pretende en este ensayo es comprender desde el lado reterritorializador, lo selectivo y, desde el lado del hardcore, lo que podríamos llamar lo “estratégicamente inauténtico”<sup>6</sup>.

El *sur* constituye hoy un entramado turístico donde se negocian y chocan significados comunes del hedonismo: el consumismo, el placer, los negocios, y lo laboral –sector terciario básicamente. El sur es un espacio único en la isla. Asumiendo la ordenación cartográfica tradicional o, por decirlo de otra manera, conservando un sentido geográfico moderno, anterior a propuestas posnacionales<sup>7</sup>, el sur es parte de Tenerife, una de sus zonas, un espacio geográfico como su zona metropolitana, como el norte, como Guía de Isora, Buenavista, el Puerto de la Cruz, La Orotava o la capital, Santa Cruz. En el sentido común, el sur es una parte de lo Mismo, pero esta pertenencia apenas es sostenible en la mente geográfica fuera de las líneas y trazados topográficos reflejados en mapas. El sur realmente es, para el nativo isleño, lo Otro, y mantiene esa otredad en función de sus atribuciones más básicas, expresadas arriba, y que contraponen elementos “tradicionales” con versiones extremas

---

transnacional –situación geopolítica–, lo civilizado y el primitivismo y entre lo regional y lo global. Mejor que cualquier ensayo sociológico acerca de la tragicomedia y anhelos de este búnker tenemos la peculiar obra de Alonso Quesada, que será nombrado más adelante. En *República Bananera* Quesada (1985 [1916]) describe una clase social criolla que sucumbe a los encantos de la modernidad pero que lo hace de una manera paródica.

Véase Alonso Quesada: *República Bananera (Banana Warehouse)* (edición de Áfriko Amasik), Editorial Benchomo, Centro de Estudios Africanos, Santa Cruz de Tenerife - Las Palmas de Gran Canaria, 1985 [1916].

5. John Conell y Chris Gibson: “World music: deterritorializing place and identity”, en *Progress in Human Geography* 28 3, 2004, pp. 342-361.

6. T. D. Taylor, en *Ibid.*, p. 351.

7. Arjun Appadurai: “Soberanía sin territorialidad. Notas para una geografía posnacional”, en *Nueva sociedad* 163, 1999, pp. 109-125.

del hedonismo. En el sur colisionan, quizás, dos formas de entender el placer que hasta cierto punto fueron antagonicas, pero de las que hoy sabemos que interactúan y nutren en sus definiciones. Y así sabemos que el sur es un lugar paradójico, no sólo un no lugar en el sentido de tránsitos y flujos, sino también un lugar al que resignificamos con el tiempo; lo hacemos nuestro y ajeno en función de temáticas o acontecimientos.

Como un mapa a escala real, que se extiende desde el Porís de Abona, o Gúímar o Candelaria –no conozco bien las fronteras exactas de este mundo– hasta Playa de la Arena o los Gigantes, el sur se erige como un fenómeno geográfico-cultural “artificial”. El sur confirma la denegación colonial de las distancias y, a la vez, de las fronteras y fricciones del capital, las personas, los servicios y las mercancías. El sur es una colonia de muchas colonias, con una periferia constante y tenebrosa de asombrosos y asombrados; de tímidos, pero ya iniciados nativos y nativas. Y esto es no más que otra manera de mencionar lo conocido como “zonas turísticas” y sus “ciudades dormitorio”. Pero siquiera confirmando dicha separación de ámbitos, los “lugares” que se constituyen con el turismo no suponen productos acabados:

Los espacios turísticos son producidos, no sólo como imágenes particulares de una performance efectuada por el propio turista, que visita tales lugares, sino también como estabilizador e interceptor de flujos de personas, objetos, memorias e imágenes. [...] Estas *redes* de flujo turística no pueden describirse de manera significativa a través de dicotomías de conocimiento tácito/codificado y local/global, bastante común en la literatura geográfica-económica<sup>8</sup>.

Ahora bien, mi historia del hardcore contiene esta interacción que se da entre esa periferia y el sur como enclave turístico. Como nativos, nuestra vida en relación al sur es la de un acercamiento a nuestro Otro y esto se percibe en un doble sentido aparentemente contradictorio: conscientes de nuestra propia subalternidad y otredad y, por otro lado, como moradores de un ámbito civilizado expresado en nuestras tradiciones, que se opone a un tipo de salvajismo, vampiresco e hiperreal, del turismo de masas –todo un reverso de papeles.

### **El mito de origen (el sur) y las zonas marginales en los noventa**

El mito de origen corre a modo de rumor por la periferia y afirma y reafirma que el hardcore viajó desde las áreas metropolitanas de Gran Bretaña hasta el sur de Tenerife –a discotecas como Bananas, Fever, Atracciones del Sur o Busby´s– y, de

---

8. Jørgen Ole Bærenholdt y Michael Haldrup: “Mobile Networks and Place Making in Cultural Tourism. Staging Viking Ships and Rock Music in Roskilde”, en *European Urban and Regional Studies* 13 (3), 2006, p. 209.

ahí, pasó a instalarse en barrios y zonas periféricas marginales de la isla en los años noventa, con algunos lugares comunes como el K-2, Ku y Addis Abbeba. Pero, en mi historia, el consumo de esta música apenas tenía relación alguna con el sur. Como consumidores de una industria menor y en claro contraste con las cercanías geográficas que teníamos a mano, el hardcore podía pasar por un fenómeno que, visto desde el norte de Tenerife, no traspasaba más allá de Santa Cruz y quedaba circunscrito por el embalaje insular. El hardcore forma parte de una familia mayor, una especie particular en el ámbito de la música electrónica, pero con una raigambre que muchos encuentran fácil de identificar. Sin ninguna base firme o normas preestablecidas, podría decirse que debe su identidad musical por la asimilación de un *beat* acelerado; una caja –tal como se le llamó y aún llama– que da fondo a un sin fin de *samples*, *scratches* y mezclas. Uno de los djs veteranos de la escena del hardcore tinerfeño, dj Lucas, que vivió los procesos de transculturación a finales de los ochenta, nombra la clave de la caja en la música como un factor asimilable por factores identitarios que predisponen el gusto al sonido:

[...] Estamos hablando de los noventa, y ahí ya poníamos cajas, era el principio del hardcore, ya lo conocíamos como hardcore. Y en ningún sitio te dejaban pinchar hardcore, porque era demasiado loco [...] ¡Claro! Es que eran las cajas, era esa percusión diferente que nos gusta mucho a la gente de aquí por el tema de las congas y es otro tipo de percusión ¿no? Mis amigos de la península me decían que es música africana [...] Era como la música negra pero puesto al doble de velocidad [...] Nosotros somos de cajas, lo tengo comprobadísimo. Un cencerro carnavalero, a la gente de aquí, en un disco, se vuelven locos. No sé por qué, si será o no por las influencias que tengamos<sup>9</sup>.

Igualmente, esta identidad se basa en la repetición, ampliación y versionado de canciones ya existentes. Es decir, se trata de una identidad fragmentada, pero que no llega a ser caótica. Sobre la base del *beat*, los *samples* muestran predilección por los *acapellas*, los sonidos repetitivos, limpios o electrónicos, del piano; por las canciones agrupables en el pop afrocaribeño y afroamericano... El sonido estalló en las discotecas y en las calles y se asoció principalmente a los barrios y ambientes marginales. Como moda marginal estructuró toda una suerte de espacios comunes y rituales. La música descubrió, al igual que tantas otras, su pasaporte a la distribución inter-local a través de los cassettes, donde se grababan sesiones en discotecas o en casas. Esta estructura se basa en una fuerte descentralización y abaratamiento de

---

9. Entrevista personal a dj Lucas, abril de 2017.

la producción musical <sup>10</sup>. De esta manera se implementó una cultura que se reproducía a través de seguidores, consumidores, djs profesionales y aficionados; por todo Tenerife se montaron los platos y el equipo de sonido –el *sound system*–, donde se dieron a la experimentación informal. Existen reglas del género musical que se conocen, se respetan, pero que también son cambiadas y propiciadas por nuevas experiencias que articulan la globalidad y la localidad de sus formas cotidianas.



Fotografía 1: Cartel de Atracciones del sur. Cortesía de dj Lucas.

10. David Hesmondhalgh: "The British Dance Music Industry: A Case Study of Independent Cultural Production", en *The British Journal of Sociology* vol. 49 no. 2, 1998, p. 236.

Tales experimentaciones dieron un sentido más amplio al hardcore, que no debe desestimarse por romper con la poca base identitaria que tenía entonces: mientras era sostenido sólo por la base instrumental del *beat*, los *samples* exploraron de arriba a abajo toda la cultura musical, presente y pasada, local y foránea. En los noventa, cuando la adquisición de música de todo el orbe fue más factible gracias a los flujos globales, los “pequeños” representantes de la cultura del hardcore, en sus casas, garajes o en las salas de fiestas, se dispusieron a introducir cualquier sonido y procesarlo en el código musical del hardcore. Todo el fenómeno musical sucumbía a la idea y de alguna manera incluso el búnker sucumbió a esa inevitable apropiación de las versiones originales. Pero la delicada parte del fenómeno que se complicó para el búnker fue la extraña asociación que tenía con otras esferas propias de la marginalidad. Aun sin identidad y sin predominio de un grupo social específico, la música unía su destino con la violencia de las noches de fiesta y el consumo de drogas. También fue un circuito a camino entre lo abierto y lo cerrado en cuanto a usos públicos, que era gestionado por personalidades locales y que enaltecía al hardcore como música de ceremonia de cumpleaños, fiestas locales y privadas. Ya por último, en un giro extraordinario, la música viajaba en nuestras vacaciones y escapadas al sur –a su mito de origen–, y de las reproducciones de ésta y de su expansiva tendencia, genios del sonido consiguieron hacerse un nombre en la cultura del *sample*. Algunas figuras clave y nombres que perduraron durante la década fueron los de Jonay, Lucas, Cava, Bola, Angelo, Queru, Coca, Jordi, Beatcreator, Medina, César, Chopepe, Cuto, Hanfry, Chopra, Nau y Sigma 7, grupo creado en 1996 por José Manuel Morales y Francisco Javier Meca<sup>11</sup>...

En una cultura que procuraba sus reglamentaciones de género y que enaltecía al dj como maestro de ceremonias *masculino*, la uni-direccionalidad recogida en el sentido de manufacturar la música por hombres para excitar, provocar o inspirar a otros hombres –ya sea visible en la misma estructura de la discoteca o en la predilección por el a capella femenino– fue tan potenciada como desafiada por esta particular cultura. Por ejemplo: la centralidad de la voz de Esther Ovejero en las canciones de Sigma 7 reconvertía la música de una manera que suponía una doble violación al *género*; superando esa preponderancia masculina.

Esta es la historia, en resumidas cuentas, tal como fue, tal como me hubiera gustado a mí que fuera. Una historia proyectada por fulgores nostálgicos propios, de un tiempo de crecer y aprender a vivir escuchando música. También creo que expresarla de esta manera es una seria declaración política a los anquilosamientos

11. La lista, por supuesto, es mucho más larga, pero espero que me puedan perdonar el poner de referencia sólo estos nombres.

de las instituciones y a los archivos que deciden lo que puede y no puede ser tradición en el marco de la construcción discursiva de la identidad canaria. Pese a su popularidad, sobre todo al interior de los barrios y zonas marginales de Tenerife, las propiedades electrónicas y violentas del nuevo sonido jamás fueron considerados por su influencia y su valor cultural en la academia, ni en las instituciones; aunque sí quedara en la conciencia colectiva de los que dieron vida a un proceso de transculturación musical hoy añorado como estrictamente tinerfeño y vernáculo –aun en su imposibilidad.

Ahora el giro del viaje puede ser invertido, pero sin desafiar la subjetividad de mi historia... Ahora podemos darle el turno al rumor y al mito de origen y rendirnos nuevamente al sur, al sur donde se dice que se infiltró a base de aterrizajes de aviones y (des)programaciones de vacaciones –en esos momentos que Claudio Minca ha definido como los “espacios de los inesperado”<sup>12</sup>. Señalando el giro hacia la intervención del espacio turístico del sur, el búnker se reafirma y elimina la posibilidad del debate teórico de la cultura vernácula, incluso en las voces de aquellos intelectuales afines a las teorías de la hibridación. Como negación triple: en lo musical, en lo local y en lo social, se hace evidente que el debate acerca de su inclusión en la cultura popular –fuera o dentro de la academia propiamente dicha– no existe. Cambiando vinilos, estilos, sesiones, ideas y música al sur de la isla de Tenerife, los viajeros ingleses, una vez más, aunque esta vez como viajeros posmodernos y de menor categoría social que sus antepasados –quizás debido a las posibilidades económicas del nuevo turista de clase media-baja–, potenciaron hábitos culturales en su misma categoría social por todo el espacio cultural tinerfeño. A diferencia de otras transculturaciones hegemónicas inglesas –como puede ser tener al plátano como diacrítico étnico–, el hardcore jamás fue aceptado en el búnker-institucional que admite y deniega los símbolos de la identidad autóctona. El protagonismo de este turista será comentado más adelante, pero antes cabe problematizar aún más el enfoque de la transculturación, como una manera de acercar algunas miradas que hemos tenido del fenómeno en el pasado.

### **El turista poscolonial y la transcultura que no llega**

Alonso Quesada, que podría considerarse un “experto” de la cultura colonial inglesa en la Canarias de principios del siglo XX, ironiza, en un cuento, una conversación acerca de los conocimientos manejados por el nativo en relación a un producto estrella inglés. El nativo en el cuento es el mismo Quesada, que siempre se definió

---

12. Claudio Minca: “The Island, Work, Tourism and the Biopolitical”, en *Tourist Studies* 9 (2), 2009, p. 91.

como un “hombre atlántico inteligente”. En esa peculiar historia fruto de una conversación informal, todo un encuentro colonial, una señora inglesa pregunta:

-¿Usted amará el té, Mr. Quesada? Ese es Lipton, legítimo. ¿Conoce usted la historia de este té?

-Sí, señora. Yo conozco todas las historias inglesas.

Misstras Harvey sonrío y su sonrisa se ve a través del humo de la tetera, el humo que envuelve su cara graciosa, sin arrugas y sin años. La amiga de Mistress Harvey –Miss Cohen- abre sus ojos, unos ojos pardos de enfermera colonial y dice:

- El señor Quesada conoce todas las historias inglesas<sup>13</sup>.

“El señor Quesada conoce todas las historias inglesas”. La respuesta de la enfermera inglesa pertenece al asombro que los extranjeros tienen de los nativos informados de los flujos culturales que los rodean en la colonia. Lo que quisiera aquí es traspasar la ironía de Quesada a otro nivel de la presencia inglesa en las Islas. Su ironía de los conocimientos que tiene el nativo sobre la presencia de lo Otro se traspasan en mi historia de un plano colonial a otro poscolonial; de uno civilizatorio al hedonismo consumista del turismo de masas. Una de las contextualizaciones que el búnker realiza se enmarcan entre esta última disyuntiva. Mientras los tipos y modos de información cambian, el asombro generado sigue siendo un síntoma de la manera en que transculturamos esa información.

En la presencia inglesa a finales del siglo XX, casi un siglo después de *Las inquietudes del Hall* de Quesada, había un cambio significativo en el perfil del turista, uno que iba parejo con los acontecimientos globales. El extranjero inglés de los cuentos quesadianos era un inglés colonial, asentado y curioso por la vida de los nativos. Siendo personajes tragicómicos, muchos de los ingleses quesadianos vinieron a las islas atraídos por el clima y forzados por la enfermedad; otros fueron hombres ilustres, gente de negocios; entre tiránicos y decadentes. Ese perfil, procreado al amparo de las relaciones coloniales, era posible en un contexto anterior a la Segunda Guerra Mundial, en una Canarias marcada por el monocultivo del plátano, introducido por los mismos ingleses, y las divisas extranjeras. En la formación de aquel modelo económico, muchos artefactos, palabras y modos de vida se fueron transculturando. Por transculturación entiendo un proceso que se puede dar en muchas dimensiones y que consiste en la apropiación o inclusión de elementos de una cultura ajena en una propia a base de mezclas originales. Como concepto,

---

13. Alonso Quesada: *Insulario*, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1988, p. 288.

la *transculturación* se acuñó en Cuba de la mano del antropólogo Fernando Ortíz<sup>14</sup>. En el sentido más amplio de la transculturación, los canarios debemos muchos elementos lingüísticos, simbólicos y económicos a esa presencia colonial inglesa, de la cual los relatos de Quesada sirven como excelente prueba de los procesos que los llevaron a asentarse como firmes referentes identitarios a finales del siglo XIX. Pero, junto a esos relatos, también han venido parejos a la elaboración de estudios en clave sociohistórica, antropológica y filológica. Como argumentación de que los retenes del búnker se mantienen en los gustos refinados por las transculturaciones “ilustradas”, se puede ver también que el fenómeno entero del turismo trasiega los gustos de un paradigma turístico a otro.

Por lo que respecta a las clases populares, no tienen, sin duda, ninguna otra función en el sistema de posturas estéticas que la de contraste, de punto de referencia negativo con respecto al cual se definen, de negación en negación, todas las estéticas<sup>15</sup>.

Desde la óptica del hardcore, la transculturación de finales del XX parece negada al reconocimiento oficial. Movidos desde el ámbito de la civilización a los artefactos socio-culturales transportados por el turismo de masas, las transculturaciones poscoloniales han sido silenciadas por la academia y las instituciones: algo curioso para una academia influenciada por el paradigma de la hibridación transcultural en la era de la globalización. Explicar esto coincide con la rendición y comprensión del fenómeno artificioso del sur e implica caminar por nuevas líneas divisorias, de clase social especialmente, que van más allá de las trazadas por las políticas de la etnicidad. Teniendo el mismo origen geográfico –pero quizás no ya étnico–, la presencia inglesa tiene ahora otro perfil, otra manera de entender el territorio que visitan y otros anhelos. Conservando tan sólo la tragicomedia, el perfil ha cambiado de un orden social colonial a uno poscolonial y esto también ha implicado entender las divergencias del antagonismo de clase y las nuevas capacidades de movilidad internacional, además de las profundas redefiniciones del ocio. Del atractivo ilustrado hacia los nativos apenas quedan reminiscencias programadas en parques temáticos y museos.

El turista poscolonial es el turista del mito de origen; una versión actualizada de los turistas que consolidaron el destino clásico del Puerto de la Cruz y asentada en la cultura de masas que sobrepasó a éstos. De igual manera, el nativo se sumerge por deslizamientos más contrariados de la cultura global y los articula en otras

---

14. Fernando Ortíz: *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Ariel, Barcelona, 1973.

15. Pierre Bourdieu: *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Taurus, Madrid, 1988, p. 55.



Dj bola. Cortesía de Jesús Pérez.

dimensiones; también, en mayor medida, el nativo a veces se confunde por su experiencia con el papel del turista –en un *climax* quesadiano. Aquí podríamos coincidir con la reflexión de James Clifford, al respecto de una nueva antropología que se desprendiera de los mitos del esencialismo:

Las historias de contacto y cambio cultural han estado estructuradas por una insistente dicotomía: absorción por el otro o resistencia frente a él. El miedo a la pérdida de identidad, un tabú puritano sobre la mezcla de creencias y cuerpos atrapa todo el proceso. Pero, ¿y si la identidad es concebida no como una frontera a mantener pero como un nexo de relaciones y transacciones activamente

comprometiendo al sujeto? La historia o las historias de las interacciones deben ser pues más complejas, menos lineales y teológicas. (...) ¿Cómo las historias de contacto, resistencia y asimilación aparecen desde el punto de vista de los grupos que dan mayor importancia al intercambio que a la identidad?<sup>16</sup>

Imaginar el encuentro –como eterno retorno del “mítico primer encuentro”<sup>17</sup>– que tuvo este turista con el nativo supone para mí situar diferentes versiones e intentar revivirlas todas desde la confusión de los papeles que les ha tocado representar. Supone historias apasionantes, marcadas por la nocturnidad y el descubrimiento de cosas nuevas. Pero también supone enmarcar el encuentro en un ámbito conflictivo, tal cual son todos los encuentros (pos)coloniales<sup>18</sup>.

### El mito del mito de origen

Pero aquí la historia se complica al revisar el recorrido de este viaje. La música que ha viajado al sur es a su vez producto de otro viaje que se puede contextualizar en un estadio anterior a este momento. Es decir: la base musical que ha viajado para transculturarse y añadirse a la cultura popular tinerfeña, aun sin ser reconocida oficialmente, es también la historia de tantos otros viajes que al menos debemos nombrar y que forman parte de otra historia por donde se prolonga nuestro mito de origen. Cabría preguntarse ahora: ¿Qué ocurre cuando la música viaja? ¿Qué paradojas se encuentra la música transculturada que deviene en otros procesos de transculturación? ¿Qué dimensiones están en juego, en conflicto, y en qué sentido son valoradas o recriminadas por el búnker por sus características viajeras?

Las complicaciones de entender los códigos políticos y los contextos de este palimpsesto indescriptible tienen que ver con los distintos “topos de lo indecible” que tiene la música viajera, especialmente el punto nodal que ocupa la música negra en la genealogía del hardcore en las metrópolis británicas. Gilroy plantea que, en los debates de la modernidad, la música ha sido denegada –si acaso aceptada en sus formas estéticas– por la oposición que ocupa frente al textualismo

16. James Clifford: *The predicament of culture: twentieth-century ethnography, literature and art*, Harvard University Press, Boston, 1988, p. 344.

17. Claudio Minca: “The Island, Work, Tourism and the Biopolitical”, en *Tourist Studies* 9 (2), 2009, p. 92.

18. Mary Lousie Pratt conceptualiza la transculturación insistiendo en la conflictividad y las complicadas dinámicas del encuentro colonial: “Las zonas de contacto tienen con frecuencia su origen en la invasión y la violencia y se traducen en formaciones sociales que se basan en drásticas desigualdades. A menudo también entrañan lo que se ha llamado “heterogeneidad radical”, es decir, estructuras sociales en las que, en un mismo espacio, coexisten sistemas culturales muy diferenciados que interactúan entre sí”. Véase Mary Louise Pratt: “Apocalipsis en los Andes: zonas de contacto y lucha por el poder interpretativo”. Conferencia: Banco Interamericano de Desarrollo en Washington D.C., el 29 de marzo de 1996, en el marco del Programa de Conferencias del Centro Cultural del BID, p. 7.

y la primacía de lo visual, privilegiadas desde la Ilustración<sup>19</sup>. Sin embargo, la importancia de la música para las sociedades de esclavos –a los que se negaban la alfabetización bajo pena de muerte– fue vital como contracultura de la modernidad, no sólo ya como forma estética, sino como forma de significación, comunicación y como estrategia de supervivencia. Pero lo contenido en esa música negra, dice Gilroy – “a riesgo de parecer esotérico” –, no podía expresarse directamente, sino que estaba de alguna manera encapsulada en un “topos de lo indecible”, en algo contenido pero no manifiesto; en saberes que no pueden ponerse de manera consciente.

Más tarde se dan otros topos de lo indecible: en lo que Gilroy llama *UK Black*, el momento diaspórico negro tras las migraciones poscoloniales a Europa. Ahí viajaban las músicas del Caribe, y si el primer topos escondía el terror racial de la esclavitud, este segundo encapsulaba el colonialismo y la migración. Se trata, como se aprecia, de momentos de encuentros coloniales y poscoloniales. ¿Podríamos hablar, aquí y ahora, de otro tercer topos que incluye otras islas atlánticas, el turismo, otros avatares identitarios y algo nuevamente no dicho?

El encuentro poscolonial se da con un producto ya ensamblado y empaquetado que es la culminación de un proceso; un palimpsesto del cual es difícil leer sus viejas inscripciones. Este producto final está viajando en una dimensión particular asociada con la condición –racial y social– de los turistas. Proviene de aquellos protagonistas de la escena *underground* musical de la metrópolis británica y es a su vez el producto de la mezcla de otras culturas viajeras –migrantes– que se dieron en la ciudad, fruto de distintas políticas de la identidad y de resistencias y que finalmente se procesó en un producto cultural del que presumiblemente se había liberado su carga política y su historia viajera. Respondiendo sólo al hedonismo y a cierto escapismo, la cultura del *breakbeat*, o del sonido que viajó con esa codificación fragmentada, encajó a la perfección en la simulación que representa el sur. Es posible que, tratando un producto acabado, la transculturación isleña funcionara como una caja de Pandora, que se abre para reaprovechar los viejos significantes en sus usos sociales de comunicación y experimentación de las condiciones socioeconómicas –este tercer topos sería, claro está, la vida y muerte bajo el discurso xenófobo de Enoch Powell, el racismo y el clasismo bajo el thatcherismo, las revueltas en barrios; de manera general, las historias migrantes de Gran Bretaña. Esta hipótesis arriesgada propone de paso que en las intervenciones sobre la cultura viajera de la música incluyamos un cuadro más profundo de las dimensiones

19. Paul Gilroy: *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, Harvard University Press, Cambridge, 1993, pp. 72-110.

políticas, culturales, de clase, de raza y de género que se producen al viajar y que tomemos el viaje en sí como una expresión no sólo de libre movimiento, sino del movimiento encuadrado en la demarcación de muchas fronteras, en las que la música afecta la disposición del lugar y el lugar afecta a la política identitaria encapsulada en la música. Y así, la paradoja resaltada por Theodor Adorno parece más que nunca apropiada: la música representa las características nacionales al punto de estar enteramente asociada a los componentes de la nación, pero por otra parte representa mejor que otros medios las antinomias<sup>20</sup>.

El producto que ahora bajaba al sur, a las islas, proviene a su vez de otra cultura tropical-colonial, en otras latitudes, y que estuvo en movimiento por los sistemas coloniales y migratorios del siglo XX –lo que Paul Gilroy denomina el “Atlántico negro” en su última etapa. Volver al momento original del *reggae* tan sólo nos fuerza a centrifugar aún más la historia y ver cada uno de los momentos y estadios como problematizados en otros ambientes socio-económicos y políticos:

El *reggae*, supuestamente una categoría auténtica y estable, provee un ejemplo interesante. Cuando se ocultaron eficazmente sus orígenes híbridos del *rhythm and blues*, dejó de significar, en Gran Bretaña, una música exclusivamente étnica-jamaicana y derivó en distintas legitimidades culturales tanto en la expresión de un nuevo estatus global, como de lo que podría denominarse una cultura pan-caribeña<sup>21</sup>.

El recorrido que dieron los sonidos de la migración, junto con las distintas y disimilares historias económicas, políticas y culturales del Caribe se involucraron en un sentido urbano-metropolitano que se desembarazaba exitosamente de las categorizaciones locales, tanto como de la negritud como esencia del producto. Es curioso que, en su propia historia musical, Gilroy no profundice en las fuerzas y el testigo modesto que desempeñó la fragmentación acelerada de un nuevo sonido relacionado con las salas de fiesta, el “suburbanismo” y la posible contestación política del fenómeno *rave*. En la culminación de una cultura de resistencia musical en los ochenta, Gilroy descafeinó la significación política de un nuevo género por el simple hecho de no tener letras<sup>22</sup>, algo incomprensible habiendo desplegado un

---

20. Adorno, en Paul Gilroy: *op. cit.*, p. 72.

21. Paul Gilroy: *op. cit.*, p. 82.

22. En una retrospectiva del año 1987, observando la evolución de las políticas desde ese año, el encuadre de la música en la metrópolis británica viene planteado por Paul Gilroy en una nueva introducción a un libro que también fue publicado en 1987, *There ain't no Black in the Union Jack*: “Anger and morality are both less openly signaled in a climate established by an informal injunction against recognizably political speech. That tacit rule derives from radical pursuit of wholeness as well as the resigned desire for anesthesia. It specifies that all attempts to reduce these fundamental matters

criticismo al exceso de textualismo postestructural que rodea el análisis de la música<sup>23</sup>. Lo que expresa la música de manera no textual, ni marcado por el lenguaje es evidente. En palabras de Arun Saldanha:

La música es una fuerza. Interviene en el ritmo del cuerpo sin la intermediación de signos. La teoría de lo no-representativo acierta al argumentar la direccionalidad de la experiencia sensorial en contra de los estudios culturales articulados en el lenguaje, o lenguaje-centrados, despejando el psicoanálisis y el subjetivismo. Pero para cualquier teoría priorizando la conexión, los procesos y la heterogeneidad, se hace notable el hecho de que una incorporación de un en-sí-mismo se está posicionado conscientemente. Si el cuerpo es “expresivo”, ¿qué es entonces lo que expresa si no una relación social?<sup>24</sup>.

Popularizándose más tarde en la metrópolis con el nombre de *Jungle*, el sonido viajero culmina en un producto transculturado en un marco capitalista expansivo a finales del siglo pasado. Teniendo el festival *Fantazia* como momento explosivo y del que se desplegaron canciones y ritmos imperecederos –que se reprodujeron en *samples* y mezclas infinitamente por la cultura electrónica del hardcore tinerfeño–, el sonido se institucionalizó a lo largo de los noventa. Algunos de sus nombres importantes fueron: Ratpack, Sweet Mercy, Baby-d, Goldie, Rachel Wallace, Altern8 o The Prodigy –ocupando un lugar privilegiado en la industria musical global. Suburban Base Records, quizá junto a Lucky Spin, se establecen como unos de los más importantes sellos discográficos. 1987 es el año al que apunta el rumor y, curiosamente, el rumor apunta a Ibiza y el legado de fiestas basado en otras vacaciones. Pero ese año apenas es una excusa para establecer una cronología de una tradición musical que se hunde en los flujos del Atlántico negro. Igualmente, establecer direcciones parece tan absurdo como establecer cronologías para los

---

of human interaction to empty social formulae are forms of betrayal. It is thus electronic dance music, almost always without words, rather than didactic rap or proselytizing punk which has been dominant for the last few years. Its technological base and subterranean metropolitan conditions of existence have promoted the same unremarkable, ordinariness hybridity which has been alloyed with recreational drug use on an extraordinary scale. If racism is still enacted in these conditions it is largely devoid of any strong belief in integral races. With their turn inwards and their determined pursuit of ecstatic bodily pleasure, the resulting “sub-cultures” have lost nearly all of their political flavors. They have also been partially annexed by corporate power and exported around the globe without anyone associated with either politics or government being able to appreciate their worth as political and economic assets”. Véase Paul Gilroy: *There Ain't no Black in the Union Jack: The Cultural Politics of Race and Nation* (segunda edición revisada), Routledge Classics, London, 2002.

23. Paul Gilroy: *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, Harvard University Press, Cambridge, 1993, P. 77.

24. Arun Saldanha: “Trance and visibility at dawn: racial dynamics in Goa’s rave scene”, en *Social and Cultural Geography* vol. 6 no. 5, 2005, p. 717.

propósitos de estas reflexiones. Un ejemplo de Gilroy parece iluminar eficazmente esta perspectiva:

Al dejar la prisión [Nelson Mandela] proyectó una desafiante y no contestada voz patriarcal, una voz enraizada en el conflicto político más intenso que jamás haya enfrentado a blancos y negros en este planeta, la última frontera de la supremacía blanca en el continente africano, y que fluyó a través de los sistemas del Atlántico negro. La heroica y redentora autenticidad que envolvía la imagen de Mandela en estas localizaciones fue preciosamente deconstruida en un discurso que él mismo dio en Detroit, en su primera visita a los Estados Unidos. Mandela respondió a las expectativas afro-céntricas de su audiencia diciendo que había encontrado esperanza escuchando la música de Motown mientras estaba en prisión en Robben Island. Citando “What’s Going On” de Marvin Gaye, Mandela explica: “Cuando estábamos en prisión apreciábamos y obviamente escuchábamos el sonido de Detroit”. La tan buscada idea de un uni-direccional sentido de influencia cultural africano que va de Este a Oeste fue instantáneamente revelada como absurda. Las dimensiones globales del diálogo de la diáspora fueron momentáneamente visibles y, al tiempo que sus palabras encendían, como un rayo inesperado en una noche de verano, el paisaje del Atlántico negro, el valor de la música como símbolo principal de la autenticidad racial fue, al mismo tiempo, confirmado y puesto en duda<sup>25</sup>.

Al igual que el té Lipton, el sonido del *break* proviene de “fuera” de Inglaterra. Pero ésta no es una historia nueva, ni puede parecernos nueva a los canarios, que acostumbramos a crear la historia local a base de mitos foráneos y a incluir las transculturaciones como un componente que pudiera ser compatible con las características esencialistas de la nación. Pero en tanto que esencialistas, la intelectualidad del búnker funciona operando en dos mundos ontológicos donde autenticidad y flujos pueden corresponder y aglutinarse en un espacio político correcto y plausible. En ese marco, una vinculación colonial puede ser visible, pero la otra puede ser negada en términos de afectividad étnica; estos procesos de inclusión/exclusión no sólo operan en el terreno musical sino que también reorganizan las políticas migratorias, el pasado colonial mismo y los símbolos de la identidad nacional –dislocados o relocalizados.

El mito del mito de origen nos conecta como canarios a otro Caribe que va más allá de la vinculación colonial del marco español y puede explorar nuevas maneras de entendernos globalmente. Las distintas maneras de comprender este mito

---

25. Paul Gilroy: *op. cit.*, p. 96.



J.B pinchando en Canarias. Cortesía de John Browne.

desenfocan la visión que se da en el discurso del búnker sobre lo que puede y no puede ser transculturado y lo que puede y no puede ser, pues, una tradición popular. El sonido fracturado, desenraizado y despolitizado, la ausencia de letras e incluso de voz, o el estar en otro idioma distinto cuando la hay; su fácil reproducibilidad, su atención al estilo y la creación de sentimientos poderosos; su profunda mezcla y deconstrucción particular de las músicas pop y de cualquier registro; su rebeldía, la búsqueda de un sonido o la destrucción de éste al acelerarlo y fracturarlo; no sólo su falta de autenticidad sino su disposición a reconvertir los originales y confundir

aún más todos los mitos de origen... Todas estas características son tan detonantes de fuerzas de exclusión del búnker como lo son sus asociaciones con la noche, las drogas y la animadversión, y suponen un efecto deconstructivo de la estereotipia que envuelve la marginalidad sin su analítica de clase. Estos factores ejercen un contra-poder para el búnker, un contrapoder tan inoportuno que automáticamente le deniega reconocimiento, lo hace incompatible, no sólo con lo estrictamente vernáculo, sino también con las posibilidades de mezcla.

### **What about the hardcore?**

En el cada vez más rico y dinámico terreno de los estudios transatlánticos o transculturales, el camino dejado por las importantes obras de Paul Gilroy y Edward Said ha sido continuado por las experiencias de otros legados coloniales que no pertenecen al ámbito moderno anglófono. No obstante, la fina separación de mundos coloniales que se establece con la formación de este nuevo paradigma apenas es viable para comprender las historias de Canarias, que como espacio ultramarino y como territorio insular estuvo siempre influenciada por diversos colonialismos. Desde el punto de vista de sus transculturaciones y visible en la peculiar historia de muchos de sus productos, Canarias vive a través de las denegaciones y aceptaciones que distintos búnkers han ejercido. Las historias del azúcar, del vino, de los plátanos, de las papas<sup>26</sup>; el lenguaje de las novelas de Quesada, la atracción por los estilos musicales de Latinoamérica, la institucionalización de fiestas y rituales, etc. Su presencia cultural como legados aceptados, incluso en términos de mezcla, como marcadores étnicos, han sido fruto de las negociaciones de paradigmas culturales que en Canarias han variado según las coordenadas expuestas por dos o más fuerzas imperiales; que también son el resultado de dos o más imaginarios nacionales.

Por eso Canarias puede verse, en las palabras de Eyda Merediz, como un ejemplo del “Atlántico Nepantla”, que en nahuatl expresa un “espacio entre-medio”, “ni una cosa ni la otra, pero potencialmente las dos (...) las Canarias han sido un espacio físico y simbólico donde Europa, las Américas y África han convergido

---

26. Por ejemplificar esta presencia en uno de estos productos: “Daniel Negus, Thomas Colin, Eduardo Fallier y otros más, en efecto, habían conseguido monopolizar el comercio de vinos de calidad en (malvasía), del vulgar vidueño, y del vinagre (incluso) entre Canarias e Inglaterra; la pugna con autoridades e intereses locales en Tenerife (...), la intersección de jueces protectores de los factores extranjeros, de un lado, y el expediente abierto por el Regidor de la Isla, remitido a la Villa de la Corte en Madrid, de otro, traducen con brío el cúmulo de intereses en juego, y muestran cuánto habían arraigado los de nacionalidad inglesa en Canarias durante el ciclo de hegemonía vinatera en la economía insular”.

- Víctor Morales Lezcano: *Los ingleses en Canarias*, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1992, p. 24.

repetidamente”<sup>27</sup>. Por eso también estas notas pretenden captar no sólo un sentido de flujos culturales, sino también el lugar donde entran en conflicto.

Pero ¿acaso escribir estas notas no supone de alguna manera histografiar y hacer factible los elementos del hardcore para la aceptación del búnker? ¿Acaso unas notas, sean o no incompletas, no son un principio para imputar el sonido en una categoría y montar una historia oficial? ¿De qué manera pueden estas notas escapar a las convenciones de un academicismo que conectará con los discursos del búnker? Existe una paradoja en el relato de la historia: al resaltar los componentes marginales y las fragmentaciones no-identitarias del estilo musical lo estaría de alguna manera descodificando y empacándolo para ser acoplado a una narrativa nacional. En mi recorrido por la historia se ha hecho claro un reclamo, que yo hago en inglés para señalar el “origen” de la transculturación. Ese reclamo parece incitar a la aceptación oficial del búnker, pero, de quererlo así, la historia del hardcore pasaría a catalogarse de otra manera y se reconstruiría en el homenaje civilizado que nunca podría aceptar y que nunca sería... La paradoja estriba en que escribiendo sobre su marginalidad estaría forzando su introducción en un circuito, siquiera escribiendo ésta desde puntos concretos y no totalizadores, consciente de su invención y desfigurando la línea temporal en la que se asentaría de ser aceptada. Por eso mismo las metodologías en sociología han preferido metáforas de “conquista”, siendo o no siendo estrictamente constructivistas los marcos de estudio. Conquistar supone subordinar el objeto de estudio, y para éste supone una rendición.

Pretender rescatar el punto de vista del hardcore para observar su interacción en espacios comprendidos como “zonas de contacto” implica el volver la mirada a una historia ya finiquitada y que sólo puede ser mediada por la nostalgia; pero al menos una nostalgia consciente de sí misma. En este sentido, operando con la nostalgia existe un desenfoque de cualquier marco teórico viable. La rendición no puede ser impuesta al objeto de estudio, al menos no tanto como puede ser impuesta en nosotros mismos. El mismo sentimiento de la nostalgia nos hace expresar la imposibilidad por poder tocar, vivir de nuevo o siquiera comprender el fenómeno que estamos estudiando –la dicotomía *Verstehen/Erklären* se disuelve en la rendición. Lo mismo que ante la artificialidad del sur, y sus incontables historias, la rendición parece recaer sobre nosotros –investigadores de lo imposible e impensable. Así, la rendición puede ser deseable para analizar nuestras historias a través de los modos en las que las hemos vivido.

El constructivismo imperial del positivismo sociológico –de cualquier cuño– se basa en muchas exclusiones, pero sobre todo de las emocionales. Pocos

27. Eyda Merediz: “The Virgin of Candelaria’s Transatlantic Journeys”, en *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* vol. 5, 2001, p. 118.

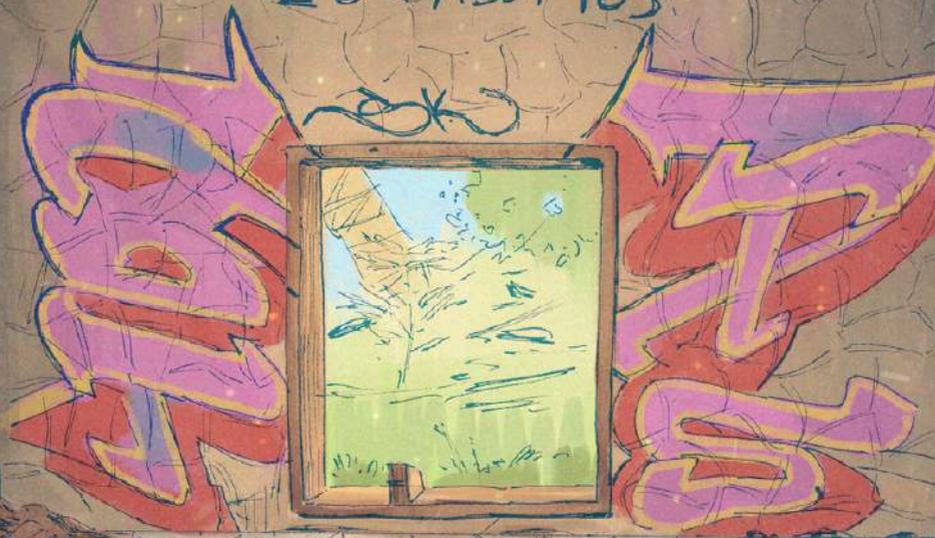
investigadores reflexionan sobre la posible impresión, el posible miedo o el posible amor que sienten por aquello que estudian. Rendirse y concluir una investigación sigue implicando una construcción de una realidad, pero añade una contraparte: la construcción que ese objeto hace de nosotros mismos. Sin embargo, esta rendición no lo es a la amnesia del consumo, a la denegación de la historia viajera de la música; y así, la historia del colonialismo británico en el Caribe y la historia de la diáspora afro-asiática en la metrópolis inglesa debería viajar con sus fragmentaciones y hacerse visible más allá del empaquetado consumista –sólo en esa fórmula fue posible su viaje y el sur como contexto idóneo, pero las historias de su procreación estarían más allá del hedonismo que disfruta de su sonido–... tener el hardcore pero *con* su historia viajera implica que en su viaje de vuelta, tras la transculturación canaria, la música pueda viajar también con las dolorosas, divertidas, limítrofes y marginales historias locales que se han vivido a través de la mezcla *aquí*; un reconocimiento que vuelve a situar, cara a cara, dos situaciones coloniales y de clase social. Responder qué pasa con el hardcore también es una pregunta dirigida a las historias de regresos y a los nuevos encuentros poscoloniales, especialmente a la bajada de las grandes personalidades del fenómeno británico de nuevo al sur que tanto inspiró a los djs locales. Todo archivo musical se convierte en fin en una caja de Pandora. Cuando los canarios abrieron esa caja le dieron unas significaciones curiosas y empezaron a gestionar el sonido desde cero, desde lo marginal, y una vez que Canarias entró en el mapa del sonido que habían regenerado a su manera, las ahora viejas personalidades metropolitanas, los una vez transgresores y ahora fetiches de toda una cultura, viajaron a darse vida en nuevo encuentro, pero ahora posterior a ese momento inaugural del turismo de masas (poscolonial). En vacaciones (des) programadas por los ya clásicos circuitos del sur, los dos momentos de la música viajera se situaban cara a cara en el entorno que presencié la simbiosis.

Si en las estrechas paredes donde se representa ese eterno retorno existe algún resquicio de amargura por una tendencia hacia la institucionalización vía la reconversión de un género –a través de la conmemoración–, el decir de “Vuelve la vieja escuela” no debería preocuparse tanto por esa posible amargura, sino por el orgullo real de sus nostalgias y por cómo será consciente de sus reinveniones. Para ese eterno retorno la pregunta “What about the Hardcore?” se responde de otra manera y el orgullo pasa a no estar reconocido en ningún catálogo oficial. Como un género más que sobresale del sentido musical, el reclamo de su conmemoración y nostalgia no debería tomarse como la repetición de un momento que se fue, pero sí, posiblemente, como la lectura crítica que el hardcore posibilita en nuestra genealogía insular, del presente en que vivimos y de los futuros que presenciaremos aún bajo sus infinitas cajas y melodías.



CÓMO  
LO PASEMOS

GR



# **¿Por qué vino griego habiendo vino canario?**

**El mecanismo de exotización disfuncional de José Vélez**

**\_José Otero**

Esta historia debió ocurrir en el suburbio de alguna de las grandes ciudades de la Cuenca del Ruhr en Alemania, quizás Dortmund, quizás Essen. Corría el año 1974. Era de noche y hacía frío. Udo caminaba deprisa rumbo a casa cuando vio la luz de un bar iluminando la calle. No tenía nada mejor que hacer en esa noche y las bajas temperaturas lo persuadieron a entrar en aquel bar. Allí se encontró con un grupo de hombres sentados, gentes de ojos marrones y pelo negro (*mit braunen Augen und mit schwarzem Haar*). Una extraña música (*fremd*) salía de la gramola, sonidos exóticos de algún país del sur de Europa (*südllich*). De pronto, uno de los hombres se levantó e invitó a Udo a tomar un vino tinto. Era un vino griego, *tan rojo como la sangre de la tierra*. Una profunda melancolía parecía abatir a ese hombre. —Sírvete otro vino— le dijo a Udo —y discúlpame si me

encuentras triste. No puedo parar de soñar y pensar en mi hogar (*Heimat*). Aquí, viviendo en esta ciudad, sé que siempre seré un extraño y que estaré solo.

El vino y las viejas y buenas canciones eran lo único que ayudaba a combatir la nostalgia de aquellos hombres, trabajadores emigrantes griegos (*Gastarbeiter*) en la mayor zona industrial de la República Federal Alemana. Con gran pena, y apurando un vaso tras otro, ellos le contaron a Udo todo sobre su tierra, sobre sus verdes colinas, sobre el viento y el mar, las casas vacías y sus mujeres, solas, criando a unos hijos que aún no habían podido conocer a su padre. Sin embargo, todos albergaban la esperanza de poder volver al hogar cuando consiguiesen, tal vez, reunir algo de dinero, una fortuna —por pequeña que fuese— que les brindara una vida sin penurias ni necesidades. Ya de vuelta en casa, nunca

más tendrían que acordarse de la experiencia de emigrar.

Esta emotiva historia es la que relata *Griechischer Wein* (Vino griego) una canción de Udo Jürgens, famoso cantante austriaco de *schlager*, un género popular de canción ligera en alemán. El single de *Griechischer Wein* fue durante muchas semanas número uno en las listas de éxitos de Austria y Suiza, y alcanzó el puesto número dos en Alemania. Apenas unos meses más tarde, la canción empezó a ser versionada por numerosos artistas internacionales tanto en alemán como en otros idiomas. De entre los primeros interpretes que versionaron *Griechischer Wein* se encuentra el cantante grancanario José Vélez. Su versión, *Vino Griego* —que se compuso poco después que la original alemana— fue su primer LP y representó el verdadero despegue de Vélez como cantante melódico no solo en España sino también en otros países, especialmente en Latinoamérica.

Udo Jürgens Bockelmann, que en el momento de lanzar la canción tenía cuarenta años, ya era muy conocido en Europa como cantante *crooner* en alemán. Su repertorio incluía no solo música *schlager* —frecuentemente criticada como entretenimiento kitsch, de carácter popular o, incluso, populista— sino que también había grabado e interpretado piezas de jazz, swing y *chanson*. Provenía de una familia acomodada. Vivió su infancia y adolescencia en un castillo situado en la misma localidad en la

que su padre era alcalde. Por otra parte, su tío había sido durante siete años el alcalde de Frankfurt am Main y por línea materna tuvo parentesco con el dadaísta Hans Arp. Su hermano Manfred Bockelmann, que aún vive, es un pintor y fotógrafo más o menos reconocido en la escena austriaca del arte contemporáneo.

Por el contrario, José Vélez es el segundo hijo de diez hermanos y fue criado en el seno de una familia muy pobre de Telde. Según cuenta recurrentemente el propio artista, el mundo de la canción en el que estuvo inmerso desde muy pequeño fue, antes que nada, un medio de supervivencia, una forma de ingresar algo de dinero en las exiguas cuentas del hogar familiar y, más tarde, una oportunidad para poder afianzar una carrera profesional emigrando a la Península. Hablamos de una lucha por superar la pobreza estructural que, a mediados del s. XX y en medio de los años más grises de la autarquía franquista, representaba el ecosistema social de la mayor parte de la población del archipiélago canario. Sería ya en el tardofranquismo cuando Vélez empezaría a destacar en el ámbito de la canción melódica nacional, como antes apuntamos, a partir de su versión de *Griechischer Wein* de Jürgens. Tenía veintitrés años.

Estando al tanto de las grandes diferencias socioeconómicas entre los dos cantantes, nos gustaría prestarle atención a las *omisiones* que existen en el texto de la versión *Vino griego* de José Vélez.

Extrapolando dos experiencias creativas particulares a un contexto de análisis más general, y atravesando dichas experiencias con el relato de ficción que propone la canción, quizás podamos realizar algunas comparaciones socio-culturales entre Europa Central (*Mittel-europa*), Grecia y Canarias.

Jürgens concibió *Griechischer Wein* después de un viaje de placer a la isla de Rodas. El texto definitivo, sin embargo, se hizo esperar cerca de dos años. Algunos autores propusieron un argumento para la canción que, según Jürgens, se basaba en una serie de clichés a evitar, más que por otra razón, por estar demasiado presentes en la música popular del momento. Recordemos el gusto por lo griego que instauró una década antes el estreno de la película *Zorba el Griego*, cinta que quiso representar la supuesta confrontación entre la racionalidad europea y el vitalismo griego de aromas orientales, actitudes dramatizadas por dos personajes contrapuestos, Basil, un ensayista y poeta inglés —interpretado por Alan Bates— y el legendario Zorba —interpretado por Anthony Quinn— rudo, iletrado y golfo, pero quintaesencia de la sabiduría que brinda el conocimiento de las costumbres y tradiciones locales. Ambos personajes, en constante conflicto —pese al cariño y la confianza que se profesan— terminan la película reconciliando sus posturas en el famoso baile final, un sirtaki compuesto por el músico Mikis Theodorakis. La fusión de

estas dos formas de enfrentar la vida se identifica bien con la personalidad del cantante *crooner* (Frank Sinatra, Dean Martin, Nat King Cole, Tom Jones, etc.) que se sirve tanto de la galantería refinada y culta de Occidente como de la picaresca y el desparpajo de los pueblos del sur.

El letrista Michael Kunze fue el encargado de reformular el trasunto griego para alejarlo de las ideas más trilladas pero sin olvidarse de inyectar el exotismo que demandaba la canción —nos situamos en el ámbito de la música *más* popular y comercial, en donde los estereotipos, pese a que se transformen, no pueden dejar de faltar— en el relato de un drama contemporáneo; las consecuencias psicológicas de la emigración de trabajadores del sur de Europa a la región de la industria pesada alemana, la Cuenca del Ruhr. Lo que más nos interesa de cara a la reflexión presente no es tanto el “problema migratorio” de los sesenta y setenta sino la lectura en clave eurocéntrica de dicho problema: ¿en qué términos se hablaba de emigración desde el texto alemán y cómo se modifica el significado en la versión en castellano de José Vélez?

Desde el punto de vista musical, ambas canciones son muy parecidas. Escrita la original en do menor y la versión en re menor —un tono más agudo, para mayor lucimiento vocal— tienen prácticamente la misma duración y usan y abusan de un omnipresente *buzuki*

—instrumento griego por excelencia— que dibuja la melodía. Una orquesta de cuerda, bajo eléctrico y batería remarcan el *pun-chin, pun-chin* del sencillo ritmo, mientras que un coro femenino ayuda a reforzar el momento épico del estribillo. Si la producción de Vélez es quizás algo más “enlatada” que la de Jürgens eso no es motivo para establecer diferencias de peso, si no pasamos por alto las cualidades vocales del cantante de Telde, superiores en muchos aspectos.

Respecto a la letra, e incluso cuando el guión argumental sea más o menos el mismo, encontramos algunas omisiones en la versión de Vélez que pensamos que son significativas a la hora de contextualizar el momento en el que cada canción fue creada. En el comienzo del tema, un hombre solitario —Jürgens, Vélez, el *crooner*, el *flâneur*...— camina rumbo a casa por la *fría noche* de la *gran ciudad* antes de entrar en un bar. En la descripción de lo que ven dentro del bar, sin embargo, podemos empezar a observar matices interesantes. Jürgens se extiende haciendo una descripción física de los clientes del establecimiento, gentes de “ojos marrones” y “pelo negro”, y también cultural, hablando de costumbres ajenas a las suyas, que escuchan una música “extraña” y “sureña”. Vélez, sin embargo, apenas apunta el hecho de que le pareciera que ese bar “de repente, fuera otro país” con “aquella gente, aquella música, nueva [y no *extraña*] para mí”. En Vélez, el componente de otredad queda muy matizado.

Desaparecen por completo las alusiones a los rasgos “étnicos” y a la no pertenencia a los pueblos del sur. Como es lógico, esto ocurre porque la propia figura del cantante teldense, de facciones casi mulatas, así como los condicionantes socioculturales que arropan la producción de *Vino griego*, imposibilitan una estrategia de exotización plena. Dado que la canción está hecha para el público hispanoparlante, español, canario, latinoamericano, hablar del color del pelo negro y la tez morena solo añadiría confusión a la hora de reconocer tanto la identidad de los sujetos que se describen en el texto como la del propio oyente. La consecuencia de esta omisión es una necesaria dilución de los vivos colores exóticos que ilustran el paisaje de la canción original.

Mediante una argucia propia, Vélez trata seguidamente de conseguir un clima de mayor exotismo utilizando una figura que no aparece en la primera versión: un “hombre viejo” (¿Zorba, quizás?). Vélez introduce a este interlocutor —que le invita a beber el vino griego— creando el clima de misterio e intimidad asociado al encuentro entre un joven solitario y las palabras de sabiduría de una persona mayor. En la canción de Jürgens esta figura no existe; solo nos encontramos con inmigrantes jóvenes, pues se habla de “mujeres jóvenes” e “hijos que aún no han visto a su padre”. En el texto del teldense las biografías de estos inmigrantes se abstraen, pierden definición, mientras que en el texto alemán adquie-

ren concreción. En ambas canciones, el vino griego destapa la melancolía de volver al hogar pero sólo en la alemana se habla, por ejemplo, de un plan de ahorro de dinero como requisito para regresar. El realismo del “problema migratorio” es evidente en Jürgens y solo un decorado vaporoso en Vélez. En este sentido, Vélez, para poder reforzar su defectuoso dispositivo exotizante recupera algunos de los tópicos que Jürgens y su letrista Kunze querían evitar —“Pireo”, “barco blanco”, “mar azul”, etc.<sup>1</sup>— y hace hablar al hombre viejo de un “pueblo blanco” que dejó “detrás del mar”.

También podemos traer a colación la capacidad connotativa propia de la lengua alemana que, como se sabe, recurrentemente forma palabras con la unión de varias. En este sentido, es elocuente el uso, en la versión de Jürgens, de la palabra *fremd*, que es polisémica y puede referirse tanto a algo extranjero como a algo extraño o ajeno. Según el diccionario alemán *Duden* —que no solo ofrece definiciones sino también aclaraciones etimológicas— *fremd* es sinónimo de algo en lo que no se confía. Palabras que el manual pone en órbita junto a este término son íntimo, exótico, prohibido o desconocido, una serie de ideas que rondan en torno a una interpelación subjetiva y un contacto cercano con

el Otro pero de carácter negativo. *Fremd-sprache* significa solo lengua extranjera pero *Entfremdung* es alienación, *fremd-gehen* ser infiel, *Fremdarbeiter* fueron los trabajadores forzosos, mayormente del Este de Europa, que los nazis explotaron durante la Segunda Guerra Mundial. En castellano, la palabra “extranjero”, según la RAE, solo alude a lo que viene de fuera del propio país, independientemente de todo juicio valorativo.

Finalmente, y aunque la pregunta pueda parecer de Perogrullo, ¿por qué un vino griego? En la Alemania de los sesenta y setenta —y aún hoy— el vino, especialmente el tinto, suele ser mayormente de importación, lo que no es en absoluto el caso de España. ¿No bebería acaso un migrante griego en la España de aquel entonces un vino local o nacional? ¿Deambularía quizás Vélez por el cosmopolita y bullicioso barrio de La Isleta- Puerto en Las Palmas de Gran Canaria, en aquellos años setenta, y entró verdaderamente en un bar de inmigrantes griegos? Muchas son las opciones para el desbarre.

Pensamos que, más allá de las hipótesis que esta ficción pueda convocar e independientemente de los derroteros comerciales de la música ligera de los años setenta —en este caso, muy beneficiosos para la carrera de ambos cantantes— la metáfora griega entra con calzador en la versión de José Vélez, y se encuentra atravesada por una serie de ambivalencias, omisiones y oculta-

1. Hans- Bruno Kammertöns: “Der Mantel der Geschichte”, en *Die Zeit*, 30/6/2005. [https://www.zeit.de/2005/27/Udo\\_Juergens\\_27/seite-4](https://www.zeit.de/2005/27/Udo_Juergens_27/seite-4)

mientos que podrían servir para hacer una crítica comparativa entre la posición sociocultural de Grecia y Canarias respecto a Europa. Aquí aprovechamos para recomendar la lectura de un autor en particular, el antropólogo británico Michael Herzfeld.

Profesor en la Universidad de Harvard, Herzfeld ha pasado buena parte de su vida investigadora estudiando el fenómeno de la colonización en países que no entran, según sus propias palabras, dentro del “club postcolonial”. Plantea el concepto de la *criptocolonialidad* para definir una serie de fenómenos de subordinación nacional que no siempre pasan por todos los estadios del colonialismo y organización de lucha postcolonial *tout court* —el momento oneroso de la servidumbre y el momento brillante de la liberación— como haya podido suceder en las Guerras de Independencia latinoamericanas, en Argelia o en Angola, por citar solo algunos ejemplos bien conocidos. Dentro del marco de la antropología cultural destacan sus textos dedicados a Grecia.

Grecia es, por una parte, una nación soberana cuyo pasado configura el núcleo duro de la cultura de Europa y, por otra parte, una región que tras siglos de colonización otomana, es percibida en el Occidente moderno como la puerta de entrada a Oriente. Canarias puede plantearse como objeto de estudio dentro de un marco similar —necesariamente reajutable— en el que también

cabría incluir, de manera más general, a las regiones o países del sur de Europa, vistos con una cierta mirada displicente —si no etnocéntrica— por los poderes fácticos político- financieros de la *Mittel-europa*.

Igual que Grecia, las Islas Canarias son un territorio en los límites geográficos de Europa que ha formado su identidad a partir de un pasado más o menos legendario, y en donde ha existido, en palabras de Fernando Estévez, una verdadera “obsesión por los orígenes”, afirmación ésta que Herzfeld suscribe casi literalmente en sus estudios. Salvando las muy diferentes dimensiones históricas, la Grecia helenística antigua actúa en la identidad de los griegos modernos de forma análoga a como se siente y se piensa la pretérita presencia del archipiélago indígena por los habitantes contemporáneos de Canarias. Herzfeld emplea un concepto que ayuda a entender este tipo de articulación identitaria, la *nostalgia estructural* (*structural nostalgia*), un momento fundacional de la nación *fuera del tiempo* de dicho estado nacional. Se trata de un concepto paradójico puesto que apela a un tiempo arcaico y armónico en el que no existía la necesidad de un estado nación para reafirmar los vínculos sociales pero que, por otro lado, es el germen o fundamento de dicho estado. La *nostalgia estructural* es esa añoranza de una comunidad primordial anterior al estado que solo es posible pensar e imaginar dentro del

mismo estado nacional. Si en Grecia el pasado helénico es el bote salvavidas de su europeidad, en Canarias la herencia indígena supone lo contrario; los guanaches se encuentran en el corazón mismo del discurso nacionalista del poder y son, al mismo tiempo, una fuerza antigua y fantasmagórica, antagonista a la modernidad y a la europeidad.

Tanto en Grecia como en Canarias la pertenencia y el rechazo al continente europeo se dan, en el ámbito de la identidad subjetiva, simultánea y casi indisolublemente. Esta condición de identidad ambivalente es abordada por Herzfeld a través de lo que él llama la *polisemia cultural* (*cultural disemia*), focalizada en el estudio de los estereotipos. Las polarizaciones del juicio y los reduccionismos binarios tan queridos por el nacionalismo teórico más simple —nosotros/ellos, los de fuera/los de dentro, local/extranjero, etc.— pueden llegar a convertirse en estereotipos que nos conduzcan hacia esencialismos identitarios más o menos peligrosos pero, al mismo tiempo, resultan útiles para poder clasificar y estudiar determinados fenómenos sin caer en el relativismo o en una excesiva complejidad del juicio que paralice toda praxis cultural. Esta doble condición nos obliga a no descartar de pleno el estudio de los estereotipos, sino a encontrar su momento de inserción en el imaginario nacional para ponerlos bajo la lupa crítica o, incluso, valorar su posible utilidad.

Los estereotipos conforman una simbología paradójica en el sentido en el que deforman la imagen nacional “seria” o formal, al mismo tiempo que la constituyen. Es importante fijarse en quién usa dichos estereotipos y en qué contextos concretos, cómo éstos mutan en función de determinada ideología y qué atributos adquieren o se desprenden de ellos con el tiempo. El análisis de los estereotipos puede ayudar a conocer una cultura determinada desde dentro y también —en su carácter de cliché— nos otorgan de entrada una cierta distancia respecto a la realidad de la que parten. No nos los creemos y por ello son objeto de sospecha y discusión; la permanente disputa de su sentido “verdadero” deja en evidencia qué aspectos de la identidad se quieren negar y cuáles se desean “limpiar” de deformaciones y desvirtuaciones. El análisis de los estereotipos, tanto desde el punto de vista de la política formal como del sentir popular, es un terreno fértil para observar qué se quiere ser, o más bien, qué no se quiere ser.

Nadie se cree que José Vélez o Udo Jürgens puedan aludir en los textos de sus canciones a problemas de pertenencia identitaria en el marco del pensamiento decolonial. Justo por eso —en su carácter estereotipado— los textos “hablan por sí mismos”, esto es, exponen con “naturalidad ideológica” tanto las coordenadas del aquí y ahora de una cultura nacional dada, como al mismo tiempo hacen posible advertir,

en la comparación dialéctica, una serie de proposiciones y ocultaciones, más o menos inconscientes, más o menos involuntarias.

Pensamos que el austriaco Udo Jürgens fundamenta su discurso en determinaciones tan rotundas como la apariencia física y el extrañamiento cultural que, en buena medida, desvelan un marcado eurocentrismo. Este tipo de etnocentrismo va más allá de sus buenas intenciones, evidentes en el argumento de la canción, sin duda, empática hacia la situación de los emigrantes griegos pero que, por otro lado, no puede dejar de solidificar la presencia de un Otro irreductible, alguien extraño y ajeno (*fremd*). Su mecanismo de exotización

cultural funciona bien, es exitoso. Su vino es un vino realmente griego. Y los griegos son los griegos, con sus dramas y sus movidas propias.

Por otra parte, José Vélez propone una perspectiva exotizante de Grecia de carácter débil. En el fondo, José Vélez — como canario que le canta a Grecia— termina siendo más griego que centroeuropeo, por mucho que trate de seguir los pasos de Jürgens. Los estereotipos y omisiones que maneja ayudan a hacer indistinguible y, sobre todo, innecesario su lugar de procedencia. Lo intenta, pero Vélez no sabe bien exotizarse ni exotizar a los otros. Bebe sin importarle mucho si el vino es griego o si es canario.









Este texto de Larisa Pérez Flores fue escrito a raíz de su intervención en el programa de crítica, con la sesión *Causas y razones de las islas desiertas* celebrada el 23 de febrero de 2019 en la Biblioteca de arte de TEA Tenerife Espacio de las Artes, así como de su residencia en Solar. Acción Cultural Sociedad – Lugar – Arte bajo el título *Yo soy de la isla: Más allá del trópico y el desierto* y de su exposición *Museo de la isla* en la sala de arte del Ateneo de La Laguna, celebradas respectivamente en mayo y junio de ese mismo año. En estas diferentes conversaciones, Larisa partió del pensamiento archipelágico para abrir preguntas sobre cómo situar filosófica y políticamente el imaginario insular en el contexto específico de Canarias.

# El Museo de la Isla

Larisa Pérez Flores

*Simplemente nombrarlas es asunto de diaristas, hacerte un nombre para lectores que, al igual que los viajeros, elogian tanto camas como playas; pero las islas pueden solamente existir si hemos amado en ellas.*

**Derek Walcott**

Según el escritor cubano Antonio Benítez Rojo<sup>1</sup>, hay tres tipos de escritores/exploradores del Dorado: los que vuelven afirmando que el Dorado es imposible, los que alcanzaron su visión maravillosa por un instante y los que vuelven con la razón perdida tras haber estado allí, pues la visión se ha quedado impresa en su ser. Yo soy de las terceras. Perdí literalmente la cabeza tras haber estado en las islas del Caribe, una suerte de “Dorado insular”. Viví el espacio antillano atravesado en tal medida por el mito del paraíso, me concebí a mí misma en tal medida atravesada por el mito de la heroína –pues sólo quien tiene algo de divino puede vivir en el Edén–, que no pude sino caer y caer como Alicia por un agujero que parecía infinito. Pero sólo lo parecía. Por eso estoy aquí, escribiendo sobre las islas.

Al regreso fue que empecé a pensar quién era yo. Entonces mi propio archipiélago comenzó a desvelármese poco a poco como parte de lo que yo era. Hizo aguas la idea de que yo era un universal descubriendo una otredad poderosa en aquel Caribe traidor. Yo era también de un archipiélago, era víctima de mis coordenadas. Pero, ¿cuáles eran mis coordenadas?

---

1. Antonio Benítez Rojo: *La isla que se repite*, Casiopea, Barcelona, 1998.

## Partir de la isla

Responder a esa pregunta me llevó a tomar “la isla” como eje de cualquier posible análisis. Nacida en la isla, naufragada en la isla, atrapada en el Atlántico. Rodeada de mar. Supuestamente afortunada. Incapaz de definir propiamente la isla.

La definición de lo “insular” trae de cabeza a la comunidad geográfica. La comunidad geográfica intenta crear consensos que permitan que la “isla” sea algo más allá de la poesía. Según la Unión Europea, la isla debe distar más que un kilómetro del continente y no puede estar conectada al mismo ni de forma natural ni por un dispositivo fijo tipo puente o túnel<sup>2</sup>. Según esta definición, Inglaterra no es una isla. No se comporta como una isla. Tiene que contar con una población estable de cincuenta habitantes como mínimo. No puede albergar la capital de un estado miembro<sup>3</sup>. Porque si fuera tan poco humana, o tan demasiado humana, tampoco sería una isla.

Está claro que es en las islas pequeñas donde la insularidad cobra mayor relevancia analítica, o al menos donde ofrece menos complicaciones. Las islas pequeñas a menudo coinciden con formaciones estatales, reúnen endemismos naturales y culturales, y en ese sentido son ideales para biólogas, geógrafos o etnógrafas. Son lo que en muchas ocasiones se han denominado “laboratorios”, como Hawaii, Canarias o Galápagos. Además son utilizadas en sentido más “metafórico” por poetas, sociólogas o filósofos para dar cuenta de diferentes realidades.

Hay miles de esas islas, que según las estimaciones de Isaac Asimov en su artículo de divulgación “Las islas del mundo”, cubrirían una extensión tan grande como Australia y, lo que es más revelador, serían el hogar de un ser humano de cada diez<sup>4</sup>. Asimov intenta con esto combatir una visión según la cual las islas son estados de cosas excepcionales. Mi propuesta, anclada en mi propia experiencia personal, es también la de combatir tal visión tratando de restituir su papel en el tiempo y el espacio.

## La isla y el océano

La isla nos conmina al mar y no pone el acento en la tierra. Sin duda tiene una atracción irresistible, con su canto de sirena que atraviesa los mares. Paradisiaca o infernal, es un espacio de densidad mitológica innegable, pero a menudo también

---

2. Antonio Santana Santana: *Geografía de las islas. Las Palmas de Gran Canaria*. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2012.

3. *Ibid.*

4. Isaac Asimov: *Los lagartos terribles y otros ensayos científicos*, Alianza Editorial, Madrid, 1980, p. 92.

de densidad histórica inconmesurable. Lo primero es casi un tópico, lo segundo más bien un apunte marginal. Pues la Historia es la historia de los continentes. Las islas son como satélites de lo que en verdad es el mundo: el continente. Pero, ¿qué es el mundo sino agua? ¿Por qué no cambiar el patrón?

Hay quienes proponen voltear el mapa de sur a norte y yo, siguiendo una larga lista de intentos, propongo centrarnos en el azul inmenso de los océanos. Ese azul nos cuenta una serie de historias que nos permitirán comprender la historia los continentes. En sus aguas encontraremos las islas, pedacitos de tierra a menudo vinculados a otras islas en más o menos prolíficos archipiélagos. Pedacitos supuestamente aislados por el agua, pero en realidad conectados por ella, caldo de cultivo de trasvases imposibles. La continentalidad aparecerá, por el contrario, como caldo de cultivo del aislamiento en los pequeños lugares de su interior inmenso, como anticosmopolita en su monólogo imperial.

Como tópico obsesivo del pensamiento occidental, es despreciada y minimizada al mismo tiempo que exotizada y utopizada. Lo interesante, a mi juicio, es mostrar en qué consiste este doble movimiento e imaginar qué ocurriría si lo desmontáramos poco a poco, fabricando otra mirada hacia esas ínsulas fantásticas que poblamos, o mejor dicho, que nos pueblan.

### **Causas y razones de las islas desiertas**

Desde el punto de vista de la filosofía, partir de las islas no resultaría algo controversial si no fuera porque intento hacerlo sobrepasando mitos antiguos, utopías políticas y otros tópicos legitimadores. Pero también intento hacerlo sobrepasando visiones líquidas, desencarnadas, asépticas. Y es que con las islas, tras una crítica profunda de la modernidad, ocurre lo mismo que con los cuerpos. Se llega al diagnóstico de que no son nada en sí mismos, que no son deudores de una naturaleza determinada, sino que son aquello de lo que el lenguaje les ha investido. Caen los mitos exotizantes de ecos coloniales, desaparecen los binarismos y las diferencias, del trópico pasamos a una nada que nada.

En su texto “Causas y razones de las islas desiertas”, Deleuze ejemplifica muy bien esta lectura posmoderna, trascendiendo el tópico de la “isla tropical”, y arribando a una isla más neutra, la “isla desierta”. Afirma que el hombre sólo puede vivir en una isla a condición de olvidar lo que la misma isla representa<sup>5</sup>. ¿Y qué representa? Lo desierto, entendido como el “antes de ser poblada”, la hoja en blanco:

.....  
5. Gilles Deleuze: “Causas y razones de las Islas desiertas”, en *La Isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)* (trad. José Luis Pardo), Pre-textos, Valencia, 2005, p 16.

Soñar con las islas, ya sea con angustia o con alegría, es soñar con separarse, con estar separado, más allá de los continentes, soñar con estar solo y perdido, o bien es soñar que se retorna al principio, que se vuelve a empezar, que se recrea<sup>6</sup>.

Deleuze ve siempre la isla como un lugar al que se llega y no como el lugar donde se está. Como un lugar separado, pero ¿separado de qué? Deleuze piensa que esa es la mirada “del mundo”. Pero no siempre se mira “hacia las islas”. Yo miro desde la isla. Desde mi cuerpo de isleña. Si bien coincido en el papel fundamental de la mitología en la construcción de la insularidad, entiendo que se debe a esta mirada externa, continental, desde donde la isla aparece siempre como desierto a poblar. Se trata de una epistemología concreta y para nada casual.

Mi intención es negar la afirmación deleuziana sobre la isla: “Lo desierto es el océano que la rodea por doquier”. La isla no está “separada”. Fascinante es observar los viajes a través del aire y del agua y luego en las embarcaciones de todo tipo de especies, esporas, semillas, hojas, huevos, cuerpos, entrando en contacto con una tierra nueva, adaptándose o muriendo, generando endemismos insospechados irrevocablemente híbridos. Nada originario, nada puro, nada cien por cien genuino, hay en la isla.

No quiero decir que la isla no sea un espacio distinguible, ni que no tenga obstáculos. Sólo quiero señalar que desde el punto de vista androcéntrico y continental el medio terrestre ha sido más fácil, pero ni es el único punto de vista ni el medio acuático es insalvable. La tecnología se desarrolló para afrontar las diferentes barreras naturales –clima, distancias, relieve–, de las que el mar no es una excepción. Muchas especies han encontrado en el océano un medio mucho más sencillo para su dispersión. Desde los cocos a los humanos, cuyas herramientas son ya prótesis –no hay un humano puro, pretecnológico, detrás de esos mitos que recordamos–, el mar ofrece posibilidades que la tierra niega.

### **Yo soy de la isla**

Yo nací en una isla y aunque me educaron para mirarla desde fuera es imposible extirpar la experiencia fundamental de que lo tuyo es lo tuyo y no “lo otro” y mucho menos “lo desierto”. Pensar la isla como algo distinto del continente ya contiene una visión determinada de las cosas o, dicho de otro modo, quien nace en una isla no se percibe necesariamente como isleña o isleño.

El geógrafo estadounidense Steinberg llega a sostener que la autoidentificación con algo como la “insularidad” es una invención relativamente reciente, tal vez fru-

.....  
6. *Ibid.*, p.16.

to de la imaginación de un grupo de hombres ingleses en el siglo XIX<sup>7</sup>. Yo creo, no obstante, que eso sería exagerar. En cierta medida la lectura de Steinberg coincide con el planteamiento moderno de la isla como lugar aislado, y por tanto del cuerpo insular como un cuerpo que siempre ha estado allí, que no tiene noción del resto, y cuyo conocimiento emana de una sola tradición. Ni es imposible ser de la isla (contra Deleuze) ni se es de la isla como una unidad aislada autosuficiente (contra Steinberg).

Y es que es difícil asegurar algo como lo que Steinberg sostiene cuando los propios cuerpos isleños viajaron, voluntaria o involuntariamente, de unas islas a otras y del continente a las islas, o sus ancestros, o recibían visitas de otros cuerpos navegantes, antes y después de la colonización. Es muy descolonial pensar que la distinción entre isla y continente es eurocentrada, pero quizá es más colonial presuponer que hasta el siglo XIX en el Caribe o en Canarias, donde el trasvase de cuerpos había sido inabarcable, nadie tenía esta concepción. El conocimiento precolonial también incluía un legado de navegaciones y “descubrimientos” que no figuran en la historia oficial, y por otra parte, teniendo en cuenta que los islarios<sup>8</sup> circulaban en Europa desde el siglo XVI, no es de extrañar que desde las propias islas se elaborase un discurso impregnado de la mitología medieval y moderna en torno a ellas.

La Ilustración en Canarias fue un buen ejemplo de esto, con Viera y Clavijo como vocero fundamental, y basta para contradecir la hipótesis de Steinberg. En sus *Noticias de la historia de Canarias (1772-1773)* no solo realiza constantemente una distinción entre isla y continente, entre Canarias y el resto de continentes, sino que denomina a los canarios como “isleños” y a los aborígenes como “primitivos isleños”. Por otra parte, su intento de reconstruir la historia de Canarias como territorio específico –no como nación, pero sí como algo distinto de España y distinto del continente– tiene que ver con la recuperación del legado literario antiguo, mediterráneo, en torno a la insularidad. Una legitimación de la grandeza de Canarias por medio de su cualidad insular como objeto mítico por excelencia.

La modernidad europea impregnó las islas, que elaboraron su propia visión de sí mismas –nunca perdieron la agencia, nunca fueron “sólo” musas. Esta lectura moderna era, obviamente, una lectura continental que se desplegaba y se resistía al mismo tiempo desde la isla. Una lectura poscontinental<sup>9</sup>, como la que aquí propon-

---

7. Michelle Stephens: “What is an island? Caribbean studies and the Contemporary Visual Artist”, en *Caribbean Journal of Criticism* 17, Duke University Press, Durham, 2013, p. 41.

8. “Islario” es un término castellano para designar un mapa que muestra las islas de un océano o de un continente o incluso de una nación.

9. Nelson Maldonado Torres: “Frantz Fanon: filosofía poscontinental y cosmopolitismo descolonial”, en *De la Teoría Crítica a una crítica plural de la modernidad* (coord. Oliver Koslarek), Editorial Biblos, Buenos

go, bebería de estas resistencias, de este pensar “desde la isla”, superando binarismos heredados de todo tipo como razón-sin razón, hombre-mujer, blanco-negro, moderno-primitivo, etc.

La otredad, lo primitivo o lo femenino, todas ideas de las que el propio Deleuze no consigue desafectar a la isla, son equivalentes de “lo natural”. Una lectura poscontinental conecta con un cuestionamiento profundo de arraigadas categorías del conocimiento, en el sentido de que todos los binarios que atraviesan la visión colonial parecen estar subordinados a la división “hombre-naturaleza”. Hablar desde la isla implica restituir una idea de naturaleza más allá del binarismo moderno, lo que quizá implique crear un nuevo término o reivindicar, si es posible, la fusión definitiva de lo natural y lo artificial.

### La isla y el cuerpo

La insularidad, llegadas a este punto, se presenta como algo más que una condición geográfica. El océano aparece, no como un principio de segregación, sino de conexión apabullante. Sin atender al papel de los océanos no se puede entender el pasado. Sin entender el pasado no se puede entender el presente. ¿Cómo dar cuenta de la conformación de cualquier sociedad del Caribe o la Macaronesia sin esta incorporación espacial que es el Océano Atlántico?

Lo hemos oído hasta la saciedad, pero quizás no hemos prestado la suficiente atención: si las Antillas fueron un campo de experimentación para América, Canarias fue un campo de experimentación para las Antillas. Las islas Canarias servían, por ejemplo, como escala de aclimatación para plantas, animales y personas<sup>10</sup>, por eso el término de “laboratorio”. Muchos colonizadores de África y América pasaron temporadas en Canarias como transición al clima ecuatorial o tropical. Muchas frutas antillanas tuvieron su aclimatación en jardines de Canarias. Los cuerpos esclavos, sin embargo, no tuvieron aclimatación.

Esta visión intercontinental alumbró zonas muy oscuras de la historia y habilita otro tipo de análisis del presente. Yo prefiero llamarla “transoceánica” para no saltarnos el mar, una vez más, sino hacerlo presente, con sus naves que lo atraviesan y sus naufragos anónimos. Bebe de una tradición de pensamiento fundamentalmente transatlántico que se reprodujo históricamente en diversos discursos anticoloniales y poscoloniales. Esta tradición fue desplegándose hasta el punto de que la

---

Aires, 2007.

10. Germán Pérez Santana: “Canarias y Antillas como campos de experimentación atlántica”, en *Los otros diálogos atlánticos* (ed. Juan Manuel García-Ramos), Fundación Canaria Mapfre Guanarteme, Las Palmas de Gran Canaria, 2013.

identidad empezó a concebirse de otra manera. Primero, restituyendo sus facciones silenciadas –indígena, africana, asiática–; segundo, modificando la visión misma de lo que es la identidad, esto es, habilitando nociones más flexibles, complejas y diaspóricas.

Estas nuevas nociones, descoloniales si se quiere, cuestionan las lecturas identitarias basadas en la etnia o la nación<sup>11</sup>, y reivindican los elementos sincréticos<sup>12</sup> y criollizantes<sup>13</sup> de la identidad. En este sentido, cuestionan la lectura moderna de lo humano señalando el papel mistificador de la herencia colonial, al que contraponen una diversidad inasible, e incluso una cierta idea de opacidad<sup>14</sup>. Estos conceptos –así como los autores que los reivindican– están asociados fuertemente al Caribe y reclaman “una identidad cultural bifurcada, siempre proyectada entre un acá y un allá –galaxia, rizoma, manglar, anfibio–, y una matriz socioeconómica anclada en el *blackhole* de la plantación”<sup>15</sup>, matriz de las sociedades criollas.

La isla, en lo que concierne también a la identidad, aparece tanto como una apertura como una precariedad. Como cualquier identidad periférica ofrece la posibilidad epistémica que alumbraba la vulnerabilidad. Partir de su orilla ofrece, si no una garantía, un marco más adecuado para dialogar con el espacio y la historia.

Canarias, debido a su posición nebulosa, huérfana de continente, sólo tiene que mirarse en el espejo de otras islas para poder hablar. Lo mismo ocurre con las identidades subalternas de la nación: se reconfiguran más allá de sus muros, reconociendo los reflejos de su propia opresión en lugares lejanos. Partir de la isla, y del propio cuerpo, abre la puerta a una conversación descolonizante de hondo calado en el marco de un “metarchipiélago” de lugares pequeños, oscuros, femeninos, anómalos.

### La isla y el museo, por ejemplo

A finales de 2018 acudí a una conferencia en el Salón de Actos del Museo de la Naturaleza y el Hombre de Santa Cruz de Tenerife titulada “El plato fuerte del museo caníbal: el Museo de Etnografía de Neuchâtel y la museología de la ruptura”. La conferencia, impartida por Marc-Olivier Gonseth, versaba sobre la multitud de estrategias en “museología crítica” que durante su trayectoria había ensayado este exdirector de museo. Las distintas estrategias tenían que ver con deconstruir el es-

11. Paul Gilroy: *The Black Atlantic Modernity and Double Consciousness*, Verso, Londres, 1993.

12. Antonio Benítez Rojo: *La isla que se repite*, Casiopea, Barcelona, 1998.

13. Édouard Glissant: *Poétique de la relation*, Editions Galimard, Paris, 1990.

14. Édouard Glissant: *Traité du Tout-Monde, Poétique IV*, Editions Galimard, Paris, 1997.

15. Antonio Benítez Rojo: *op. cit.*, p. 387.

pacio museístico cuestionando lo que es “museificable” y lo que no, y parodiando el propio proceso de creación de verdad de los museos.

Las estrategias eran todas muy interesantes, y cumplían sin duda su función, pero dejaban abierto un interrogante que, décadas después de la irrupción de los cuestionamientos pos-modernos, a mí se me hacía fundamental: ¿debe el museo conformarse con su misión crítico-paródica?

Esa pregunta no deja de preocuparme en la medida en que aplica para el resto de instituciones generadoras de conocimiento, incluida la artística. De alguna manera ya llevamos muchas décadas de deconstrucción de cualquier versión naturalizante de la realidad, evidenciando que todo está compuesto de relatos. La crítica de la modernidad ha llevado a un cuestionamiento de un modelo de sujeto y de realidad basados en la “universalidad” o la “racionalidad”. Aparte de esto, los grandes relatos sobre el mundo o lo humano, además de míticos, han sido señalados como pilares de una modernidad opresora. Se hilan a partir de una dominación, tanto de la naturaleza y el resto de especies, como del ser humano con respecto de sí –razón frente a sentimiento.

El *logos* se revela entonces como una ficción más, por lo demás violenta. El mito como algo que no ha muerto, sino que se recrea y se reproduce en todas nuestras muestras de cultura que, como dijera Walter Benjamin, son al mismo tiempo documentos de barbarie. En este sentido, una pregunta clave de nuestro tiempo es sin duda: ¿Cómo responder a esta mistificación generalizada? ¿Cabe algo más que la denuncia de la mistificación? Y, si es así, ¿qué es lo que podemos edificar?

### **Más allá del trópico y del desierto**

La pregunta en otros términos sería: ¿cómo hablar de lo insular tras la desmitificación? Desde una opción más posmoderna aparece la isla, no como paraíso, sino como hoja en blanco en la que inscribir significados. Lo mismo ocurre con la identidad. El cuerpo, al tratarse de una ficción, parece poder ser escrito de infinitas formas. Pero yo creo que una reedifica y reescribe como puede, más que como quiere. *Can the subaltern speak?*, se preguntó un día Gayatri Spivak, y aún no hemos encontrado respuesta. Lo único seguro es que lo que no se nombra no existe, y en este sentido “la nada” es a menudo presumible por quienes ya cuentan y por quienes ya hablan.

Al mismo tiempo la “isla desierta” que sustituye a la “isla tropical” no es imparcial, sino que constituye una ficción concreta, una ficción continental. ¿Se puede ir más allá de ambas? Yo creo que sí, creo que se puede hablar de una isla sub-tropical o semidesértica, y que este archipiélago es una buena oportunidad para imaginar

relatos pos-continentales. Mi objetivo es mostrar que se puede hablar de una isla, y de una identidad, que trascienda categorías estrechas y que asuma como una forma de resistencia, y no de claudicación, su carácter ficcional.

Yo nací en una isla, y aunque me educaron para mirarla desde fuera, es imposible extirpar la experiencia fundamental de que lo tuyo es lo tuyo y no “lo otro”, y mucho menos “lo desierto”. Aunque sea una ficción. Toda reescritura que pueda hacer va a partir de mi cuerpo, de mi piel, de mi historia y de mis restos.

### **El sub-museo, o semimuseo**

Llegadas a este punto, es clara mi reivindicación de edificar nuevos relatos, de manera descolonizada o desmodernizada si se quiere, frente a la mera deconstrucción. Reclamo que esta reedificación debe hacerse desde los propios espacios y cuerpos mitificados, necesariamente. Yo he decidido hablar, por ejemplo, desde mi cuerpo y desde mi archipiélago de origen, es ahí desde donde deconstruyo y construyo al mismo tiempo.

Ahora bien, ¿en qué se traduce esto para la institución museo? ¿Existe la posibilidad de un sub-museo o un semi-museo? ¿Qué consecuencias tendría aplicar la hipótesis de que se puede reconstruir más allá de los binarios coloniales a una institución que lleva inscrita en el pórtico la palabra “HEGEMONÍA”? ¿Estamos hablando de una restitución descolonial o de su definitiva defunción?

Esta pregunta se convirtió en el punto de partida de una estancia de investigación en SOLAR (Sociedad-Acción-Lugar-Arte), un espacio de investigación y creación artísticas que había nacido en gran medida como reacción a las limitaciones del espacio museístico y los centros de arte institucionales. La estancia se convirtió en todo un reto intelectual: aplicar mis reflexiones en torno a la descolonización del conocimiento a una institución concreta, intentando trascender la mera visión deconstructiva. Devino, además, un reto personal: regresar a mi ciudad natal, descendiendo a capas más profundas de la isla y de mí misma.

Para intentar responder la pregunta planteada con motivo de la charla en el Museo de la Naturaleza y el Hombre, no se me ocurrió nada mejor que hablar sobre museos, leer sobre museos y, al mismo tiempo, visitar museos. Mi trabajo precedente, centrado en las islas y sus cuerpos, fue el punto de partida para esa investigación sobre una posibilidad. No sólo por el planteamiento epistémico que sugieren, descolonial si se quiere, sino porque son categorías de estudio interesantes. Se trata de ver (1) cómo se construyen las identidades insulares en estos espacios, (2) en qué medida es pertinente deconstruirlas y (3) si sería posible reconstruirlas de otra manera.

También recorrí semi-museos, espacios que no habían adquirido el estatus institucional requerido. En todos tropecé con todo tipo de violencias. Encontré un museo de la Naturaleza y el Hombre que cambió su nombre por el de Museo de la Naturaleza y la Antropología, pero cambió sólo su nombre. Un Museo de Bellas Artes donde el colonizado jugaba a ser colono. Una Casa del Carnaval muda, sin etnografía ni ironía. Un Museo de los Alzados que nadie conocía, donde se contaba una pequeña historia. Y así.

¿Cómo trascender el relato exotizado, la arquitectura impenetrable, la colección expoliadora, la vitrina gélida, la epistemología masculinizante, el objeto aniquilador, y tantas otras violencias que permean las paredes el museo? La posibilidad de un museo descolonizado es una posibilidad que no estimaba desde un lugar neutro o universal, sino desde mi propio lugar de enunciación. Desde mi propio cuerpo y mi propia isla.

Más allá del ingenuo relato de un museo sin trazas de hegemonía, pero también del ingenuo relato de un museo cuya defunción nos libra de violencias, apareció entonces la posibilidad de un “Museo de la Isla”. Inspirada en una crítica de la razón continental, la propuesta nació incómoda y equívoca, con más interrogantes que respuestas, en la línea de un anti-museo, o de un semi-museo, o de un museo-imposible, donde el objeto no desaparecía sino que era reapropiado desde una lógica menos violenta.

## El Museo de la Isla

Llegadas a este punto, la isla se revela epistémicamente relevante, antes que por su misterio, por su relación permanente y sus coordenadas más concretas. La relacionalidad incommensurable que conecta todas las orillas no muestra únicamente a una isla *a la que se llega y con la que sueña*, sino sobre todo a una isla *en la que se nace y de la que se sale*, expandiendo influencias.

Hastada de deconstrucción, me dediqué a imaginar la posibilidad de un museo inspirado en esta noción de insularidad y de relacionalidad. El reto era imaginar un espacio no sólo de reflexión, sino de autorrepresentación, que no nos condenara para siempre, pero que tampoco nos diluyera en las infinitas aguas del océano, lo que no sería sino otra forma de condena. Un espacio donde la violencia no desaparecía, sino que era aceptada con una suerte de resignación. Un espacio donde no se ocultaban los privilegios y limitaciones a los que conminaba el propio espacio expositivo y su ubicación. Y sobre todo, un espacio de conversación que esperaba impregnar arquitecturas, dispositivos y taxonomías.

De estos anhelos nació la idea de hacer un simulacro en el Ateneo de La Laguna, a modo de ensayo vivo donde continuar la discusión. Con la colaboración de

voces canarias vinculadas al mundo del arte, el activismo, y/o la Academia, se fue tejiendo una reflexión sobre el espacio a partir de cartografías posibles y postales violentas; una reflexión sobre el tiempo a partir de memorias aisladas en relatos de viajes o cementerios; una reflexión sobre el movimiento a partir de ritmos que viajan y mujeres que vuelan. Todo acabó siendo, al mismo tiempo, una reflexión sobre la identidad, palabra prohibida e inevitable, anclada en poderosos fetiches.

El Museo de la Isla, abierto mientras escribo estas líneas, invita a sus visitantes a traer objetos que pasan a formar parte de su colección efímera: (1) un objeto que represente “canariedad” y (2) un souvenir de cualquier viaje. Se trata de confrontar fetiches que atraviesan nuestra intimidad y que nos hablan de identidad, recreando a su vez dos dimensiones de la isla, la colonizada y la colonizante, de límites difusos.

El simulacro es un recorrido irregular sin un orden pre-establecido, donde el relato situado no desaparece sino que se recrea a partir de retales ocultos, superando dicotomías heredadas. Combinar magia y ciencia, escritura y oralidad, intimidad y política, colección y disolución, claridad e indefinición, y tantos otros, es su objetivo.

Los relatos del museo se articulan a partir de diversos reflejos en espejos que hay que desempolvar. Su misión no es inventar, y mucho menos descubrir: se trata de desempolvar y poner en relación. Nos habla de una isla de coordenadas concretas, habitada por cuerpos concretos que entran en conversación. Una isla sin ningún tipo de esencia ancestral más que su apertura al mar. Una isla que niega cualquier alteridad inmanente y a cualquier tipo de congénita marginalidad. Pero una isla concreta, en la que se odia y la que se ama, más allá del desierto y la tropicalidad.

### **Un afán sencillo, y a la vez incómodo**

Como una declaración de intenciones, el Museo de la Isla se pliega a las palabras de Derek Walcott, que escribe desde la pequeña Santa Lucía, desde la isla: “Como el clima/ busca su estilo, busco yo hacer versos/ crespos como la arena, claros como la luz,/ fríos como la ola que se riza, sencillos,/ como un vaso de agua de la isla”. Ni una copa lustrosa, ni un cristal hecho añicos: el Museo de la Isla aspira a ser precisamente un vaso de agua, conminándonos a hacer versos a su altura.

El Museo de la Isla se concibe al mismo tiempo como la exploración de una tentativa incómoda, la escenificación de viejas tensiones y la continuación de diálogos encarnados. No se trata de hacer una parodia sino de un experimento. De darle forma a un *afán incómodo*, como dicen Raimond Chaves y Gilda Mantilla<sup>16</sup>, con toda la seriedad de un simulacro de incendio. En este sentido, recrea de manera modesta

.....  
 16. Raimond Chaves y Gilda Mantilla: “Un afán incómodo”, en *Trabajo de Base. La imagen es un tigre de papel*, TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife, 2018.

una posibilidad muy seria. Al cruzar el umbral, como al oír sonar la alarma de incendios, aparece la pregunta: ¿y si esta vez fuera real?

Esta pregunta es una invitación a imaginar muchas otras posibilidades desde un punto de partida con claras limitaciones: la sala de exposiciones. La sala es sólo un contenedor posible, y sin duda con muchas desventajas: tiene paredes, dentro no se come ni se duerme, lleva a la expectativa de encontrar ARTE. Pese a estar guiado por la idea de un museo nómada, social, trans –transdisciplinar, transoceánico, transfeminista...-, el simulacro preserva inevitablemente algunas de las más viejas violencias de la institución.

Algunas de estas violencias son evitables y otras responden a una “preservación consciente”. La utopía que guía al museo, por definición inalcanzable, es la de poner varios lenguajes en interacción, de los más artísticos a los más científicos, sin negar la violencia que llevan implícita pero sin renunciar a su potencia. El Museo de la Isla entiende que para hablar, de alguna manera, siempre hay que matar.

En este sentido, este sub-museo no renuncia al objeto, ni a la cartela, ni siquiera a la categoría, pero estos elementos se relacionan de otro modo, trasvasando límites, acumulándose en un contra-archivo y resistiendo a diversas formas de expolio. Los contenidos están orientados, como no podría ser de otra manera, por minorías críticas que amplían y complejizan tradicionales nociones de la opresión, poniéndola en estrecha relación con la identidad. En este sentido, se nutre de lo periférico para reivindicar su centralidad; niega toda pureza identitaria, pero reivindica el derecho a la máscara.

Al mismo tiempo, el futuro de este museo es devenir Casa de la Isla: un espacio de intimidades compartidas ausente de las lógicas neoliberales y neocoloniales del estado-nación. Pero reivindica como un escalón necesario apropiarse en cierta medida las lógicas de los grandes espacios de producción de significados, tales como la escuela o la universidad, para seguir avanzando. Esto implica museificar lo que el museo denosta y pasa por escribir “Museo” en alguna suerte de pórtico, aunque caigan todas las paredes.

El Museo de la Isla no renuncia a todo didactismo, pero tampoco al misterio. Tiene la voluntad de ser un museo inteligible porque es un museo manchado de afecto, aunque no siempre es de fácil digestión. Se reivindica como un museo sencillo, más allá de todo paternalismo, pero también del intelectualismo. Y aspira a no dejar de ser precario pues se nutre con sólo unos cuantos relatos sentidos, contados por objetos amados, que a su vez se puedan tocar.





MOMIA MASCULINA DE 25 A 30  
AÑOS DE EDAD, DE 169 cm.  
DE ESTATURA, CUBIERTA  
PARCIALMENTE POR PIEL  
DE CABRA.

SAN ANDRÉS, SANTA CRUZ DE  
TENERIFE.



# Colonialidad en las vanguardias canarias

Fantasmas de raza negra en la pintura de Felo Monzón y la obra literaria de Agustín Miranda

**\_Roberto Gil Hernández**

*De una vez por todas, planteamos este principio: una sociedad es racista o no lo es. Hasta que no se asuma esta evidencia se dejarán de lado un enorme número de problemas.*

**Franz Fanon, *Piel negra, máscaras blancas***

Los fantasmas de raza negra han ocupado un lugar reseñable en el espacio significativo que constituyen las vanguardias históricas. De hecho, en territorios como el Archipiélago Canario, su hálito primitivista fue determinante para la inclusión de contenidos autóctonos en la obra de algunos de sus principales artistas y literatos desde los años veinte del siglo XX hasta el estallido de la Guerra Civil. Existe un aspecto, sin embargo, en el que los numerosos estudios sobre el desarrollo del pensamiento vanguardista en las Islas aún no se han detenido con la suficiente profusión. Me refiero a la relación suscitada entre estos espectros racializados y el papel que Canarias ha jugado como encrucijada para los deseos imperiales de las principales potencias europeas, innegablemente relacionado con sus aspiraciones expansionis-

tas hacia África y su principal correlato simbólico e imaginario: la colonialidad.

Para incidir en esta cuestión, abordaré las representaciones negroides en la pintura de Felo Monzón Grau-Bassas (1910-1989) y en la escritura Agustín Miranda Junco (1910-1994), dos vanguardistas canarios con una propensión similar a lo fantasmático como vía para la subjetivación de las implicaciones del enfrentamiento bélico; el primero, como represaliado político por su ideario socialista; el segundo en tanto que delegado del mando franquista en la Guinea Española durante la contienda.

### **Fantología y colonialidad: el lado oscuro de la vanguardia**

En 1926, el escritor José María Benítez Toledo, afirmaba en la revista *Hespérides* el “triunfo negro, [...] en los países blan-

cos”<sup>1</sup>, una afirmación con la que pretendía constatar, como un año más tarde diría el crítico Ernesto Pestana Nóbrega en *La Rosa de los Vientos*, que “la decisión” de las élites del Viejo Mundo de apropiarse del “arte negro”<sup>2</sup> era irrevocable. No obstante, si “lo negro se ha impuesto al mundo blanco”, advertía Benítez Toledo, lo fue a consecuencia de un ejercicio de representación netamente occidental de ese “mundo negro-africano”<sup>3</sup>. Es decir, a causa de una transferencia desde la escena colonial a la metropolitana, de una pequeña muestra de la cultura del continente, primitivizada a placer para facilitar su asimilación por parte de los creadores europeos.

Esta manera de obrar obedece, como ha indicado el sociólogo Eduardo Grüner, al rol desempeñado desde el inicio de la modernidad por Occidente como “el *amo* de la historia” y la cultura universal, no solo en un “obvio sentido *material*”<sup>4</sup>, sino también en un “sentido *simbólico e ideológico*”, contribuyendo así a la expansión planetaria, a través de sus propios “criterios, categorías, perspectivas, epistemologías, concepciones filosóficas, etc.”, del “saber de *una* parte

transformada en *el* todo”<sup>5</sup>. Para establecer la génesis moderna de estas narrativas, se debe retroceder en el tiempo hasta alcanzar otro proceso traumático: el comienzo de su expansión colonial por el Atlántico, y, con ella, del “capitalismo como [...] sistema histórico”<sup>6</sup>. En efecto, a partir del siglo XV se generaliza un nuevo modelo societal en el que *significantes maestros* como la raza, hacen las veces, siguiendo al politólogo Cedric J. Robinson, de “justificación lógica de la dominación, la explotación o el exterminio de los no europeos”<sup>7</sup>, destacando entre los grupos humanos afectados por dicho contexto, las poblaciones negras de África empleadas en el tráfico de esclavos.

En relación a lo anterior, si la modernidad puede describirse como una “relación entre la geografía de la gestión y la geografía de la imaginación”, que acentúa “las características materiales y organizacionales del capitalismo mundial”<sup>8</sup>, la colonialidad debe entenderse

5. *Ibid.*

6. Immanuel Wallerstein: *El capitalismo histórico*, Siglo XXI Editores, Ciudad de México, 1988.

7. Cedric J. Robinson: “Capitalismo racial: el carácter no objetivo del desarrollo capitalista”, en *Black Marxism: the making of the Black Tradition*, University of North Carolina Press, 2000 [1983], p. 50.

8. Michel-Rolph Trouillot, *et al.*: “Universales nordatlánticos: ficciones analíticas, 1492-1945”, en *El encantamiento del desencantamiento. Historias de la modernidad* (coord. Saurabh Dube, tr. José Raúl Vázquez de Lara Cisneros), El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y África, México D.F., 2011, pp. 61, 70.

1. José María Benítez Toledo: “La moda negra y los negros de moda”, en *Hespérides*, 14/11/1926.

2. Ernesto Pestana Nóbrega: “Juan Gris”, en *La Rosa de los Vientos* año 1 diciembre n. 4, 1927, p. 15.

3. José María Benítez Toledo: *op. cit.*

4. Eduardo Grüner: “El sistema-mundo, América colonial y la esclavitud afroamericana”, en *La oscuridad y las luces. Capitalismo, cultura y revolución*, Edhas, Buenos Aires, 2012, p. 148.

como un fenómeno distinto del colonialismo, pero vinculado a su avance, que es resultado de la imposición global de un mismo patrón de poder/saber y del ser, sostenido en “una clasificación racial/étnica de la población del mundo como piedra angular de dicho patrón”<sup>9</sup>.

Esta forma de interpretar la historia moderna ha provocado que, tanto las identidades coloniales como las metropolitanas que conviven en Canarias, puedan concebirse como el resultado de un intento de “manipulación totalitaria de lo universal”<sup>10</sup>. Esto es, como un esfuerzo destinado a compensar el carácter contingente de este tipo de representaciones mediante la falsa disolución de las tensiones constitutivas que generan nuestros encuentros con “el hueso de lo real”<sup>11</sup>. Ello implica que el establecimiento de nuestra imagen como sujetos individuales y colectivos depende de la negación constante de la incompletitud que nos atraviesa, especialmente cuando intentamos dar sentido al mundo que nos rodea “mediante el arsenal conceptual de la ontología clásica”<sup>12</sup>, reve-

lando así la incidencia de los fantasmas como proyecciones imaginarias destinadas a suturar lo que el psicoanálisis lacaniano denomina como la *falta en ser*.

Enunciar esta ausencia recurrente que empuja a los espectros a vagar por nuestro mundo social, no supone otra cosa que admitir el papel de lo ilusorio como pegamento entre el saber y la experiencia, entre lo simbólico y lo real. Y ello es, precisamente, lo que impide que podamos precisar con nitidez el “acto de intuición”<sup>13</sup> que, en última instancia, suponen sus constantes apariciones. De modo que, desde el punto de vista de la fantología, caracterizado por admitir la “lógica del asedio”<sup>14</sup> y la “falta de compacidad ontológica”<sup>15</sup> que produce lo espectral, el triunfo negro confirmado por Benítez Toledo, si algo constató fue la conversión de “los negros de moda”, tras ser representados por “el mundo blanco [...] a su manera”<sup>16</sup>, en *el lado oscuro de la vanguardia*. Un ejercicio de racialización que puede constatarse en

.....  
A Reply to Glynos and Stavrakakis”, en *Journal for Lacanian Studies* 1, 2, 2003, p. 284.

9. Aníbal Quijano: “Colonialidad del poder y clasificación social”, Lima, 2000. <http://jwsr.ucr.edu/archive/vol6/number2/pdf/jwsr-v6n2-qui-jano.pdf>

10. Spero Stanislas: “La diversité culturelle aujourd’hui”, en *Diversité culturelle et mondialisation*, Editions Autrement, París, 2004, p. 12.

11. Jacques Lacan: *El Seminario. Libro 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (texto establecido por Jacques-Alain Miller), Paidós, Buenos Aires, 1990 [1979], p. 61.

12. Ernesto Laclau: “Discourse and jouissance:

13. Jaques Derrida: *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Interacción*, Editorial Trotta, Madrid, 2012 [1998], p. 174.

14. Cristina Peretti: “El espectro, ça nous regarde”, en *Espectrografías (desde Marx y Derrida)* (ed. Cristina Peretti), Editorial Trotta, Madrid, 2003, p. 29.

15. José María Ripalda: “Espíritu/espectro de Chris Hani”, en *Espectrografías (desde Marx y Derrida)* (ed. Cristina Peretti), Editorial Trotta, Madrid, 2003, p. 15.

16. José María Benítez Toledo: *op. cit.*

la pintura de corte raciológico de Felo Monzón y del libro de inspiración etnográfica de Agustín Miranda, *Cartas de la Guinea*<sup>17</sup>. Dos producciones que, pese a referirse a territorios tan distintos como Canarias y la Guinea Española, comparan, sin embargo, “las pruebas de una marginación”<sup>18</sup> cuyos orígenes podrían situarse en sus vínculos históricos con la colonialidad.

### Guerra de las razas en la pintura de Felo Monzón

La pintura de Felo Monzón constituye uno de los ejemplos más notorios de la penetración del “orden nuevo”<sup>19</sup> de las vanguardias históricas en Canarias. Como ocurre con el trabajo de otros artistas de la Escuela Luján Pérez, su obra de signo postexpresionista representa críticamente las adversas condiciones de existencia de los habitantes de las zonas rurales del Archipiélago. Ello explica que sus creaciones incidan, a modo

de *síntesis*, en los “elementos representativos de la flora” y los “rostros vigorosos y negroides” de su campesinado, concebidos con el ánimo de “exponer, con máxima precisión, lo fundamental de Canarias”<sup>20</sup>, “evitado todo lo que tenemos de Europa, de blando; y recalcado todo lo que tenemos de África, de duro”<sup>21</sup>.

La apelación de Monzón a una “canariedad” basada en el compendio “de las formas y tipos isleños”<sup>22</sup> se corresponde con lo que Jacques Lacan llama el estadio del espejo, una fase conforme a la cual la sociedad insular que representa en sus obras aparece como una comunidad con escasos niveles de *auto-reconocimiento*. De manera que, su pintura combate las consecuencias del racismo en las Islas mediante un ejercicio de transferencia simbólica, capaz de proyectar sobre su población contemporánea una fantasmática versión de sus orígenes cuyo éxito depende de que esta sea finalmente aceptada como su realidad.

Esta recurrencia a la raza, que caracteriza su arte otorga a sus espectros

---

17. Agustín Miranda Junco: *Cartas de la Guinea*, Espasa-Calpe, Madrid, 1940.

18. Andrés Sánchez Robayna: “Para la historia de una aventura: las vanguardias históricas”, en *Canarias: las vanguardias históricas* (ed. Andrés Sánchez Robayna), Centro Atlántico de Arte Moderno y Gobierno de Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Las Palmas de Gran Canaria, 1992, p. 16.

19. Nilo Palenzuela: “Avatares de la crítica: E. Pestana, J. M. Trujillo, E. Westerdahl y D. Pérez Minik”, en *Canarias: las vanguardias históricas* (ed. Andrés Sánchez Robayna), Centro Atlántico de Arte Moderno y Gobierno de Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Las Palmas de Gran Canaria, 1992, p. 248.

---

20. Felo Monzón, en Ángeles Abad: *La identidad canaria en el arte*, Centro de la Cultura Popular Canaria, Tenerife, 2001, p. 56.

21. José Mateo Díaz: “El pintor Monzón”, en *Gaceta de Arte n. 16*, 1/6/1933, p. 4.

22. Felo Monzón Grau-Bassas: “La Escuela Luján Pérez, una reflexión necesaria”, en *La escuela de Luján Pérez* (ed. Agustín Monzón Grau-Bassas y Quevedo Pérez), Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 1988, p. 16.

racializados una clara filiación con la colonialidad. Siguiendo a Michel Foucault, podría decirse que lo que el artista persigue con ellos es denunciar la lógica agónica de “la guerra de las razas”, la cual insiste en presentar toda alteridad como un “peligro biológico [...] para la raza que somos”<sup>23</sup> como sostén de la hegemonía europea ante la que Monzón interpone su denuncia pictórica. Dicho esto, si su obra persevera en llenar “el vacío de un genocidio”<sup>24</sup>, lo hace para cuestionar el antagonismo social existente en las Islas a través de una deliberada “guerra de imágenes” en la que diferentes “juegos de intereses, enfrentamientos y figuras a menudo olvidadas”<sup>25</sup>, atraviesan su historia como si esta pudiera reducirse a sus lienzos y los fantasmas que los habitan.

Acosado por los mismos espectros en pugna, la raciología se extiende a nivel mundial a partir del siglo XIX junto al desarrollo de la antropología física, y es el etnólogo Sabino Berthelot quien primero asienta sus parámetros en Ca-

narias. No obstante, son algunos de sus compañeros de gremio, como el doctor Gregorio Chil y Naranjo, el historiador Agustín Millares Torres o el naturalista Pedro Maffiotte, quienes, como promotores de El Museo Canario, divulgan con mayor ahínco sus planteamientos científicos, y refinan aún más las narrativas establecidas por la colonialidad en las Islas.

De la mano de estas investigaciones, los primeros habitantes del Archipiélago empiezan a ser concebidos como descendientes de una “raza [...] única”<sup>26</sup>, directamente emparentada con “los ‘hombres rubios’ del África”<sup>27</sup>: los imazi-ghen o bereberes. Autores algo posteriores, como el antropólogo René Verneau, se aproximan incluso a la síntesis canaria ideada por Monzón décadas más tarde, al dar cuenta, en sus *Cinco años de estancia en las Islas Canarias*<sup>28</sup>, como lo hace Abreu Galindo de forma testimonial dos siglos antes, de la existencia de “un pueblo onde avitan todos negros en Tirajana”<sup>29</sup>, y que, como los guanches,

23. Michel Foucault: *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*, Fondo de Cultura Económica, España, 2001 [1997], pp. 76, 233.

24. Fernando Castro Borrego: “Canarias y Latinoamérica. Relaciones artísticas durante el siglo XX y problemas de una alternativa cultural”, en *I Jornadas Canarias-América*, Caja de Ahorros de Santa Cruz de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1989, p. 168.

25. Serge Gruzinski: *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*, Fondo de Cultura Económica, México, 2016, pp. 16, 14.

26. Gregorio Chil y Naranjo: *Estudios históricos, climatológicos y patológicos de las Islas Canarias Tomo III*, Imprenta Miranda, Las Palmas de Gran Canaria, 1898, p. 307.

27. Fernando Estévez González: “Determinar la raza, imaginar la nación. El paradigma raciológico en la obra de Chil y Naranjo”, en *El Museo Canario LVI*, Las Palmas de Gran Canaria, 2001, p. 343.

28. René Verneau: *Cinq années de séjour aux Iles Canaries, Cinco años de estancia en las Islas Canarias*, A. Hennuyer, París, 1891.

29. Fray Juan de Abreu Galindo: *Historia de la can-*

“vivían en las cuevas trogloditas de las montañas”<sup>30</sup>. Sin embargo, esta singular definición de la sociedad canaria como resultado de una “mezcla de razas”, resulta rápidamente matizada para evitar que los espectros negros pongan en riesgo su blanqueada génesis, apuntando al modelo esclavista de plantación de la cañadulce y a “los negros que fueron llevados” al Archipiélago “para cultivarla”<sup>31</sup>, como única explicación posible de su presencia contemporánea.

Este temor al “contagio” racial no empieza a remitir hasta que los trabajos de otro raciólogo vinculado a los orígenes de El Museo Canario, el médico Víctor Grau-Bassas<sup>32</sup>, hacen su aparición, confiriendo, para no variar, “al estudio comparativo del cráneo” de los guanches y de los habitantes contemporáneos de las Islas, la posibilidad de inferir, “sin gran peligro de equivocarse, los principales caracteres de una raza,

aun cuando esta [última] no exista para la historia”<sup>33</sup>. Grau-Bassas elabora así su propia síntesis canaria mediante la descripción física y moral de los antiguos habitantes del Archipiélago, ensimismada en los arquetipos atribuidos a su población rural, descrita como una comunidad en la que aún “no han tomado carta de naturaleza los usos europeos”<sup>34</sup>.

Esta ligazón entre la obra de Felo Monzón y el positivismo de Grau-Bassas, en lugar de extinguirse, registra episodios de interés fantológico cada vez más recurrentes. Tal es el caso de las concomitancias que existen entre el esencialismo racial que ambos practican y los estudios antropológicos de Earnest Albert Hooton, cuya actividad se aproxima en el tiempo a la fundación de la Escuela Luján Pérez. Aunque es cierto que dicha sincronía, por sí sola, no resulta válida para explicar por qué la pintura de Monzón coincide con los estudios de este antropólogo al datar la presencia de insulares de raza “carmítica-negroide”<sup>35</sup>. Aun así, los planteamientos de este último investigador resultan trascendentales porque admi-

---

*quista de las siete Islas de Canaria* (edición crítica con introducción, notas e índice por Alejandro Cioranescu), Goya Ediciones, Santa Cruz de Tenerife, 1977 [1602], p. 220.

30. René Verneau: *op. cit.*, p. 239.

31. *Ibid.*

32. Felo Monzón era sobrino-nieto de Víctor Grau-Bassas por línea materna y, no es descartable, que este parentesco tuviese algún peso en el asedio de la espectrografía racial en su obra, como ocurre en otro episodio de herencias fantasmales ampliamente estudiado dentro de la élite intelectual de las Islas: el que va del historiador Agustín Millares Torres, socio fundador de El Museo Canario, a su bisnieto, el pintor informalista Manolo Millares, que inspiró su obra en las pintaderas y las mortajas de los guanches.

---

33. Víctor Grau-Bassas: “Datos para el estudio de los cráneos guanche-canarios”, en *El Museo Canario Tomo 1 Año 1 N. 1-12*, 1880, p. 283.

34. *Ibid.*, p. 11.

35. Ernest Albert Hooton: *The Ancient inhabitants of the Canary Islands*, en *Harvard African Studies Vol. VII*, Peabody Museum of Harvard University, Kraus Reprint Company, Nueva York, 1970 [1925], p. 23.

ten, por primera vez, la posibilidad de acreditar objetivamente la existencia de guanches de raza negra, una hipótesis en la que el pintor parece ahondar, años más tarde, con el fin de “rechazar la idea de tradición que había regido en el arte occidental” y fundar “su propio campo de referencias”<sup>36</sup>.

Comparando su pintura con los versos de uno de los más notables modernistas insulares, Alonso Quesada, el poeta y crítico Lázaro Santana considera que ambos coinciden en dar cuenta de la geografía insular como un escenario “áspero, seco y desolado” como reacción frente el “tipismo decimonónico”<sup>37</sup> que abanderaron artistas como Néstor Martín-Fernández de la Torre o Ángel Romero Mateos. Esta reacción coincide en el tiempo con lo que el antropólogo e historiador del arte José Antonio González Alcantud ha definido, a partir del impacto en Europa de novelas como *Un capitán de quince años*, de Julio Verne o *El corazón de las tinieblas*, de Joseph Conrad, como una imagen del “África negra” que empieza a concebirse como un “continente no idílico”<sup>38</sup>. Tanto es

así que, otro historiador del arte y etnólogo, Jean Laude, describe esta etapa como resultado de la imposición de una visión arquetípica en la que “se impone ruda y bruscamente [...] su vida difícil, sus paisajes [...] ásperos y austeros, con sus problemas políticos y económicos”<sup>39</sup>.

En efecto, Felo Monzón declina la posibilidad de recrear este tipo de imaginaria bucólica porque su meta es inaugurar un “sentido regional distinto”<sup>40</sup> que, como afirmaría el propio Agustín Miranda, posee un perfil “trágico” y “desesperado, como un peñasco indefenso”<sup>41</sup>. En suma, sus lienzos buscan representar el antagonismo social en que vive su población como damnificada del orden moderno y colonial imperante en las Islas desde la Conquista. No en balde, esta exaltación racializadora del “sentimiento de desamparo que embarga al campesino canario”<sup>42</sup>, también desvela con claridad “la orientación marxista de su arte”<sup>43</sup>.

39. Jean Laude: *La peinture française et l'art nègre*, Klincksieck, París, 1968, pp. 532-533.

40. Eduardo Wester Dahl: “Exposición de las obras de la Escuela “Luján Pérez”, en *La Tarde*, 24/6/1930.

41. Agustín Miranda Junco: “Don Alonso Quesada”, en *El Liberal*, 28/11/1927.

42. Fernando Castro Borrego: “Felo Monzón: la verdad en pintura”, en *El universo plástico de Felo Monzón*, Catálogo de la Exposición “Felo Monzón centenario, 1910-2010”, Centro de Iniciativas de la Caja de Canarias, Las Palmas de Gran Canaria, 2010, p. 22.

43. Antonio Luján: “Felo Monzón y la orientación marxista de su arte”, en *España Nueva*,

36. Fernando Castro Borrego: *Paco Sánchez*, Biblioteca de Artistas Canarios, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, Islas Canarias, 2015, p. 13.

37. Lázaro Santana: *Felo Monzón*, Biblioteca de Artistas Canarios, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, Islas Canarias, 1999, p. 25.

38. José A. González Alcantud: “Descubrimiento de África”, en *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*, Anthropos, Barcelona, 1989, p. 132.

Estos aspectos son determinantes para entender la experiencia traumática de este pintor durante la Guerra Civil, preso político del bando franquista “en todos los campos de concentración y cárceles que se hicieron en el Archipiélago”<sup>44</sup>. Pero su encarcelamiento no termina con la contienda, sino que se extiende en el tiempo hasta el inicio de la década de los cuarenta del siglo pasado, lo que contribuye a radicalizar su obra. Solo así puede entenderse que, mientras el alzamiento militar gana terreno al orden republicano, adquieran más y más relevancia los fantasmas negros que “poseen” al campesinado isleño en su *Composición canaria* (1937), cuyo aspecto negroide replica la hiperbolización racial franquista.



Imagen nº 1. Detalle de la obra *Composición canaria* (1937), de Felo Monzón, pintado mientras el autor estaba preso en el campo de concentración de Gando.

17/7/1933.

44. Felo Monzón, en Lázaro Santana: “Conversatorio con Felo Monzón, maestro de pintores”, en *Aguayro* 85, La Caja de Canarias, Las Palmas de Gran Canaria, 1977, p. 23.

En relación a lo anterior, Antonio Macías ha definido la acción de la dictadura en el Archipiélago como su “segunda conquista”<sup>45</sup>. El historiador alude con ello a los sucesivos intentos de “españolización”<sup>46</sup> que el franquismo implementa a nivel político, social, económico y también cultural nada más empezar la Guerra, activando tecnologías disciplinarias de diverso signo para “preservar” su totalizadora visión de la “historia”, la “lengua”, el “espíritu religioso”, la “raza” y la propia “nación” española, descrita desde entonces como una *unidad de destino en lo universal*<sup>47</sup>. Dicho de otra forma, el bando golpista se apoya, igual que Monzón, pero con fines contrapuestos, en las narrativas totalizantes de la guerra de las razas para plantear un ejercicio de “desplazamiento de la barbarie” que, en las Islas, no supone otra cosa que la intensificación de los patrones de poder/saber y del ser de la colonialidad. Por eso existen tantas referencias a la raza en el argot golpista hacia los republicanos como las que

45. Antonio Macías: “Canarias una economía insular y atlántica”, en *Historia económica regional de España, siglos XIX y XX* (eds. Luis Germán Zubero et al.), Crítica, Barcelona, 2001, p. 494.

46. Ricardo A. Guerra Palmero y Aarón León Álvarez:(2011). “La españolización de Canarias a través de la propaganda falangista (1936-1945)” en *Falange. Las culturas políticas del fascismo en la España de Franco*, Actas del congreso celebrado en Zaragoza del 22 al 24 de noviembre de 2011, IFCE, p. 197.

47. Falange Española: *Puntos Iniciales*. Número 1. Semanario F. E. publicado el 7 de diciembre de 1933, Madrid.

Monzón utiliza para censurar el racismo en los campos canarios, coincidiendo en la descripción de sus respectivos adversarios a modo de “salvajes” como parte de una estrategia que persigue “legitimar”, según el caso, su emancipación o subalternización como “seres colonizables”<sup>48</sup>. Y es que, la Guerra Civil, parafraseando al poeta Aimé Césaire, no supone otra cosa que el proemio de la “crisis de Europa” que desemboca en la II Guerra Mundial, revelando por primera vez a sus moradores metropolitanos la “perversidad”<sup>49</sup> de las violencias que esta había practicado en el pasado en sus colonias.

### Des-reconocimiento racial en la prosa poética Agustín Miranda

Agustín Miranda se inscribe en la literatura insular de una manera tan prematura como fugaz. Su escritura transita entre la prosa y la poesía compartiendo los “afanes de sorpresa y metaforización lúdica [...] propios de la vanguardia [...], muy en la línea de sus compañeros generacionales”, lo que lo convierte, “junto a Espinosa, el primer García Cabrera y José Antonio Rojas, en uno de los mejores representantes de la estética crea-

cionista en la vanguardia insular”<sup>50</sup>. Es, además, uno de los firmantes del *Primer Manifiesto de La Rosa de los Vientos*<sup>51</sup>, quienes, bajo el influjo de las “tendencias fundamentalmente racionalistas y centroeuropeas”, como el “universalismo”, no dejan de apelar, tal como señala el filólogo Miguel Pérez Corrales, “al mito occidental” como “germen de la tradición romano-cristiano-renacentista [...] que se ha arrogado el derecho racista de uniformizar el mundo”<sup>52</sup>.

Esta trayectoria otorga al conjunto de su obra una “chispa imaginativa”<sup>53</sup> que, desde su primer poemario, *Tiovivo para las vacaciones* (1928), se comporta, pese a contar tan solo con “diez y siete años”<sup>54</sup>, “como un friso en movimiento”, una “especie de kinetoscopio de figuras poéticas”<sup>55</sup> llamado a extenderse

50. José Manuel Martín Fumero: *Las otras voces de la lírica insular de vanguardia (Juio de la Rosa, José Rodríguez Batllori, Josefina de la Torre, Félix Delgado, Agustín Miranda Junco e Ismael Domínguez)*, Tomos I y II, Tesis Doctoral dirigida por Isabel Castells Molina. Departamento de Filología Española, Facultad de Filología, Universidad de La Laguna, La Laguna, 2009, T. I p. 291.

51. La Rosa de los Vientos: “Primer Manifiesto de La Rosa de los Vientos”, en *La Prensa*, 1/2/1928.

52. Miguel Pérez Corrales: *Entre islas anda el juego. Nueva literatura y surrealismo en Canarias, 1927-1936*, Museo de Teruel, Teruel, 1999, p. 15.

53. José Manuel Martín Fumero: *op. cit.*

54. Ángel Valbuena Prat: “El momento actual en la lírica canaria”, en *El País*, 25/3/1928.

55. Juan Manuel Trujillo, en Rafael Fernández Hernández: “Introducción”, en *Poemas y ensayos* (Agustín Miranda Junco), Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, 1994, p. 9.

48. Gustau Nerín: *La guerra que vino de África*, Crítica, Barcelona, 2005, pp. 193-223.

49. Nelson Maldonado-Torres: “Aimé Césaire y la crisis del hombre europeo”, en *Discurso sobre el colonialismo* (ed. Aimé Césaire), Akal, Madrid, 2006 [1950], p. 185.

a sus contribuciones en *Revista de Occidente* (1923-). Ahora bien, es en el libro *Cartas de la Guinea*, el único escrito por un autor insular de vanguardia dedicado enteramente al contexto subsahariano, donde mejor se aprecia “el variopinto conjunto de estilos y ejes narrativos” que Miranda es capaz de articular, que van “desde el diario de viaje al análisis histórico, pasando por la prosa poética, al panfleto imperialista y la descripción antropológica de costumbres”<sup>56</sup>.

El antecedente más reseñable a la aparición de sus *Cartas* lo protagoniza durante el último cuarto del siglo XIX el científico y explorador Manuel de Iradier, quien se desplaza a la colonia, en pleno apogeo del imperialismo occidental en el continente, para tratar de aumentar las posesiones ibéricas en el “*África ignota*”<sup>57</sup>. Su fantasía colonial culmina sin los resultados esperados, pero logra pervivir en los pormenores de sus *Viajes y trabajos* (1887), precursores de lo que el historiador Christopher Schmidt-Nowara ha descrito como la “contraparte” de la leyenda negra que ha acompañado a España en su expansión hacia África y América. Hablo de la “Leyenda Blanca sobre la benevolencia española”<sup>58</sup>, un ejercicio simbólico

complementario a la expansión del capitalismo racial, cuyo objetivo pasa por presentar sus aspiraciones colonialistas como resultado de un loable y sempiterno esfuerzo colonizador. Al fin y al cabo, es ese el cometido del “hombre blanco” en la colonia, asegura Miranda, garantizar “la civilización, la cultura, la luz”<sup>59</sup>, por más que su escritura se valga de un tono poético para explicitar esta cuestión:

Desbosca, hombre blanco, desbosca. El bosque es lo primitivo, lo salvaje, lo oscuro y tenebroso. El bosque es la Geografía. Tu eres la Historia. El bosque es lo romántico. Tu eres nuestro clásico siglo XVIII.

El bosque es la superstición, el fetichismo. Tú —hombre blanco— eres la fe. En el bosque, entre miasmas y aguas podridas, duerme, en su cueva, Morimó, al que adoran estos hombres morenos que aún conservan en sus almas miasmas / y aguas podridas, cuevas a las que no ha llegado aún la luz blanca de tu fe [...].

En no recuerdo qué lugar, Eugenio d’Ors, comentando el “Pablo y Virginia”, dice que la inmoralidad de la obra está, no en los personajes y sus actos, sino en el paisaje. [...] ¿No apunta todo esto el lenguaje cuando habla de la vegetación lujuriantes? Desboscar es, pues, también, literalmente, moralizar<sup>60</sup>.

---

56. Miguel Pérez Alvarado: *Viaje y espacio en la isla integral. Apuntes en torno a “De Fuerteventura a París”, “Lancelot 28º-7º”, y “Cartas de la Guinea”*, inédito, 2017, p. 10.

57. Agustín Miranda Junco: *Cartas de la Guinea*, Espasa-Calpe, Madrid, 1940, p. 32.

58. Christopher Schmidt-Nowara: “Introduc-

---

tion: Interpreting Spanish Colonialism” en *Interpreting Spanish Colonialism: Empires, Nations and Legends* (eds. Christopher Schmidt-Nowara y John M. Nieto-Phillips), University of New Mexico Press, Albuquerque, 2005, p. 1.

59. *Ibid.*, p. 57.

60. *Ibid.*, pp. 57-58, 63.

Esta reinterpretación desde Guinea de los preceptos de la hispanidad, apodada por el historiador Gustau Nerín como *hispanotropicalismo*, no supone, asimismo, una innovación exclusiva de las *Cartas* de Miranda. El propio Iradier junto con otros exploradores como Ricardo Beltán Rózpide o Javier Gallo y Maturana, realza en sus obras la “innata vocación africana” de España, su “tendencia misionera”, así como “la ausencia total de actitudes racistas y la difusión del mestizaje como consecuencia”<sup>61</sup>. Aunque es cierto que sus respectivos trabajos no solo desprenden la creencia de que “las almas de los negros y los blancos son iguales ante el Creador”<sup>62</sup>, sino también el convencimiento aún más profundo de la innata superioridad ibérica frente a la población guineana. Por eso resulta plausible en ellos, por citar algunos ejemplos; la comparación de la talla craneana del “habitante del Muni” con la de otras razas históricas de referencia para la antropología física, como “los antiguos egipcios” o, de nuevo, “los Guanches de Canarias”<sup>63</sup>;

61. Gustau Nerín: *Guinea Ecuatorial: historia en blanco y negro (1843-1968)*, Península, Barcelona, 1998, p. 12.

62. Susan Martín-Márquez: *Desorientaciones. El colonialismo español en África y la performance de identidad*, Edicions Bellaterra, Barcelona, 2011 [2008], p. 90.

63. Manuel Iradier y Bulfy: *África: viajes y trabajos de la Asociación Eúskara “La Exploradora”. Reconocimiento de la zona ecuatorial de África en las costas de occidente: sus montañas, sus ríos, sus habitantes, clima, producciones y porvenir de estos países tropicales*, Miraguano, Madrid, 1994, p. 500.

la calificación de sus “características de raza” como propias de una “población degenerada”<sup>64</sup>, e incluso, la recomendación de un modelo de “colonización de color” que, “fundándose en que la vida bajo el clima” de “Cuba”, “Puerto Rico” y también Canarias, “puede estimarse como una preparación para vivir y trabajar en Guinea”<sup>65</sup>.

Agustín Miranda es destinado a Guinea —quizás a causa de su condición de isleño— en un momento liminal para el desarrollo de los deseos imperiales de España: el año 1937, en plena Guerra Civil. De hecho, su dolosa experiencia en el frente se manifiesta enseguida en un fragmento de sesgo futurista que reproduce en sus *Cartas* como un eco la “música exacta de la guerra” llenando de “estruendo” el “silencio inmenso de la soledad marina”<sup>66</sup> que embarga su travesía hacia la colonia. Este pasaje de falso sosiego coincide, curiosamente, con la denominación que Gustau Nerín elige para evaluar la gestión colonial en el sitio “a lo largo de los años veinte y treinta”: la denominada “pacificación”, especialmente sensible en su “zona continental”, donde también se suceden los

64. Javier Gallo y Maturana: *Apuntes históricos y sucinta descripción de los dominios coloniales de España en África. Guinea española y Sáhara occidental*, Impresiones del Ministerio de Estado, Madrid, 1909, p. 23.

65. Ricardo Beltrán Rózpide: *La Guinea española*, Sucesores de Manuel Soler, Barcelona, 1901, p. 143.

66. Agustín Miranda Junco: *op. cit.*, pp. 20-21.

episodios de represión perpetrados por el bando franquista, como las ejecuciones, la práctica de “interrogatorios sistemáticos” y “torturas” a manos de “la guardia colonial”<sup>67</sup>.

Acontecimientos de este tipo explican por qué en su anecdotario como delegado en la colonia, categorías fantasmáticas como la de raza resultan útiles para simbolizar la violencia ejercida de una manera consciente, a pesar de la constante tensión que este tipo de prácticas genera en relación con las demandas del inconsciente y el imperativo del goce, ante los que Miranda asume una postura defensiva que le permite interiorizar con mayor facilidad la experiencia de este trauma. Esta es la razón por la que sus *Cartas* insisten en lo que, en términos lacanianos, se suele denominar como la *función imaginaria del yo*, la cual se basa en la reproducción constante de “una imagen ilusoria de completitud y dominio”<sup>68</sup>, en este caso en concreto representada por su capacidad para incidir en la definición del “ideal del colono”, así como en su papel como “enemigo natural del negro”<sup>69</sup>. Fruto de esta compleja posición, su escritura hace lo posible por “mantener” la “ilusión de coherencia y control” que, en última instancia, él mismo encarna

como autor, aún a fuerza del “*des-reconocimiento*”<sup>70</sup> de su falta en ser como afluyente de sus proyecciones espectrales sobre la raza. Sin embargo, esta manera de desmentir la actividad especular que evidencia su obra, no es suficiente para enmascarar por completo la relación dialéctica mediante la cual los fantasmas negros que asedian “la imagen corporal” y la propia cultura de la sociedad guineana, es condenada, como diría Franz Fanon, al “plano del no ser, de lo imponderable”<sup>71</sup>:

A nuestros indígenas todas las cosas sobre que dirigen su atención se le transmutan mágicamente en espíritu, soplo, divinidad indomeñables. El pasmo del negro, su falta de atención, su impasibilidad, derivan de esa terrible facultad de su espíritu, de ese su alojamiento en un mundo mágico y tenebroso. El negro está siempre en trance y deliquio místicos. En su mirada, no ya animal, sino casi mineral, se ha cuajado sin remedio su terror pánico, su asombro y su tragedia<sup>72</sup>.

Tal y como afirma el escritor Miguel Pérez Alvarado, “colonialismo e imperialismo son los movimientos extremos —totalizadores— de la finalización del espacio: ideologías de la puesta a disposición del mundo, hecho previamente territorio vacío en función [...]

---

67. Gustau Nerín: *op. cit.*, p. 54.

68. Jacques Lacan, en Sean Homer: *Jacques Lacan. Una introducción*, Plaza y Valdés Editores, Madrid, 2016 [2005], p. 46.

69. Agustín Miranda Junco: *op. cit.*, p. 74.

---

70. Jacques Lacan, en Sean Homer: *op. cit.*

71. Franz Fanon: *Piel negra, máscaras blancas*, Akal, Madrid, 2009, pp. 145, 160.

72. Agustín Miranda Junco: *op. cit.*, p. 88.



Imagen n.º2. Fotografía sin firma incluida por Miranda en sus *Cartas* que detalla una danza tradicional de Guinea Ecuatorial, el balele.

del despliegue [...] de las palabras<sup>73</sup>. De ahí su interés en repoblar el “espacio dislocado” que supone la colonia a través de una “creación vanguardista” que va “más allá de la propaganda o la promoción de los lugares visitados<sup>74</sup>. En otras palabras, por más que las *Cartas de la Guinea* de Miranda reinciden en los principales arquetipos racistas de la colonialidad, también potencian, conforme a lo suscrito por los filólogos Nayra Pérez Hernández y Antonio Becerra Bolaños, una “mirada personal” que va “más allá de la recibida por la tradición africanista”, guiando su pulso hacia una especie de “realidad aumentada [...] no solo en el sentido de que adquiere relieve, sino que establece llamadas a otras realidades que se superponen

a la realidad observada y en las que el lector ha de participar voluntariamente<sup>75</sup>. Una definición que no le impide convocar en suelo guineano, mientras su prosa cede ante un paisaje en que “ni un solo centímetro de tierra existe [...] sin que la vegetación lo ornamente”, a la corriente “postexpresionista<sup>76</sup> que caracteriza la pintura del propio Felo Monzón.

Este modo de obrar también se manifiesta en otros vanguardistas insulares, como Agustín Espinosa, quien, además de acompañar a Miranda en *La Rosa de los Vientos*, posee una dedicatoria personal en uno de los pasajes de sus *Cartas*. A causa de esta cercanía, se ha estimado que el libro *Lancelot, 28º-7º* (1927), de Espinosa, un relato que se mueve con brío entre las corrientes creacionista y futurista, ejerció gran influencia sobre la obra de Miranda, sobre todo cuando esta se aproxima a la idea de raza mediante nociones como la del “bu negro” (Espinosa, 1988: 84), cuyas atribuciones fantasmáticas parecen aludir al “recuerdo” de la “septentrionalización” de Lanzarote como resultado, tras la conquista, de su “aleja[miento] de África<sup>77</sup>.

Influido por las lecturas que el grupo de *Revista de Occidente* realiza de la

73. Miguel Pérez Alvarado: *op. cit.*, p. 7.

74. Nayra Pérez Hernández y Antonio Becerra Bolaños: “Creación vanguardista de espacios dislocados: Canarias y Guinea, de Agustín Espinosa a Agustín Miranda”, en *Iberoromanía* 73-74 (1), 2012, p. 4.

75. *Ibid.*, p. 3.

76. Agustín Miranda Junco: *op. cit.*, p. 54.

77. Agustín Espinosa García: *Lancelot, 28º-7º* (*guía integral de una isla atlántica*) (ed. Nilo Palenzuela), Interinsular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1988 [1929], p. 84.

obra de Spengler, las *Cartas de la Guinea* parecen referirse de una forma implícita a un texto de este filósofo e historiador poco conocido, *La revolución mundial del color* (1934), de alto interés para abordar la cuestión colonial. De hecho, es en este ensayo breve donde Spengler sostiene que “la civilización occidental de nuestro siglo” no solo está “amenazada” por la fuerza que ejerce la geografía sobre la cultura, sino también por la “profundidad y efectos” de la “lucha de clases y lucha de razas”, sostenida en la “extinción del instituto de *perduración*” de “los pueblos blancos” frente a “los de color”<sup>78</sup>. Aun así, el contacto de Miranda con estos planteamientos se ve atenuado por las ideas relativistas sobre la cultura que empieza a abrazar como consecuencia del desarrollo del “método etnográfico” prodigado por autores que reseña en sus *Cartas* como Maurice Delafosse, Leo Frobenius o Walter Fitzgerald, quienes proponen una vía intermedia para “conocer” África<sup>79</sup> entre el deseo de segregación absoluta y la fascinación racial:

Cambiada la angosta y provinciana escala de valoración actual por otra más universal y justa, los actos, los dichos, las costumbres, las virtudes y los defectos de estos hombres oscuros con los que con-

---

78. Oswald Spengler: “La revolución mundial de color”, en *Revista de Occidente* n. 128, 1934, pp. 187, 204.

79. James Clifford: *Dilemas de cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Gedisa, 2001 [1998], pp. 84-85.

vivimos cobrarían un sentido distinto y serían apreciados de otra forma, en muchos casos, diametralmente opuesta [...].

La radical diferencia que nos separa de ellos y que no es una diferencia de técnica o de moral, [...] consiste precisamente en que así como para nuestra cultura existe la de ellos, para ellos no existe otra cultura que la suya. “La única superioridad definitiva de ésta —la cultura europea— habrá de ser reconocer esa esencial paridad antes de discutir cuál de ellas es la superior”<sup>80</sup>.

En resumen, Agustín Miranda conserva durante su estancia en la Guinea Española una asombrosa cualidad: la de ser fiel a unos mismos principios estéticos y políticos en un momento en que todo está en trance de cambiar. Se podría decir, incluso, que su trayectoria como crítico, escritor y poeta se mantiene relativamente estable desde que se une a las vanguardias durante su juventud en Canarias hasta que decide poner fin a su aventura literaria, para dedicarse a la abogacía justo al terminar la guerra, aunque es posible que esta decisión también se deba precisamente al conflicto. En cualquier caso, este giro de los acontecimientos no debe opacar por más tiempo, como tampoco su determinación racista de des-reconocer a la población guineana en su *Cartas*, la contribución que estas suponen para la literatura de vanguardia, ya no solo como su “aportación literaria funda-

---

80. Agustín Miranda Junco: *op. cit.*, pp. 95, 98.

mental<sup>81</sup>, sino también como un texto imprescindible para desentrañar el modo en que los fantasmas racializados han operado como complemento a la dominación colonial.

### A modo de conclusión

La búsqueda de una verdad ulterior a través de la raza ha sido una constante a lo largo de toda la modernidad, un periodo especialmente proclive a la proyección de distintas fantasías sobre los cuerpos vivos que han encarnado a la alteridad europea. De hecho, sin la mediación de este influjo espectral por parte del poder y sus distintas formas de resistencia, tanto el racismo como la esperanza de establecer su exacta contraparte serían absolutamente inimaginables. Aunque es cierto que tanto la obra literaria de Agustín Miranda como la artística de Felo Monzón, fracasan en sus respectivos intentos de presentar en términos *alocrónicos*, o lo que es lo mismo, de “nega[r] la coetaneidad<sup>82</sup> de la población guineana y canaria.

En otras palabras, el tratamiento fantológico que ambos autores dispensan a los protagonistas de sus creaciones, resulta totalmente inútil en su procura de sumarse a la formulación de identidades culturales y estrategias políticas basadas en la raza, desvelando que,

efectivamente, las vanguardias canarias también poseen su “lado oscuro”. Y ello en la medida en que, como sostiene el historiador del arte Mariano de Santa Ana, estas experimentaron “con males-tar su proximidad geográfica a África”, abrazando “posiciones modernizantes con el objetivo último de reafirmarse como parte del viejo continente<sup>83</sup>. En cualquier caso, si el arte consiste en resignificar constantemente el mundo social, esta relectura vanguardista de los preceptos fantasmáticos de la colonialidad, no solo debe evaluarse por su originalidad, sino también por su potencial instigador para empezar a hablar de África, y con ello del papel que también ha jugado el racismo en el arte y la literatura insular.

---

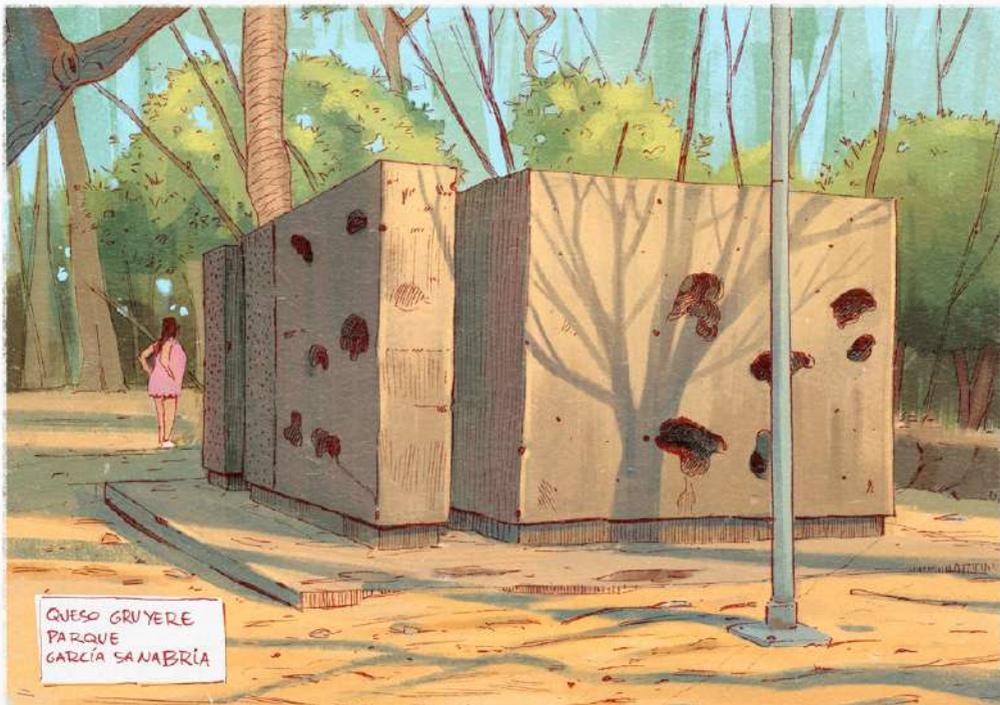
81. Miguel Pérez Alvarado: *op. cit.*, p. 4.

82. Johannes Fabian: *Time and the other: how anthropology makes its object*, Columbia University Press, Nueva York, 2014 [1983], p. 35.

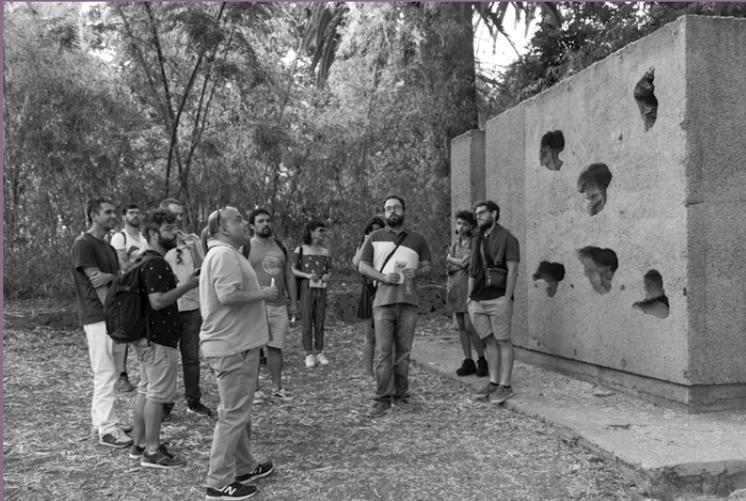
---

83. Mariano de Santa Ana: “El espejo negro”, en *Acto n. 2-3*, 2005, p. 33.





QUESO GRUYERE  
PARQUE  
GARCIA SANABRIA



En la sesión *La ciudad emboscada: hacia una historia oral del cruising en Santa Cruz*, llevada a cabo el 1 de junio de 2019, José Antonio Ramos Arteaga hizo un recorrido histórico a través de la representación literaria del bosque como zona temporalmente autónoma y lugar de encuentro del amor disidente. Partiendo de este tropo literario, en la sesión se expuso un contra-archivo de experiencias silenciadas por la vergüenza colectiva y la amnesia en la capital tinerfeña desde principios del s. XX hasta nuestro presente. Las personas asistentes a la sesión, que se inició en la biblioteca de arte de TEA Tenerife Espacio de las Artes, fueron invitadas a abandonar el edificio para recorrer el barrio Miraflores, la Plaza del Príncipe y el Parque García Sanabria. Con la guía de José Antonio y Dani Curbelo se buscaron las huellas de ciertas formas de vida, grupos e identidades sexuales estigmatizadas y proscritas de la ciudad. Este texto fue redactado posteriormente a dicha sesión crítica y recorrido en busca de esta geografía borrada de Santa Cruz.

# En la ciudad emboscada

—José Antonio Ramos Arteaga

Del Hotel Pino de Oro –en las inmediaciones del actual Hotel Mencey– un atildado extranjero de barba rala inicia el descenso hacia la ciudad por un incipiente paseo que serán las Ramblas de Santa Cruz. “Baja a la ciudad”, escribe en su diario, y se dirige hacia la Plaza de la Constitución. Se sienta y observa a los viandantes. Son las diez y media de la noche y se dirige al descampado que existía entre la futura Plaza España y la desembocadura del barranco de Santos –la actual Plaza de Europa. M. Violeta, al que esperaba ver, no aparece, pero sí Juan de 20 años: le deja darle una mamada a cambio de unos billetes de peseta y unos cigarros. El 21 de marzo de 1903, Roger Casement, irlandés, funcionario de la corona británica y traidor a su majestad algunos años después, nos da el primer testimonio de la práctica del *cruising* en la muy leal, noble e invicta ciudad de Santa Cruz de Tenerife. Un sábado de junio de 2019, ciento dieciséis años después, un grupo de personas se asoma al puente Serrador e intenta imaginar ese paisaje sobre el cauterizado cauce de ese barranco. Imposible. El paseo de Casement es una anómala baliza en la inexistente historia de un (contra)archivo de las experiencias *queer* en esta ciudad.

La orgánica relación territorial que durante siglos articuló la continuidad entre la zona portuaria, la zona de mercados y los espacios de la anomia ciudadana –descampados, casas cuevas en barrancos y faldas de montañas, calles como la de Miraflores (1) o pequeñas manzanas-estados estigmatizadas como la que desplazó el actual edificio del TEA– está ahora agostada: la posibilidad de circulación erótica del *flâneur* se ve obstaculizada por una ciudad colmatada urbanísticamente des-

de que a finales de los años 80 se instauró un maridaje entre políticos cercanos al cemento –o cementeros, directamente– y una cohorte estable de empresarios de la construcción. Bajo el grito de guerra de “Renovemos la ciudad”, desmantelaron algunos de los espacios que sirvieron no solo para el *cruising*, sino también para una sociabilidad heterogénea e ingobernable de cualquier ciudad portuaria –como los testimonios de marinos y viajeros reflejan desde el siglo XVII–: frente a la rehabilitación patrimonial se pone en práctica el fachadismo o la simple demolición; contra los espacios abiertos semiselváticos y desordenados en mitad de la trama urbana, el



(1) Anónimo. Tenerife década de 1950. Calle Miraflores.

modelo de la plaza dura y el adoquín; en fin, la Santa Cruz que soñó con un ensanche ayer en una dirección, hoy en otra, ha terminado convertida en una ciudad enquistada en su macizo de Anaga, colmada de edificios de estética olvidable y con una vocación sobre su patrimonio histórico muy cercana al escaparatismo –pero ecléctico, eso sí– del Berlanga de *Bienvenido Mr. Marshall*. El síntoma de este delirio, nada lacaniano, fueron las afirmaciones públicas de algún político proponiendo *hongkongnizar* Santa Cruz o transformar en Manhattan un barrio céntrico sustituyendo su arquitectura tradicional por rascacielos. Y en esta deriva, los lugares *cruising* de los que tenemos archi-

vo oral desde los años 50 han tenido que reinventarse entre la persecución policial y la depredación especuladora –esa variante tan canaria de la gentrificación moderna.

La tarea de reconstruir los espacios del *cruising* exige una metodología muy peculiar: el aspecto más humano de poblaciones obligadas a establecer su sociabilidad a partir de mecanismos de ocultación para soslayar las leyes sobre escándalo público o la vergüenza estigmatizadora debe articularse con la trama socio-urbana del espacio ciudadano sobre el que se solapa la cartografía del cancaneo callejero. De ahí que la evolución del fenómeno *cruising* no solo responderá a factores intrínsecos de los colectivos *queer* –procesos de visibilización, crisis como las del Sida, derogación de leyes que criminalizaban–; a su vez será fundamental para este trabajo los procesos sufridos por esa ciudad o esos espacios en las agendas y proyectos políticos que los van moldeando. Por supuesto, al estar refiriéndonos a una práctica que establecen personas disidentes del modelo heteronormativo este urbanismo hay que leerlo a contrapelo pues la ciudad posfordista tiende a homogeneizar el espacio público organizando su tránsito e impidiendo negociaciones sobre su uso –que ya ha sido prescrito bajo diversas leyendas aparentemente neutras en los Planes Generales. Por tanto, toda lectura del *cruising* parte de testimonios y testigos que habitan los márgenes: los márgenes de las obras literarias –por ejemplo, el mundo noctívago que sirve de telón de fondo a los cuentos de Antonio Bermejo de *Historia de un café pobre*–, las notas de sucesos de los diarios, los archivos policiales y judiciales de las leyes de peligrosidad social y la de vagos y maleantes, la entrevista a quienes lo practicaron o como disidentes conocían de oídas los lugares... En suma, casar fuentes cuyo origen pero, sobre todo, su legitimidad como relato fluctúa entre la prosa sin matices del juzgado y la recreación épica de meras escaramuzas. El catálogo de lugares que traemos aquí a colación funcionaron plena y simultáneamente entre los años 60 del siglo XX y los primeros años del XXI. Algunos venían funcionando desde los años 50 y aún lo siguen haciendo; otros responden a nuevas posibilidades abiertas por los efectos de la conurbación en la capital en los años 80-90; finalmente, otros irán desapareciendo junto a las tramas urbanas que los acogió al materializarse los objetivos del PGOU de 1992 o el PERI (Plan Especial de Reforma Interior del Centro Histórico).

Si atendemos a la poca historia del *cruising* anterior a los años 50 fuera de Canarias, las condiciones de la práctica parecen seguir ciertas pautas estables –seguramente por confluencias ante el mismo contexto homofóbico más que por redes de influencia extensas– y aquí seguimos a Jesús Martínez Oliva –“Usos y apropiaciones queer del espacio”–: 1) son “mapas invisibles” que jerarquizan el espacio público en función del deseo –como defiende Pat Califa–; 2) se sitúan en los márgenes de la ciudad –y, como ha estudiado Rafael Carrasco, tenemos ejemplos de estas numerosas zonas de sociabilidad sexual en los expedientes inquisitoriales de Valencia ya desde el siglo XVII– o en “lugares que colapsan la racionalidad de la ciudad porque no son

funcionales” como es el caso de los parques o lugares de paseo –que en gran medida “junglarizan” en todo el sentido de la palabra lo urbano–; 3) son mapas muy definidos por razones obvias de exhibición en la búsqueda del placer, pero también por la cautela ante la mirada del no-iniciado y la posibilidad, por tanto, de la violencia de la ley o la agresión vergonzante; 4) viven en la practicidad más primaria –se transmiten sus contornos, siempre flexibles, a partir de la tradición oral–, no hay señalética, solapan varios espacios entre sí –parque y urinario es el solapamiento más común–, en consecuencia, aunque duran pocos años unos y otros son más estables en el tiempo, la transmisión de su existencia y sus límites sirve como elemento algo informal de red de sociabilidad.

A esta caracterización habría que añadir que la excentricidad espacial que parece asociarse tradicionalmente a estos lugares –ciertas zonas boscosas del extrarradio, algunas zonas de descanso de carreteras secundarias, apeaderos o zonas de difícil acceso en la costa–, no es la más importante: esos márgenes de la ciudad invaden partes de la ciudad reglada sin modificar a ojos del caminante cotidiano su apariencia arquitectónica; así, un banco puede ser un buen baluarte de observación para el ligue, un jardín tupido un buen lugar para llevarlo y una ramblita por la que no pasa un coche la mejor escapatoria por si viene la policía. Sobre una cartografía de objetos y tramas visibles, la experiencia desde los márgenes se ve obligada a resignificar y reapropiarse de esa cartografía aparente para rediseñarla o retorcerla.

En Santa Cruz, como en la mayoría de las ciudades, el *cruising* se desarrolla en espacios muy bien definidos aunque fluidos en sus límites. Algunos tienen una vida efímera en función de factores tan variopintos como la transformación urbanística, los cambios en los mecanismos de sociabilidad en la comunidad *queer* o la aparición de nuevos espacios sustitutivos. Pero otros lugares parecen resistir a estos elementos de cambio y permanecieron en activo por lo menos hasta los inicios del siglo XXI. Las informaciones aportadas en las siguientes líneas provienen principalmente de fuentes orales entrevistadas a lo largo de 15 años y recoge, en esencia, las narraciones de decenas de personas *queer* que practicaron *cruising* en la zona urbana de Santa Cruz y cuya descripción y pautas comunes han sido establecidas a partir de las coincidencias más relevantes de los relatos –sin dejar fuera los datos particulares que la experiencia concreta de cada sujeto puede aportar.

Llama la atención, en primer lugar, que la mayoría de los espacios de *cruising* se solapan y colindan, en ocasiones, con espacios tradicionalmente relacionados con el trabajo sexual. Nada de extrañar este detalle pues precisamente el tráfico que supone el mercadeo sexual acogía la posibilidad de emboscar las prácticas de cancaneo en los elásticos límites del ambiente prostibulario, como bien han demostrado los estudios sobre las *Molly Houses* británicas: que se descubriera el tránsito de

una persona *queer* por estas zonas reducía la vergüenza pública –y, en algún caso, incluso la lectura social era positiva– y desviaba las sospechas sobre sus prácticas sexuales. En Santa Cruz de Tenerife y hasta los años 80 existía una línea de continuidad entre el muelle y las zonas de trabajo sexual –en dirección Sur y Oeste– que iba desde la Plaza de España hacia los barrios de Los Llanos y de El Cabo con zonas de transición como era la de la calle La Curva –prolongación de la calle El Clavel y desaparecida a mediados de los años 60–, la desembocadura del barranco de Santos –donde ya el padrón de feligreses de 1797 situaba a ciertas personas posiblemente trabajadoras sexuales– y subía hacia las inmediaciones del puente Serrador al calor de los mercados –como también es común en todo el contexto europeo–: la Recova Vieja desde el siglo XIX hasta mediados del XX y el mercado de Nuestra Señora de África a partir de su puesta en funcionamiento. En esta parte final de recorrido encontrábamos la calle de Miraflores y la zona que en la actualidad ocupa el TEA. Toda esta zona, además, dominada estratégicamente por el Hospital de los Desamparados –actual Museo de la Naturaleza y la Arqueología, MUNA– que funcionaba como hospicio de huérfanos o “inclusa” –hasta la inauguración de la “Casa Cuna”– y asistencia a personas sin recursos. El desmantelamiento urbanístico de barrios populares completos –El Cabo, Los Llanos– y de núcleos deprimidos o prostibularios del centro de la ciudad –incluyendo el Hospital que “las amparaba” y recogía a sus expósitos– deslocalizando a sus habitantes del centro de la ciudad forma parte de toda una práctica eugenésica social –en la que por razones obvias no podemos profundizar en este breve trabajo.

Si partimos desde la zona portuaria, los principales lugares se iban solapando desde la estación marítima en la Avenida de Anaga a los alledaños de la Avenida Tres de Mayo con la Avenida Marítima como eje conector:

**La Ligrasa:** Junto a la Escuela Náutica hacia el barrio de Valleseco. Era una estructura de edificación baja que servía como almacén. Detrás de ella había un pequeño conjunto de piedras que servía no solo como zona de baño sino que también permitía el paseo discreto a las miradas desde la avenida y usar los espacios entre las rocas para las relaciones sexuales. Era un pequeño paseo de cemento que recorría en línea recta la pared trasera de la construcción. En la actualidad es un descampado junto a la carretera de circulación interior del puerto. Se solía usar todo el año y hasta las primeras horas de la tarde pues tenía su peligrosidad al no tener alumbrado. La forma más habitual de asalto solía ser en parejas: uno se situaba en un extremo del paseillo y el otro en el opuesto e iban acorralando a la víctima sin posibilidad de escapar –uno de los informantes recuerda la historia de alguien que saltó a la bahía y nadó para escapar del atraco.

**Estación Marítima:** Los urinarios y la zona de aparcamiento en forma de C invertida –en la que se aparcaban los vehículos o permitía la circulación morosa. Funcionaban principalmente hasta primeras horas de la noche y sus momentos de mayor actividad era sobre el mediodía y al caer la tarde.

**Muelle:** En estos años el acceso al malecón era libre. El *cruising* se realizaba tanto sobre la parte amurallada de paseo como sobre los prismas de granito exteriores que sirvieron de zona de baño. Los fines de semana era un espacio muy activo para la práctica *cruising*. (2)



(2) Editorial Arribas, *Muelle de Santa Cruz de Tenerife*. 25 julio de 1953. Archivo de fotografía histórica de Canarias. Fedac/Cabildo de Gran Canaria.

**Plaza de España:** Antes de su remodelación, la Plaza de España (3) permitía tres modalidades de *cruising* al estar plenamente integrada en la trama viaria de circulación de vehículos: con el coche aparcado en batería –cohabitaba con la venta al menudeo de “chocolate”–; circulando y estableciendo contacto visual con los que se sentaban en los bancos de los jardines exteriores; finalmente, en la parte trasera del monumento central ahora rebajado de su volumetría original –en la actualidad todavía se puede apreciar la existencia de esos pequeños recovecos. Funcionaba especialmente de noche y se complementaba con el siguiente espacio:

**Edificio Olimpo:** Durante algunos años fue la primera instalación del tipo centro comercial en la ciudad. Al calor de la novedad y de unos recreativos entre sus negocios –la relación entre los salones de juegos y billares con el *cruising* es también habitual–, los pasillos interiores del edificio –especialmente, la primera planta



(3) Anónimo, *Vista parcial de la Plaza España*. Santa Cruz de Tenerife, 1960-1965. Archivo Centro de Fotografía Isla de Tenerife. CFIT / Cabildo de Tenerife.

que permitía varias salidas a distintas calles– fueron un espacio privilegiado en los primeros años de su funcionamiento, sobre todo los fines de semana y las tardes. En la actualidad rara vez es usado para esta práctica por la escasa afluencia a los negocios de la zona interior y la vigilancia y cierre en horas nocturnas.

**La Avenida Marítima:** En este espacio que comienza en la trasera del Cabildo Insular coincidía con el trabajo sexual que ocupaba toda la longitud de la avenida. A diferencia de los clientes heterosexuales en busca de trabajadoras sexuales que muchas veces usaban el coche –por miedo al asalto, generalmente–, el *cruising* se desarrollaba a pie y vinculado a dos espacios concretos: los bajos del puente en la parte final del barranco de Santos y hoy desaparecidos por la regeneración del viario, por un lado; por otro, los restos de una antigua edificación –que la gente nombraba como “la eléctrica”– que en la actualidad ocupa el edificio de la aseguradora Mapfre. La noche era el momento de mayor actividad y era zona un tanto peligrosa por la cercanía con un núcleo en aquel entonces bastante degradado –la zona aledaña a la Iglesia de la Concepción– y por la convivencia con proxenetas y delincuentes.

**Mercado:** En los alrededores del Mercado Nuestra Señora de África (4) dos zonas fueron parte del trayecto *cruising* –aunque en menor escala que los anteriores–: los alrededores de las llamadas “Caseta Azules” y las manzanas junto al cauce del barranco de Santos (5). En el primer espacio convivía la práctica con las trabaja-



(4) Ernesto Fernando Baena Jover, *Sta. Cruz de Tenerife Mercado de Ntra. Sra. de África*, 1949. Archivo de fotografía histórica de Canarias. Fedac/Cabildo de Gran Canaria.



(5) Ernesto Fernando Baena Jover, *Vistas de Santa Cruz de Tenerife*, 1940-1949. Archivo de fotografía histórica de Canarias. Fedac/Cabildo de Gran Canaria.

doras sexuales –mayoritariamente mujeres trans. Casi inexistente en la actualidad por la gentrificación de la zona. El segundo constituía un espacio casi autónomo dentro de la ciudad –en relación casi especular con la calle Miraflores, al otro lado

del cauce-, al que un informante llama de forma gráfica “las guaridas”. Era un pequeño grupo de casas, organizadas laberínticamente, bunkerizadas con respecto a la trama urbana y estigmatizada patrimonialmente para poder llevar a cabo su desmantelamiento total –fenómeno similar al que en la actualidad vemos desarrollarse sobre los edificios históricos de la calle Miraflores. El TEA ocupa gran parte del solar primigenio.

Pero además de estos lugares en claro deslizamiento y solapamiento urbano, la práctica del *cruising* se desenvolvió en otros lugares de la ciudad también vecinos en distancia –hay que tener en cuenta que muchas veces el *cruising* en Santa Cruz no era tanto el deambular por un espacio concreto sino en el recorrido de varios conectados, o “los altares” como en tono jocoso los llaman varios informantes. Si pasamos del eje Sur-Oeste hacia el eje Oeste-Norte nos encontrábamos con los siguientes:

**El callejón del Corinto:** Este es un espacio curioso pues solo funcionaba como lugar de contacto continuado en la época de Carnavales. Conocido así por la cafetería Corinto ya desaparecida, era el tramo de la calle José Murphy entre la calle San José y la calle del Castillo (6). Como otros lugares en esta fiestas, fue conformándose por la apropiación y naturalización de la homosociabilidad por parte de las poblaciones *queer* durante los años 80 y 90. En la actualidad, la disposición reglada de estos espacios por parte de las autoridades –la “zona gay del carnaval”– ha hecho difícil que se repitan estos procesos de enriquecedora conquista del espacio público por cualquier tipo de colectivo.

**Plaza del Príncipe:** Hasta su remodelación en los años 90, la plaza contaba con un urinario que comunicaba la parte de la calle José Murphy con la plaza. Estas dos salidas permitían un trasiego disimulado entre una zona y otra. Especialmente en las mañanas era muy habitual situarse en lo alto de la plaza para observar las entradas y salidas desde la calle. La entrada en la parte superior era usada para llegar al nivel inferior donde estaban los baños sin necesidad de pasar por la zona inferior –muy populosa por estar junto a la Casa de Socorro. En los años 50 y 60 el circuito de esta zona se complementaba con el cine Parque Recreativo –conocido gráficamente como “parque restregativo”.

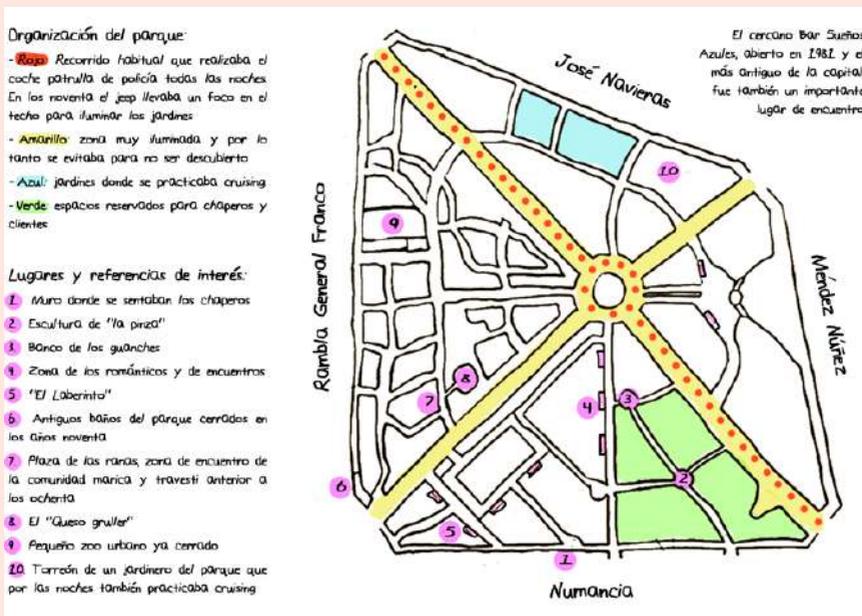
Entre estas zonas y nuestra última parada, el parque García Sanabria, otros pequeños “altares” formaban parte de esta trama emboscada: los sucesivos “sex-shops” en el barrio del Toscal –en la calle Santa Clara, primero, y actualmente en la calle San Vicente Ferrer–, cuya novedad en la ciudad los relacionaba con lugares de máxima perversión –no hay que olvidar que el primer “Sexshop” en Santa Cruz de Tenerife estaba situado en la entrada de la mítica calle prostibularia de Miraflores.



(6) Anónimo, *Callejón del Corinto*, década de 1980.

Llegamos por fin al espacio más importante de *crusing* en los últimos 50 años según testimonios de todos los informantes: el Parque García Sanabria. Frente al parque de La Granja, el otro gran parque de la ciudad –y donde también se fue incrementando la práctica del *crusing* sobre los últimos años 90–, el García Sanabria fue acumulando en su larga existencia una elaboradísima y compleja red simbólica de usos espaciales por parte de dos poblaciones que solían coincidir puntualmente en algunos de los lugares comentados: los trabajadores sexuales masculinos –chaperos– y las personas *queer*. La artista e investigadora Dani Curbelo ha propuesto un mapa a partir de las informaciones recogidas que resume estas interrelaciones a veces no fáciles entre ambos grupos en el reparto del radio de acción (7). El mapa ilustra este breve trabajo por lo que queremos agradecer a su autora su generosidad. Y con este último espacio del García Sanabria cerramos este esbozo de un (contra)archivo de prácticas y espacios *queer* en Santa Cruz de Tenerife:

**Parque García Sanabria:** Fruto final de un largo proceso iniciado en los años 20 del siglo pasado, sus fases representan las distintas agendas urbanísticas sufridas por la capital. En los años que tratamos, el parque disponía de un murete exterior apoyado por vegetación que aislaba al recinto del tránsito exterior. La distribución interior estaba organizada a partir de dos ejes principales que se cruzaban en la fuente central, diversos caminos laterales y senderos secundarios estaban poblados por una



(7) Interior del mapa *Parque García Sanabria. Una guía de la disidencia sexual* propuesto por Dani Curbelo.

masa de arbustos y árboles de porte en aparente desorden que se correspondía con el prototipo de jardín romántico –laberinto a modo de tela de araña (8).

En junio de 2006, tras una polémica remodelación, el parque se presenta en continuidad con la zona exterior –desapareció el murete–, se limpiaron las zonas de vegetación profusa y se reordenó de manera más racional los espacios de paseo interior. El resultado es que el mayor parque urbano de las islas –como anuncia Wikipedia– se transformó en una inmensa superficie más cercana al modelo de plaza dura, diáfana y sin los cientos de rincones que ofrecía el anterior. Entre los años 60 y el 2004, año en que se cerró para la remodelación, “el parque” –como se conocía por antonomasia– fue el universo de sociabilidad *queer* más importante de la ciudad. Funcionaba durante todo el día y gran parte de la noche y la madrugada –y a veces se superponían los tiempos con los practicantes de *footing* mañanero. La primera división territorial de uso era entre la parte más exterior del parque y los senderos interiores –junto con el uso de algunas de las esculturas más monumentales como lugar de encuentro. Mientras los chaperos se situaban en el murete y los bancos que daban a las calles Numancia y Doctor José Naveiras, más discretas que los otros dos lados de la Rambla de Santa Cruz y la calle Méndez Núñez – los coches podían dar la vuelta completa al parque en pocos minutos y parar con



(8) Ernesto Fernando Baena Jover, *Rambla del General Franco y Parque García Sanabria. Santa Cruz de Tenerife, 1940*. Archivo Centro de Fotografía Isla de Tenerife. CFIT / Cabildo de Tenerife.

más facilidad–, las personas que practicaban *cruising* solían moverse en la parte alta desde la fuente central hacia Numancia –con el paseo de los bambúes como eje vertebrador– y hacia la Rambla –los jardines cercanos al conocido como “estanque de los patos” y los urinarios que funcionaron hasta los 90. La razón de esta distribución es la mejor situación para el control visual, pero especialmente porque la estrechez de los caminos impedía el acceso de los habituales paseos de la policía local en la patrulla –el recorrido acostumbrado entraba en línea recta por Méndez Núñez y salía por el Hotel Mency. Rara vez subía hacia la parte alta y solo en contadas ocasiones la patrulla era sustituida por un *jeep* con focos que intentaba penetrar en los tupidos parterres. La relación con los chaperos era, habitualmente, de buena vecindad. Exceptuando los que tenían el mono o algún problema de negociación, las agresiones a las personas *queer* provenían principalmente de grupos de jóvenes –y a veces no tan jóvenes– que atravesaban el parque a altas horas de la madrugada o bajaban del coche por sorpresa –y aquí la distinción entre chaperos y *queer* se neutralizaba, pues se agredía indistintamente. La cercanía del más antiguo local de ambiente gay de la ciudad, el *Sueños Azules*, permitía refugiarse en caso de hostigamiento o agresión, a la vez que se convertía en punto de partida o de destino de la ruta *crusing*. Durante los carnavales, el parque era zona de paso hacia

el kiosco Numancia que abría para los que seguían la celebración por la mañana: en esas madrugadas los jardines del parque ofrecían algunas de las imágenes más increíbles de combinación sexual. La crisis del SIDA y una reforma urbanística que desdibujará los principales elementos de emboscadura para esta práctica serán los dos factores que llevarán a la decadencia de este lugar en la actualidad.

Pero además de ser un espacio privilegiado para el *cruising*, el parque simboliza claramente uno de los aspectos que en gran medida se da también en los otros lugares comentados, pero de manera menos definida: las poblaciones *queer* harán de estos recorridos y esperas mecanismos de sociabilidad fundamentales en una ciudad y en unos tiempos de persecución –no podemos dejar de comentar que parte de la primera manifestación en Tenerife por los derechos LGTBIQ+ acaba aquí. Sin locales, sin información, sin marcos de apoyo institucional o, en muchas ocasiones, familiar o amical, la persona *queer* buscará en estos sitios el apoyo y la iniciación en una subjetividad que se lee a sí misma como disidente y, en peor de los casos, como vergonzosa. (9)

El paulatino declive de la práctica en el espacio urbano y el éxito de estas estrategias en formato virtual –el mundo de las aplicaciones reproduce en gran medida el esquema paseo-mirada-contacto, aunque a golpe de *click* o pase de pantalla– en tiempos de visibilidad y relativa plenitud de derechos, nos obliga a plantearnos si la supervivencia del *cruising* –y otras prácticas de sexo en público y pansexuales– no puede también traducirse como la resistencia de parte de las poblaciones *queer* a narraciones asimiladoras contra su multiforme y subversiva realidad histórica, identitaria y política. Pero ese es ya otro debate.



(9) Primera imagen: Manolo Montes, *Bar El Laurel en Santa Cruz de Tenerife*, 1999. Segunda imagen: Anónimo, *Noche de carnaval en el local El Laurel*, 1970-1980. Colección particular.

*Tenerife García Sanabria*  
Javier Corzo, 2019





# “La complejidad es el regalo que lo ‘queer’ lleva a todas partes”

Conversación entre QueerArtLAB y Dani Curbelo

La siguiente conversación<sup>1</sup>, transcurrida entre abril y junio de 2019, es un intercambio de correos electrónicos entre Giada Cotugno y Alexey Timbul, integrantes de QueerArtLAB, y Dani Curbelo.

---

1. Conversación original en inglés, traducida al castellano por Dani Curbelo.

**martes 2 de abril, 18:17**

**De: Dani Curbelo**

**Para: QueerArtLab**

Hola Giada y Alexey, cómo están?

Les escribo con el propósito de generar una suerte de correspondencia virtual que establezca un diálogo entre nosotras. El otro día me acordé de nuestro encuentro físico en una cafetería de La Laguna el verano pasado, y ahora mismo no tengo ni idea desde dónde leerán mi mensaje, si están en El Médano, Barcelona o cualquier otro lugar al que suelen viajar y habitar con frecuencia. Eso fue algo que me sorprendió de ustedes dos: no sólo sus orígenes, también la forma en la que se desplazan entre territorios.

Recuerdo que hablamos de QueerArtLab, de cómo y dónde nació y dio sus primeros pasos. Aunque considero que tengo buena memoria, es cierto que necesito refrescar algunas cuestiones de aquella conversación y, a lo mejor, incluso ampliarla en otros sentidos sirviéndonos de este medio.

Para ello me gustaría ponerles primero brevemente en contexto sobre algunos contenidos que se han desarrollado últimamente en *¡Autonomía! ¡Automatización!*. Por una parte conocimos, gracias al trabajo de investigación de Pablo Estévez, la historia y el legado del hardcore (*old school* o *breakbeat*, que expande su género al 2-Step y al *Drum and Bass*) en Tenerife, y que llegó a la isla en los noventa facilitando en aquel entonces a muchos jóvenes del sur, por ser una zona mucho más turística, encontrarse con una nueva cultura que posiblemente reconfiguró sus subjetividades. En otro sentido también abordamos el propio concepto de “isla” vinculado además al “cuerpo”, con Larisa Pérez, desde una perspectiva que nos permitió reflexionar en que ambos “no son nada en sí mismos”, es decir, que tanto la isla como el cuerpo “son” a partir de los significados coloniales y binarios (isla/continente o mujer/hombre) que se les otorgan y adscriben.

Ustedes dos nacieron y se criaron en contextos muy diferentes al del Archipiélago, y es por este motivo que me interesa tanto su visión sobre estas y otras cuestiones: el turismo como motor de transculturación o la relación islas/continentes, y como los cuerpos (normativos o disidentes, nativos o visitantes) se incrustan en un territorio y una realidad tan característica como la canaria.

Les mando un fuerte abrazo 

Dani

**sábado 13 de abril, 17:09**

**De: QueerArtLab**  
**Para: Dani Curbelo**

**Giada Cotugno:**

El Archipiélago es, sin duda, un contexto y un espacio diferente a los que estábamos acostumbradas a vivir y trabajar como QueerArtLAB (QAL). Siempre es un gran desafío hablar como extranjera (tanto por las barreras lingüísticas como por las diferentes referencias culturales) sobre temas tan complejos. Aún así vamos a abordarlos teniendo en cuenta que nuestra visión y contribución es “no-local”, con todos sus espacios vacíos y chispas de conexiones!

**Alexey Timbul:**

La complejidad es el regalo que lo “queer” lleva a todas partes.

Sobre “el turismo como motor de transculturación” está claro que los patrones de migración humana se correlacionan con los intercambios de prácticas y conocimientos queer/no binarios. Los gays han estado históricamente entre las audiencias sociales más móviles (en Europa), ya sea en pos de una seguridad para vivir o de mayores oportunidades para la autoexpresión. Y el urbanismo ha sido uno de los factores clave en el proceso político de la liberación gay/queer en Occidente. Nuestros primeros trabajos con QAL comprometieron explícitamente diferentes geografías físicas. Ahora la página web<sup>1</sup> es un espacio para catalogar, compartir y potenciar iniciativas más localizadas y/o trabajos solidarios.

**GC:**

Los proyectos y talleres de QAL ocurrieron en Holanda, España, Italia y Malta. El reto de conectarse a un lugar e idear la acción y diálogos allí desde una perspectiva oblicua, un mosaico de metodologías, contenidos, redes y conexiones siempre estaba presente, y fue definitivamente amplificado por el hecho de que los participantes –que vinieron de más de veinte países– tenían experiencias y enfoques muy diversos sobre el arte, el activismo queer y el espacio público.

La principal diferencia entre este enfoque del espacio, que tiene que ver con las personas que habitan esos espacios y el turismo, se basa en su propio aspecto relacional,

---

1. <https://queerartlab.wordpress.com>

es decir, en el reconocimiento de una presencia encarnada en un espacio de “desplazamiento” creativo, en contraposición a sentirse “siempre en casa”; lo que trae consigo una mirada exótica. Ese fue un elemento fundamental en el proceso de toma de decisiones del video “Urban Drag” (2014) en Madrid, por ejemplo.

Aunque las principales actividades del proyecto QAL ocurrieron en Lavapiés, las acciones para “Urban Drag” tuvieron lugar en Gran Vía: un espacio donde podíamos abordar y reclamar “formas queer” del espacio público sin traer a Lavapiés la retórica racista y colonial de los salvadores blancos e iluminados como activistas queer blancos y europeos.



Fotograma del video-documental “Urban Drag” (2014), de QueerArtLAB

#### **AT:**

El viaje no siempre proporciona un valor cultural y económico justo o igualitario entre los visitantes y los anfitriones: la promoción del *pink dolar* (“dólar rosa”) en el contexto del desarrollo de la industria de viajes contemporánea es uno de los indicadores de la gentrificación inminente para las comunidades urbanas.

El Estado de Israel ha estado organizando Eurovisión en 2019, que es un evento tradicionalmente y extremadamente popular entre los espectadores de la televisión LGBTQ+. Y muchas propiedades construidas sobre tierras palestinas confiscadas para los asentamientos israelíes están siendo enumeradas en AirBnB durante el Festival. El turismo, en este caso queer, es un motor de opresión para la gente queer palestina. Entonces, ¿gritamos “hurra por la libertad del movimiento queer”?

Además, ¿qué porcentaje de auténtica “cultura canaria” experimentan los visitantes “de fin de semana” en el Pride canario?

**GC:**

Esa es definitivamente una gran pregunta para Dani :-)

Mi respuesta más visceral es muy clara: si eres un turista, gay, de clase media y blanco, Gran Canaria está ahí para ti. Ese es un gran ejemplo de *pink-dollar/euro* en el Archipiélago, porque vas a conseguir lo que podrías conseguir en Chueca, solo que en traje de baño y con mejor clima.

Otros ejemplos, que considero más interesantes, se cruzan con la relación entre las Islas Canarias y el continente dentro del activismo queer. Tuve la oportunidad de participar en mi primera manifestación del orgullo LGBTQ en Tenerife en 2018 y aún lo recuerdo a menudo. Fue la muchedumbre más joven que he visto en los últimos veinte años de eventos vinculados al Orgullo. Había una presencia de banderas trans y bi, diversas y aliadas que era incomparable a cualquier otro evento similar. Allí viví la desconexión más interesante entre los eslóganes y lemas -que comenzaría a llamar “continentales”- clásicos del Orgullo y la realidad que estaba viendo. “El orgullo no se vende, el orgullo se defiende”, se gritaba. En el Orgullo en Santa Cruz de Tenerife no había patrocinadores, ni camiones de música, ni instituciones. Eran personas, banderas, colores, pancartas escritas a mano, altavoces y algunos tambores.

También me sentí muy feliz por escuchar ese mismo eslogan de protesta en el Madrid Pride (que el año pasado se celebró en el escenario principal con todos los honores a la ganadora israelí de Eurovisión, un ejemplo de lo que se denomina *pink washing* o “lavado rosa”). En cambio, en Tenerife estaba fuera de lugar precisamente porque cuando el modelo continental/global se aplica en un lugar fuera de contexto, reproduciendo el modelo metropolitano en la periferia, nunca aborda los problemas reales de la auténtica comunidad local.

En otro sentido podríamos ver la misma dinámica en la historia de los hitos LGBT: sí, Stonewall fue un motín; sí, 28 de junio de 1969; sí, Nueva York; y sí, un evento que inspiró el activismo LGBT en todo el mundo. Mientras tanto, se blanquea su relato y metódicamente se olvida a las mujeres trans racializadas y trabajadoras del sexo que lo hicieron realidad.

Pero, ¿no hay otras fechas que se puedan considerar hitos para la comunidad queer a nivel nacional y local? ¿Cómo de rápido olvidan las comunidades sus historias cuando no encajan en el gran esquema de eventos de los escritores de la historia? Sobre «la

relación islas/continentes y cómo los cuerpos (normativos o disidentes, nativos o visitantes) se incrustan en un territorio y una realidad tan característica como la Canaria», creo que esta cuestión por sí sola podría ser el tema para una posible tesis doctoral; o incluso la semilla para diferentes acciones públicas. Esta correlación existe y funciona en ambos sentidos en términos espaciales dictando sus limitaciones sobre los cuerpos, adaptándolos, transformándolos, rebelándose contra ellos. El *cruising* es una práctica homosexual contra agencias, por ejemplo.

Dos anécdotas relacionadas. Cuando nos mudamos a Tenerife desarrollé en pocos meses claustrofobia existencial. Nunca antes había vivido en una isla (¡Manhattan no cuenta!) o en medio del mar. El horizonte me presentaba el mismo veredicto cada mañana: tus sueños son condenados a morir de manera aislada. Hablando de automatización, las *apps* sociales gay no ayudan, ¡porque a veces localizan el contacto disponible más cercano en Gran Canaria! Fue necesario un trabajo interno físico, mental y emocional para encontrar mi equilibrio. Entonces, fui al aeropuerto al menos dos veces para pasar algún tiempo en la zona de llegadas. Necesitaba ver gente llegando, puesto que en la zona de despegues solo se ofrecía la imagen de todos aquellos que salen de la isla sin parar.

La semana pasada, en Valencia, participé en una acción de Spencer Tunick, que es un fotógrafo estadounidense que trabaja con un gran número de voluntarios desnudos en espacios públicos, reclamando estos espacios –urbanos y naturales– para la desnudez y para las transgresiones corporales. Gracias a la cobertura mediática, supe que había intentado organizar un proyecto similar en Canarias y el Gobierno le negó el permiso sin ofrecer detalles. Al mismo tiempo, TEA cuenta en su Colección con fotografías del trabajo de Tunick en Nueva York... ¿Acaso la “encarnación mitológica” de Tenerife está todavía reservada a un binarismo entre la Virgen de Candelaria versus la Madonna del Carnaval?

Enlaces:

Spencer Tunick en Valencia: <https://www.levante-emv.com/multimedia/fotos/cultura/2019-03-30-155653-spencer-tunick-valencia-2000-personas-desnudan-frente-torres-serranos.html>

Entrevista sobre la denegación en Canarias: <https://valenciaplaza.com/spencer-tunick-plantea-una-fotografia-en-clave-feminista-los-hombres-desapareceran>

Catálogo de TEA: <https://teatenerife.es/obra/barriers-3-delancey-street/278>

Urban Drag: <https://vimeo.com/130745690><https://www.slate.fr/story/150896/per-formeurs-post-porn-et-queer-deshabillent-segregation-urbaine?amp>



Fotografía de Spencer Tunick a los pies de las Torres de Serrano, Valencia. Cadena SER

**lunes 15 de abril, 11:39**

**De: Dani Curbelo**

**Para: QueerArtLab**

Buenos días

Estoy totalmente de acuerdo con ustedes en que lo “diverso”, personificado en el modelo de hombre gay cis blanco y con poder adquisitivo, se ha convertido en uno de los motores del capitalismo, que al igual que está haciendo con el feminismo (camisetas de ZARA fabricadas por mujeres muy pobres en Bangladesh con el lema “woman power”, usadas en occidente) o el ecologismo (productos ecológicos en grandes cadenas de supermercados que no reniegan del uso del plástico), ha encontrado un nuevo público consumidor de bienes y servicios etiquetados como LGBT. Y en este sentido Maspalomas, en el sur de Gran Canaria, consigue cristalizarlo con su famoso centro comercial Jumbo o como yo lo llamo el “Disney Gay World”; donde en lugar de montañas rusas y princesas, hay cuartos oscuros, muchísima droga y fetichistas del cuero. No es un alegato contra lo que allí sucede desde una óptica puritana, es una crítica a

su formato destinado única y exclusivamente a gays –en su mayoría turistas–, con el suficiente dinero en el bolsillo (*pink dollar* del que habla Alexey) para poder pagar los altos precios de estancia, entradas a locales y las consumiciones. De este modo es como, en mi opinión, las prácticas sexuales disidentes en espacios públicos –conocidas como *cruising*–; que son una resistencia a la institucionalización de la diversidad que, como sabemos, funciona en circuitos de élite y privilegio. Algo así sucede con los museos y centros de arte, que son instituciones de poder y autoridad que también operan en circuitos de élite. Y el resto de prácticas, proyectos y dispositivos, como el *cruising*, resisten desde la marginalidad –al margen de aquello situado en el centro– y la disidencia, como es posiblemente el caso de QueerArtLab entre otros muchos más.

¿Ustedes qué opinan de esta relación institución-resistencia en el mundo del arte y más concretamente desde las perspectivas queer?

**jueves 2 de mayo, 23:12**

**De: QueerArtLab**

**Para: Dani Curbelo**

Buenas noches Dani!

**AT:**

Sobre lo queer y las instituciones de arte: Uno de mis poemas favoritos de todos los tiempos se llama “Butterfly”. Fue escrito por la escritora, lesbiana y colombiana-estadounidense, llamada Tatiana de la Tierra. Su primera línea dice: “Lo queer es una forma de arte”... ¡Boom!

Sí, no puedo separar las dos cosas en mi experiencia. Lo queer en el arte se trata de perspectivas peligrosas para la hegemonía porque expone distintos y diversos puntos de vista. ¡Múltiples puntos de vista...! Es por eso que el arte queer siempre ha sido vital para las comunidades y siempre ha sufrido el *push-back* de las instituciones. Los museos son un producto de la imaginación blanca, una definición que utilizo cuando escribo crítica cultural.

Los museos se originaron en el norte de Europa a finales del siglo XVII, cuando la colonización europea se estaba intensificando en todo el mundo. Su propósito implícito y explícito ha sido servir históricamente a los objetivos imperialistas del Estado, de la Iglesia y más tarde –ahora– de las corporaciones transnacionales. En la decisión de

a quién pertenece el museo no se ha incluido a mujeres, personas racializadas o personas económicamente marginadas hasta muy recientemente. Por ejemplo, el Museo Schwules de Berlín, el primer museo dedicado a la cultura LGBT, se inauguró en 1985. ¡Yo ya tenía seis años y vivía en la Unión Soviética!

La famosa campaña de las Guerrilla Girls, que reveló la disparidad de género en la colección MET, se llevó a cabo en 1989. Este mismo año el MoMA se convirtió en el primer gran museo oficialmente cerrado para reevaluar su colección en base a la representación igualitaria del género. Este proyecto de cuatro meses costó 400 millones de dólares. Entonces planteo una pregunta retórica: después de ese tipo de inversión, ¿cuántos artistas serán trans?! La Red Internacional de Investigación de Museos Inclusivos fue fundada en 2008 mientras, por supuesto, se iba viendo el cambio en las perspectivas sobre la propia "inclusión". ¿Quién está siendo incluido, dónde, cómo y por qué?! ¿Qué pasa si no quieren ser incluidos en ese espacio? ¿Por qué no cerramos los espacios que resultaron exclusivos?! Etc, etc, etc.

Incluso cuando lo queer es parte de la experiencia vivida y del legado del artista, con frecuencia se desacredita, a menos que pueda ser explotada por las instituciones del arte para su beneficio. Por ejemplo, el trabajo de Keith Haring. Su trabajo ha sido licenciado indiscriminadamente para cientos de productos, incluyendo calcetines y ropa interior (modelados casi siempre en cuerpos blancos de foto stock). ¿Cómo honra esto a su activismo frente a la epidemia del SIDA? ¿O su uso subversivo de graffiti para reclamar la representación homosexual en espacios públicos? Otra pregunta retórica... :-)...Ahora tenemos a Freddie Mercury y la representación hecha en Hollywood de su persona y sexualidad en la película "Bohemian Rhapsody". Muchas personas ya plantearon su preocupación acerca de que la película hacía un "lavado hetero" de la historia para audiencias masivas. Y eso fue antes de que fuera publicada en China con todas las referencias a lo queer censuradas y editadas.

Aunque mi experiencia en el contexto español sobre este asunto es todavía muy limitada, soy consciente del "debate" en curso sobre la sexualidad de Federico García Lorca y una posible relación erótica o de encuentros sexuales entre él y Salvador Dalí. Ambos son iconos institucionalizados en sus campos culturales. Recuerdo haber leído un artículo en el que un experto dice: "puedes definir a Federico García Lorca con 10 o con 100 palabras y ninguna será esa: homosexual". Me impresionó mucho. ¡Wow! De cien palabras sobre una persona entera una referencia a cualquier sexualidad ¿no es una de ellas?

También recuerdo la película *Little Ashes* (2008) ("Sin límites", en los cines españoles) sobre esta relación creativa. Todo lo que pensé era ¿por qué el jodido Salvador Dalí es



Ropa interior con la obra del artista Keith Haring

interpretado por Robert Pattison de la serie Crepúsculo? En la vida capitalista después de la muerte supongo que los iconos españoles queer se convierten en heterosexuales británicos blancos. Hay una película de 2018 que todavía no he visto: "Wild Nights with Emily". Trae a la pantalla una versión diferente de la poeta seminal Emily Dickinson. Ella había estado envuelta en una relación compleja y extraña con su hermana política. Esta parte crucial de su vida personal fue borrada durante muchos años de la imagen pública cultivada por las instituciones artísticas.

Por lo tanto, también existe una tendencia opuesta a reclamar lo queer donde fue negado previamente. Para mí, QueerArtLab es un espacio para monitorear y reflexionar sobre estos procesos y apoyar a las personas directamente involucradas en ellos. Resumiendo: solo hay un Museo Schwules en el mundo, el actor egipcio-americano Rami Malek tiene un Oscar por interpretar a Freddie Mercury y podemos discutir el *closeting* –armarización– de Lorca (u otros ejemplos) en las redes sociales... ¡y tengo 40 años y ya la Unión Soviética no existe! Lo queer es una forma de arte y cada práctica de arte está siempre evolucionando.

**GC:**

Como parte de la complejidad que Alexey ejemplificaba, me gustaría agregar la relación entre las prácticas de resistencia y sanación del trauma individual y colectivo, y considerar el arte, y la práctica de arte queer, como una herramienta de sanación.

Definitivamente las instituciones son más una causa de opresión que de curación, incluso si algunas áreas grises permiten interactuar con las instituciones al tiempo que proporcionan prácticas de sanación creativa: voces, perspectivas, experiencias, representación y CUERPOS, que no tendrían lugar dentro de la corriente principal y en el discurso institucional, ahora pueden obtener su reconocimiento como una forma de arte. Tampoco es casual que el arte, como herramienta curativa dentro del contexto occidental, a veces parece ser la única herramienta: el arte curativo europeo fue históricamente borrado con la llamada “persecución de brujas”, que fue la eliminación de las prácticas curativas vernáculas europeas a través de la tortura y las ejecuciones de sus practicantes.

**AT:**

Tu punto de vista sobre ser testigo de la representación y el trauma colectivo expresado a través del arte en realidad me recordó otro ejemplo personal. En el verano de 2017 estuve en Brno, en la República Checa, y visité la Moravska Galerie. ¡En realidad son cinco edificios diferentes! Tenían una exposición masiva llamada “Tribus 90” sobre la década de 1990 en la República Checa y Europa del Este. Yo crecí en ese mismo contexto geopolítico, así que fue fascinante ver diferencias y similitudes entre mis experiencias en Rusia y allí.

En uno de los pisos entré en un pasillo con una pared pintada con la bandera del arco iris... estaba tan conmovido, realmente sorprendido. Me di cuenta de que no esperaba que la gente gay fuera identificada como una “tribu” por una importante institución nacional de arte. Pero sentí orgullo en ese espacio y momento. Había gente “rara” en la década de 1990 en la República Checa e hicieron muchas cosas frescas y diferentes que cambiaron el curso de la historia allí. Era “oficial” :-)) y me preguntaba si viviría para ver una exposición así en Rusia.

**GC:**

Otro ejemplo de arte y sanación es LIEBEration175, que fue arte performativo queer y un proyecto de documentación de memoria colectiva, que Alexey y yo hicimos en 2012 en Sachsenhausen, un campo de concentración cerca de Berlín que entre 1936 y 1945 procesó a miles de prisioneros del “triángulo rosa” –las víctimas gays del Holocausto– y que, después de la capitulación nazi, continuó sus operaciones hasta 1950 bajo juris-

dicción soviética. La intervención consistió en nombrar, enumerar, dedicar a un nombre masculino, hacer y documentar 175 acciones simples, en referencia al infame párrafo 175 del código penal nazi que criminalizó la homosexualidad. La investigación fotográfica del sitio conmemorativo se centra en sus diversas superficies, espacios liminales y detalles ambiguos. Como una declaración, LIEBERation175 es un experimento personal en política de identidad de (des)compromiso y encarnación del trauma colectivo. Un esfuerzo artístico que deposita la fe en el poder redentor del rendimiento. Como estudio fotográfico es una investigación sobre la correlación entre espacios, superficies, objetos y memoria.

**AT:**

¡Y ese proyecto fue apoyado por crowdfunding! No recibimos ninguna respuesta formal de la institución que conmemoraba, pero mucha gente se involucró a través de nuestras diferentes redes. La sensación era realmente transformadora y comunal incluso cuando estábamos solos en el sitio.

Enlaces:

Butterflying by tatiana de la tierra: [http://delatierra.net/?page\\_id=1041](http://delatierra.net/?page_id=1041)

Guerrilla Girls: <https://www.guerrillagirls.com/naked-through-the-ages>

Lorca: [https://www.elespanol.com/cultura/libros/20160817/148485916\\_0.html](https://www.elespanol.com/cultura/libros/20160817/148485916_0.html)

LIEBERation175: <https://alexeytimbul.com/lieberation/>

**viernes 31 de mayo, 18:02**

**De: Dani Curbelo**

**Para: QueerArtLab**

Hola Giada y Alexey

Justo hace dos noches vi la película “Bohemian Rhapsody” y me acordé de esta conversación. Personalmente me llamó mucho la atención, entre las escenas que recrean los legendarios conciertos de Queen, la extravagancia y el éxito. Aquel momento en el que el personaje de Freddy se declara como “bisexual” ante la que era su esposa, que responde con una actitud de vergüenza y decepción al tiempo que le dice “eres gay”. Me pregunto que pensarán las millones de personas bisexuales que han visto esa escena y habrán sentido nuevamente invisibilizada su orientación sexual, considerada a menudo como una “fase” entre la heterosexualidad y la homosexualidad (de nuevo el binomio)...

También tuve la oportunidad de ver “Dumbo” hace unas semanas y sinceramente me pareció mucho mas “queer” este elefante volador con orejas grandes que la historia que Hollywood nos ha vendido de vidas como las de Freddy Mercury o Harvey Milk, en películas biográficas tan premiadas y aplaudidas. O a lo mejor veo más disidencia en Dumbo porque era una película que veía cuando tenía siete y ocho años en cinta VHS, y como yo tantas personas diversas proyectamos nuestra identidad u orientación en la singularidad de un elefante-monstruo que finalmente consigue ser aceptado y querido sin renunciar a su condición de “monstruosidad”. ¿Sería esto posible en la vida real? ¿O tenemos que cortarnos las orejas para encajar en un mundo que no nos permite volar? En fin. Dejando a Disney a un lado –que también trae tela– me ha encantado intercambiar con ustedes esta serie de visiones y revisiones sobre lo queer, el arte, los museos, Canarias y el turismo gay. Ojalá podamos encontrarnos físicamente pronto para volver a compartir un buen rato. Muchas gracias a ambas :-)

Besos con espuma y sal

Dani

**domingo 6 de junio, 0:14**

**De: QueerArtLab**

**Para: Dani Curbelo**

**GC y AT:**

¡Hola Dani!

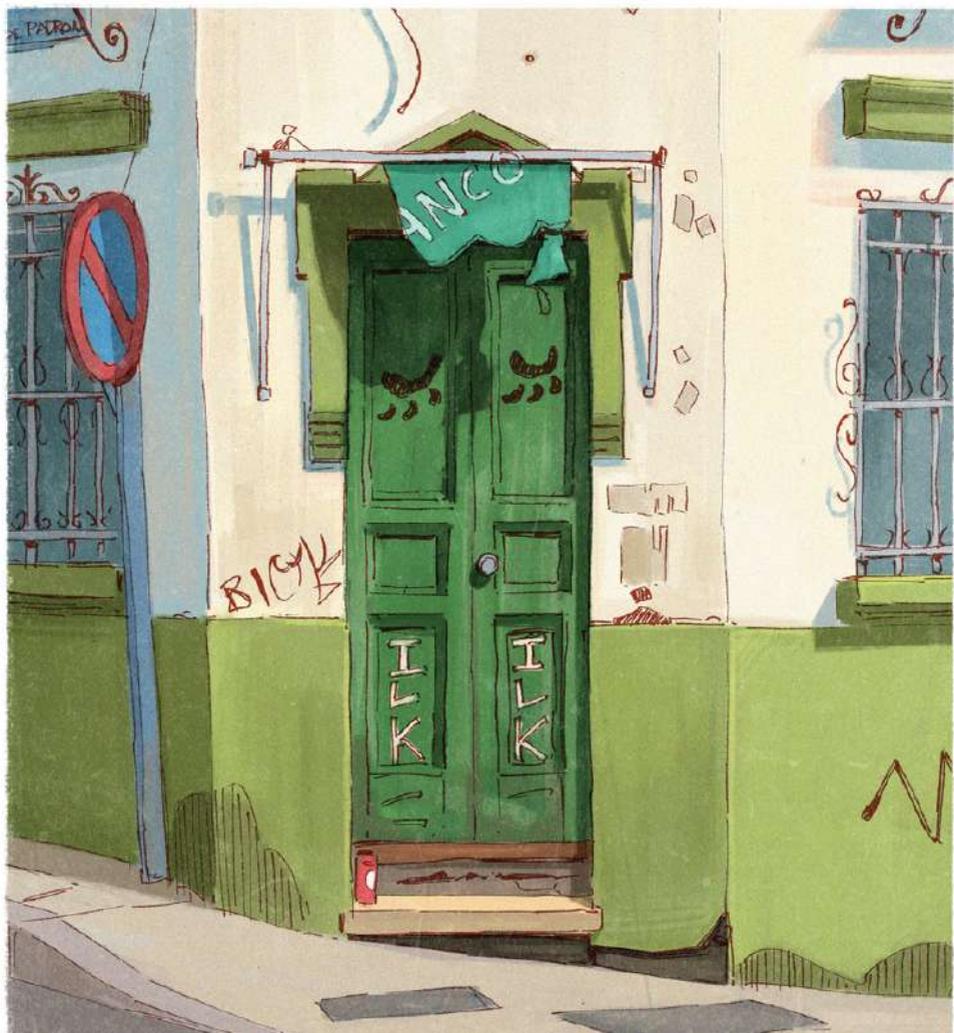
¡Muchísimas gracias a ti!

Esperamos verte pronto: por ejemplo en el Festival MAPAS en Santa Cruz el próximo mes, ya que vamos a acudir por tercer año consecutivo.

Muchos besos

Giada and Alexey





### **PABLO ESTÉVEZ HERNÁNDEZ**

Pablo Estévez Hernández (Tenerife, 1985) es Doctor en Antropología por la Universidad de La Laguna y profesor de Antropología del Turismo en la Escuela Universitaria Iriarte. Su trabajo de investigación está centrado en las categorías étnicas, las fronteras y la movilidad, pero sus intereses se expanden al turismo y al poder, a las metáforas que piensan el territorio y a las culturas viajeras.

### **JOSÉ OTERO**

Nació en 1979 en Las Palmas de Gran Canaria. Después de licenciarse en Bellas Artes por la Universidad de La Laguna se mudó a Berlín, ciudad en la que vivió durante once años trabajando como artista. Tras regresar a Canarias en 2014 ha terminado un Master en Estudios Hispano- Africanos y actualmente está en proceso de redacción de su tesis doctoral en el programa de doctorado de Artes y Humanidades de la Universidad de La Laguna. Ha realizado varias exposiciones individuales y numerosas exposiciones colectivas a nivel nacional e internacional. Su trabajo forma parte de algunas colecciones, tanto privadas como públicas.

### **LARISA PÉREZ FLORES**

Larisa Pérez Flores nace en Santa Cruz de Tenerife en 1986. Tras licenciarse en Filosofía por la Universidad de La Laguna (2009), trabaja para el Ministerio de Educación como Auxiliar de Conversación en Español en las Antillas Francesas. Después regresa a la ULL, donde cursa el Máster Universitario en Estudios Norteamericanos, y acaba incorporándose como investigadora FPU (2013), llevando a cabo diversas estancias (EEUU, México, Martinica, Portugal) y participando en publicaciones y encuentros científicos internacionales. En 2017 lee su tesis doctoral, titulada: “Islas, cuerpos y desplazamientos. Las Antillas, Canarias y la descolonización del conocimiento”. En 2018 participa en nuevas publicaciones, comparte su trabajo en diversas universidades (La Laguna, Dakar, Roma) y colabora con fundaciones privadas, centros sociales, centros de arte y ONGs. Aboga por la interdisciplinariedad y parte de un enfoque feminista y descolonial.

## ROBERTO GIL HERNANDEZ

Roberto Gil Hernández es doctor por la Universidad de La Laguna. Sus investigaciones se mueven entre los ámbitos de la Sociología del Conocimiento y la Antropología Social, enmarcadas a nivel teórico por los Estudios Culturales, el Pensamiento Decolonial y el Psicoanálisis. Ha publicado *Viaje a lo alocrónico. La ruralidad canaria, un todo-incluido que nos excluye* (2011), *Cualquier cosa menos huérfanos. El moderno pensamiento fundacional de/sobre Canarias* (2013), *El lado oscuro de la nación. ¿Se puede descolonizar la identidad española?* (2019) y *Los fantasmas de los guanches. Fantología en las crónicas de la Conquista y la Anticonquista de Canarias* (2019).

## JOSE ANTONIO RAMOS ARTEAGA

Licenciado y doctor en Filología Hispánica por la Universidad de La Laguna, ha sido docente de dicha Universidad desde el año 1990. Sus líneas de trabajo están dirigidas, fundamentalmente, a la teoría *queer* como herramienta para el análisis literario y la reconstrucción, a partir de la edición de textos archivísticos y manuscritos, de la vida espectacular-teatral de las Islas Canarias. En el año 2004 fue co-director del curso de verano de la Universidad de La Laguna titulado “Desidentidades y teoría queer, un nuevo desafío para las sociedades para las sociedades del siglo XXI”, uno de los primeros intentos de visibilizar académicamente e interdisciplinariamente la teoría *queer* en la universidad española. Dentro de esta línea ha publicado varios trabajos, algunos de rescate filológico de textos (*Lot y Orfeo. Apuntes homófobos de un ilustrado*), y otros en los que se intenta desarrollar una línea de investigación que aúne la teoría decolonial con la teoría *queer*, especialmente en la Primera Modernidad. En tal sentido, y en calidad de miembro del Instituto de Estudio Medievales y Renacentistas de la Universidad de La Laguna y miembro de número del Instituto de Estudios Canarios, desarrolla un conjunto de estudios sobre la construcción sexuado del cuerpo colonial tanto en las crónicas como en la documentación teatral y literaria. Como coordinador de la Agrupación de Teatro de Filología desde 1990, colectivo vinculado a la actividad de la facultad de Filología, ha llevado a escena textos relacionados con las cuestiones gay y lésbicas que, en ocasiones, han sido parte de las actividades de los colectivos de género y LGTB. En la actualidad está preparando un trabajo de campo sobre la actividad escénica y cultural LGTB en las Islas Canarias desde los años setenta que permita tener una panorámica fiel del nacimiento y desarrollo de los movimientos LGTB en Canarias.

## **QueerArtLAB**

QueerArtLAB tiene como objetivo examinar cómo los elementos del arte y la performance moldean tanto la identidad como el espacio público, así como buscar aquellas formas para integrarlos en un cambio social.

QueerArtLAB se desarrolló a partir de los resultados de varias capacitaciones y acciones en Europa, Estados Unidos, Rusia y Asia. Aspira a colaborar con organizaciones de diversos lugares para impartir seminarios de capacitación participativa sobre el espacio público, el arte y el activismo; crear una base de datos creativa completa de experiencias, terminología y metodología; y generar múltiples eventos públicos que afirman la integridad individual y las prácticas de la comunidad LGBTQ más allá del marco de Orgullo y Protesta.

QueerArtLAB es un proyecto de Alexey Timbul, Haven Herrin y Giada Cotugno.

Sitio web: <https://queerartlab.wordpress.com/>

## **JAVIER CORZO**

Javier Corzo nació en 1986 en Tenerife y se licenció en Bellas Artes por la Universidad de La Laguna. Ha desarrollado su actividad profesional dentro de la industria audiovisual, haciendo anuncios de televisión (sin tener televisor) y videojuegos (sin jugar a videojuegos). Su trabajo le ha llevado a Madrid, Barcelona, Glasgow, Móstoles, Leamington Spa (UK), Malta y Tenerife, donde reside actualmente, ejerciendo de artista dominguero cuando su oficio se lo permite.



Pablo Estévez Hernández, José Otero,  
Larisa Pérez Flores, Roberto Gil Hernández,  
José Antonio Ramos Ateaga, QueerArtLAB y  
Javier Corzo

Edición a cargo de:  
Néstor Delgado, Alejandro Castañeda y Dani Curbel

TEA  
Teniente espacio de las artes

