# Días maravillosos
# Having a Wonderful Time

Teresa Arozena

22/10/21 - 01/3/22

María Laura Benavente, Rubén Acosta, Anna Kanai,
Sergio Acosta, Iván Ballesteros, Leopoldo Cebrián Alonso,
Sonsoles Company, Rafael García Plaza, Carlos Labrador,
Evelyn Hofer y Thomas Ruff

TEA tenerife espacio de las artes
CABILDO DE TENERIFE
CENTRO DE FOTOGRAFÍA ISLA DE TENERIFE
FN21 FOTONOVIEMBRE 2021



## Contenidos /Contents

**Islas de juguete**
Teresa Arozena 17
Toy Islands

***Días maravillosos*, o la gracia de la cultura del economato**
Pablo Estévez Hernández 91
*Having a Wonderful Time*, or the wit of basement culture

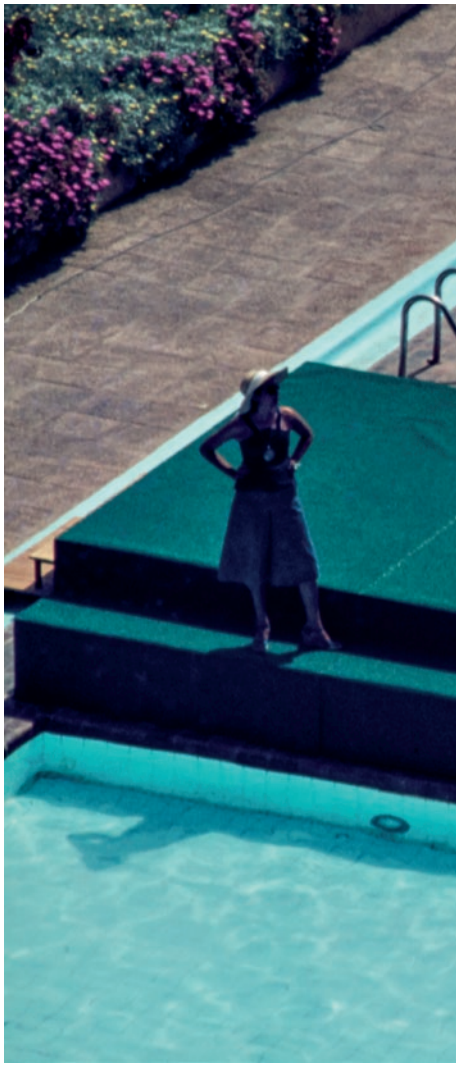
**Memoria de elefante**
Mariano de Santa Ana 119
An Elephant's Memory

**Ruinas turísticas I, II y III**
Pablo Estévez Hernández 137

















De la página 2 a la 13:
Leopoldo Cebrián Alonso.
*Sin título*, c. 1970
Fondo Leopoldo Cebrián Alonso. Colección Centro de Fotografía Isla de Tenerife. TEA Tenerife Espacio de las Artes, Cabildo Insular de Tenerife





# Islas de juguete

Teresa Arozena

Hay un relato corto de ciencia ficción de J. G. Ballard, del año 1978, titulado *Días maravillosos*, que, bajo una forma exclusivamente epistolar –tarjetas postales enviadas por Diana, una turista inglesa–, nos transporta a una distópica isla de Gran Canaria y a un archipiélago canario que se ha convertido en un extraño, y a la vez paradisíaco, gran campo de concentración para turistas de todo el mundo. Su enorme potencia evocadora era ya entonces, cuando fue escrito, capaz de transmitir con nítida claridad una idea inquietante sobre la industria turística y, sobre todo, en torno a ese *zeitgeist* o signo del tiempo, que vino a culminar y definir toda una época de la que somos herederos.

Parecía conveniente invocar esta construcción ficcional como punto de partida para abordar la tarea de esbozar un posible relato fotográfico de la tardomodernidad en el particular territorio de Canarias; la historia de Ballard expresaba, bajo el habitual sesgo surreal característico del autor, las contradicciones intrínsecas de la industria del turismo, esa gran máquina productora de ilusiones y de espacios de excepción, cuyo despliegue transformó por completo la idiosincrasia de las islas; pero, además, la narración ballardiana trasmitía una noción del turismo como mirada y como forma de ordenación del mundo.

Una cuestión central para abordar dicha labor fue la de hallar una fórmula expositiva que se escindiera de viejas ontologías en torno al objeto de la fotografía, el arte y la autoría, o los discursos personales. Esta exposición se plantea desde la necesidad básica de desarrollar una *imaginación civil*, por usar la bella expresión de Ariella Azoulay. Desde el lugar de la comunidad, a partir de un cuerpo colectivo que experimenta la imagen como mecanismo de conocimiento que le ayuda a vivir, el núcleo de esta exposición batalla por entender la práctica de la fotografía

como una articulación que propicia relaciones transversales, arroja luz sobre el presente y se construye colectivamente como conversación; una pieza que forma parte de engranajes más complejos que responden, en el seno de la sociedad, a intenciones, deseos y necesidades.

Así, entender el hecho fotográfico en toda su dimensión supone abordarlo desde una perspectiva antropológica de la imagen: si el archivo y todas las potencias de la imagen-documento son un mecanismo altamente valioso para el desarrollo de una sociedad autoconsciente, plenamente imbricada en la cultura visual, asimismo, las prácticas fotográficas contemporáneas han de ser traductor y contrapunto que actualice, conteste y reensamble constantemente los significados, las potencias simbólicas de la representación fotográfica. Entender a través de nuestras propias imágenes nuestra historia reciente supone abrir nuevas posibilidades al ahora.

De esta manera, para la creación del dispositivo que constituye toda exposición, se utilizaron dos procedimientos metodológicos esenciales: por un lado, la aproximación microhistórica, que observa el acontecimiento local y la escala pequeña, como clave para un discernimiento que huye de lecturas sociales genéricas, y que entiende el despliegue de la Historia a partir de lo cercano, lo particular y lo pequeño. Y por otro lado, la vieja fórmula del montaje dialéctico –que extrae la chispa del significado a partir del choque y del encuentro inesperado eisensteiniano–. Confluyen así en la exposición pasado y presente: imágenes extraídas de los fondos documentales y de los fondos de arte del Centro de Fotografía Isla de Tenerife dialogan con otras de fotógrafas y fotógrafos del presente de Canarias que trabajan cuestiones particulares sobre el territorio.

El valor inconmensurable del dispositivo documental en su potencial interpretativo y antropológico, como espacio de relaciones donde construir lecturas del devenir de una comunidad, se hace especialmente patente en la muestra a través del legado fotográfico de un autor clave en la historia de la fotografía en Canarias, Leopoldo Cebrián Alonso (Burgos, 1919-Tenerife, 1999), cuyas imágenes contienen una rica memoria visual del momento histórico que abarca las décadas que transcurren entre los años sesenta y ochenta en Tenerife, en el que el *boom* inmobiliario y el desarrollo del turismo de masas como modelo económico en las islas prefiguran toda una forma de ordenamiento social, un sistema cultural de interpretación del mundo. Las fotografías de Cebrián atestiguan de forma deslumbrante el modo particular en que experimentamos localmente el advenimiento de dicho sistema hegemónico, marcado por la instauración de un «tiempo de ocio» que, como propuso Dean MacCannell, fue el catalizador de esta gran transformación estructural y ontológica que supuso el desarrollo pleno de la modernidad en el mundo[1].

1 Dean MacCannell, *El turista. Una nueva teoría de la clase ociosa*, Melusina, Santa Cruz de Tenerife, 2003.

En esta mutación de la mirada, el par fotografía-turismo supone un engranaje fundamental. La génesis de los rituales turísticos de masas durante las décadas de los sesenta-ochenta –en los que la fotografía jugó un papel fundamental para el pleno desarrollo de las operaciones de domesticación, clasificación y colección de la experiencia– dio pie a las formas modernas de movilidad y consumo que configuraron, relata MacCannell, toda una nueva naturaleza del orden social[2]. El mundo entero cambió, y estas islas de la costa oeste africana, bendecidas por un clima edénico y una historia colonial, se salpicaron de paisajes con piscinas, de campos de golf, de grandes resorts y de parques temáticos. Todos estos espacios, en su representación ficcional de un paraíso impostado, evidenciaban algo que ya planeaba en la representación ballardiana de Canarias, esa colonia subtropical y lugar idóneo para erigir su ficción distópica. En un ambiente de larga postguerra y transición democrática, la carga libidinal social liberaba su fantasía en la proyección y construcción de pequeños paraísos. Islas de juguete, donde reedificar una nueva mirada, soñar una nueva vida fulgurante y hallar, por fin, la *eudaimonía*. Sin embargo, aquellos reinos para el divertimento, el placer y el descanso que plagaron las islas y constituyeron el nuevo motor económico de la población no fabricaban otra cosa que una experiencia espuria de *paradesha*, la anhelada y perdida felicidad.

«Risas histéricas en el paraíso», escribe Diana, la protagonista de los *Días maravillosos* ballardianos, en una de sus misivas postales, al constatar su situación de confinamiento. A través de esta nueva categoría del ocio –cuya mayor industria posiblemente siga siendo la del turismo–, el ser moderno escapaba a la insuficiencia, la muerte y el vacío creando reductos donde fingir una vuelta al paraíso perdido, recuperando todo aquello que la vida ordinaria se llevó para siempre.

Hoteles, urbanizaciones, resorts, campos de golf, parques temáticos, del agua, de piratas, de especies exóticas. Refugios para la fábula y el ensueño, al tiempo que espacios profundamente domesticados y zonas de exclusión. El turismo coagula la contradicción de la necesidad romántica de escape y libertad individual con todo un sistema de valores coercitivo que establece un consenso universal sobre una visión de la realidad de la que, como en el relato de Ballard, parecería imposible escapar. «El tiempo transcurre como un sueño», nos revela lacónicamente la correspondencia postal de Diana: en estos pequeños paraísos apañados converge una extraña mezcla de estupor infantil nostálgico y profundamente *kitsch* con la turbación que produce, inevitablemente, esa intuición de la violencia implícita y soterrada bajo las capas de verde césped y los azulejos celestes de las piscinas iridiscentes.

2 *Ibid*.



Leopoldo Cebrián Alonso
*Sin título*, c.1960
Ocho fotografías. Impresión digital a partir de negativo original
Fondo Leopoldo Cebrián Alonso. Colección Centro de Fotografía Isla de Tenerife. TEA Tenerife Espacio de las Artes, Cabildo Insular de Tenerife



Rubén Acosta
*El fantasma del turismo*. De la serie *La isla diferente*, 2020
Impresión digital sobre papel de algodón
Producción TEA Tenerife Espacio de las Artes

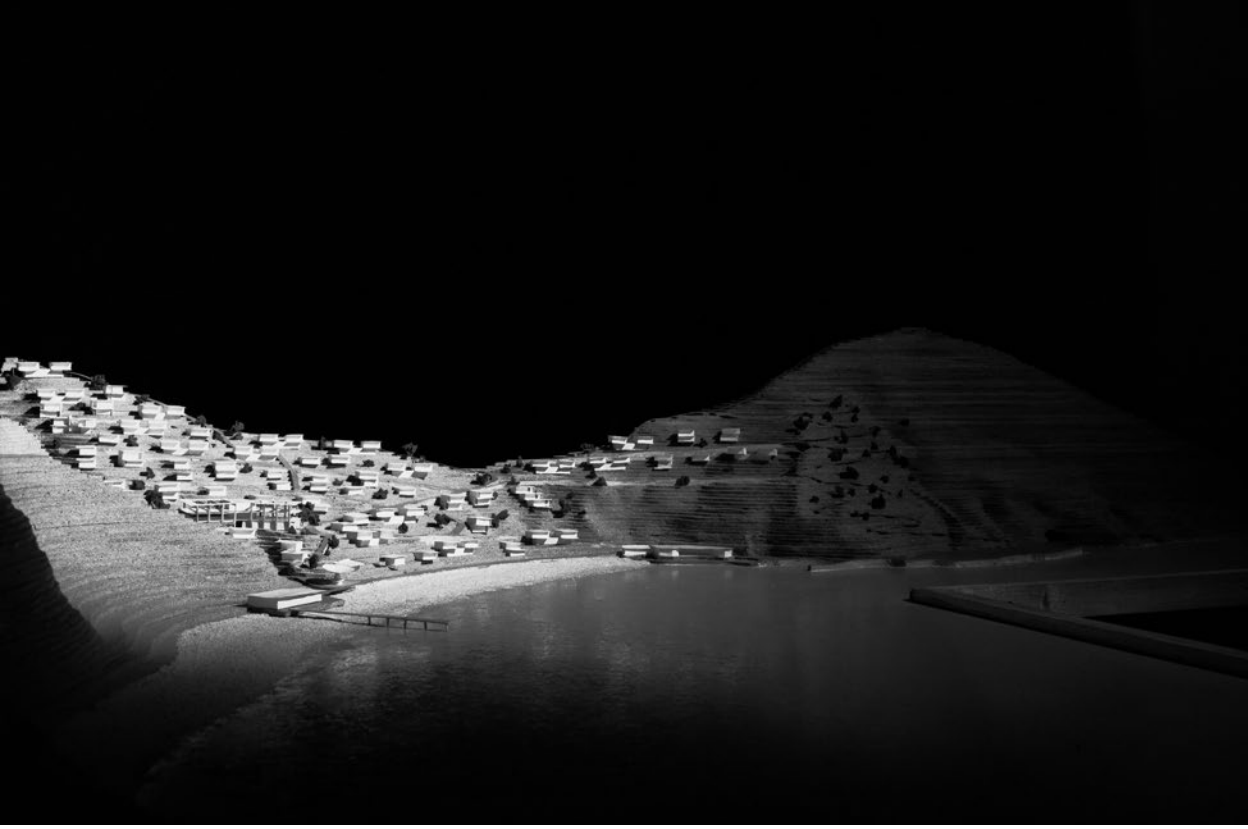
El ángel de la historia no mira nunca atrás, y, en el bramido del progreso, es incapaz de escuchar nada. «La modernidad es un tiempo desplazado –dice Celeste Olalquiaga–, no quiere saber nada del pasado, mirando tan sólo hacia un futuro que no cesa de alejarse en el horizonte. Sin embargo, el pasado negado por la industrialización reaparece continuamente como un paisaje lleno de basura junto a una carretera indiferente, en aquellos residuos que, fragmentados y abandonados, se niegan a desaparecer, erosionando y apestando la atmósfera con su inevitable decadencia»[3]. Saqueo y descanso, extraño tándem que define el patrón bajo el cual opera el despliegue de las estructuras turísticas y sus escenarios alienados. Pero desde luego no parece valer la pena enjuiciar desde el lugar privilegiado de quien piensa que no es un turista –esta es una condición ontológica de la modernidad–. En unas pocas décadas, transformamos los espacios y modos de vida persiguiendo una fórmula económica monocultivo que jugaba a una sola carta. Erigimos un sinnúmero de paraísos de juguete, *fakes* del edén. En la cultura de masas, el *kitsch*, ese reino de lo banal, no es otra cosa que la forma que consuma el sentido secular de pérdida, dice Olalquiaga. Pero, si algo pudimos sacar en claro de la estela del viejo conflicto entre lo real y lo artificial, es que, muy a menudo, la impostura y la ficción muestran mejor la verdad: «El kitsch es el mundo no como es, sino como quisiéramos que fuese»[4]. Y ya, por viejos, sabemos que, si hay una verdad interesante, un secreto último del ser, esta se halla en la radiografía del deseo.

La necesidad que pulsa bajo estas islas de juguete es simple y es universal. Fue Foucault quien nos señaló que no hay sociedad que no constituya sus contraespacios, «heterotopías» o utopías situadas, que tales espacios han existido siempre[5]. La modernidad tan solo los reeditó como parte de los procesos ficcionales que dieron soporte al desarrollo de la condición turística del mundo. Foucault, para hablar de las heterotopías, partía, precisamente, de una evocación bachelardiana de los espacios encantados para los juegos de los niños: el desván, la cama de los padres un jueves por la tarde, la caseta de indios en el fondo del jardín; lugares fuera de todos los lugares. Lugares plegados, comprimidos, autocontenidos, a veces uno dentro del otro, cuya función fundamental es la de responder a la necesidad profunda de suspender la trama regular del mundo. Así, jardín, biblioteca y museo; prostíbulo y colonia, asilo y prisión. La lista es grande y variada. Igualmente están las heterotopías ligadas a secuencias temporales, las heterocronías, por ejemplo, de la fiesta, o del cementerio; y también, por supuesto, los cruceros, los resorts vacacionales y los pueblos del Club Mediterranée. La heterotopía como «enclave de imaginación» –que no

3 Celeste Olalquiaga, *El reino artificial. Sobre la experiencia kitsch*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007.

4 *Ibid.*

5 «Las heterotopías» fue una conferencia radiofónica pronunciada en diciembre de 1966 por Michel Foucault en una serie de *Culture Française* consagrada a la utopía.



Leopoldo Cebrián Alonso
*Sin título*, c. 1960
Fondo Leopoldo Cebrián Alonso. Colección Centro de Fotografía Isla de Tenerife.
TEA Tenerife Espacio de las Artes, Cabildo Insular de Tenerife

necesariamente de emancipación, también cabe la alienación– fue la forma en que la modernidad concretó su preocupación central de creación de utopía, y su necesidad del reencuentro con la Naturaleza escindida y perdida; estos espacios de ordenamiento social alternativo permitieron organizar y aislar un fragmento del mundo de otra manera.

En la exposición *Días maravillosos* podemos ver, descontextualizadas deliberadamente, e interactuando con otras imágenes en distintas salas, una serie de fotografías de maquetas sobre proyectos urbanísticos realizadas por Leopoldo Cebrián Alonso, como parte de su trabajo profesional dentro de ese *boom* constructivo que acompañó el desarrollo de la industria del ocio en Tenerife. Estos objetos, fotografiados sobre un sinfín negro bajo la luz teatral del estudio de Cebrián, y ahora completamente fuera del tiempo y del lugar, dispuestos en retícula, adquieren una enorme potencia alegórica. Cada maqueta parecería ser una isla en sí; uno de estos reinos artificiales, ahora miniaturizado y observado por el ojo cenital de un demiurgo juguetón que ordena y modela el mundo a su voluntad.

Una maqueta no es en absoluto el lugar, y el mapa nunca fue el territorio. Tampoco sopla el viento en esos otros paisajes en miniatura encerrados en las bolas de cristal de las tiendas de suvenires que tanto han dado y darán



Iván Ballesteros
De la serie *Campos de golf*, 2004
Revelado cromógeno sobre papel
Colección Arte CFIT (Centro de Fotografía Isla de Tenerife). TEA Tenerife Espacio de las Artes. Cabildo Insular de Tenerife

que reflexionar; estos mundos en miniatura parecen ser un grado más de esos otros dominios de mentira, autocontenidos y reducidos que son también la urbanización, el complejo turístico o el parque temático; todos ellos «enclaves de imaginación» al servicio del relato turístico, que, desde su potencia simbólica, expresan la complejidad de los pliegues de una visión que cuestiona un sentido común del tiempo y el espacio. Bajo la consigna del *tiempo libre* y el *descanso*, en oposición al mundo ordinario del trabajo, estas burbujas para el ocio son heterotopías y heterocronías; potentes dispositivos espaciotemporales que se construyen produciendo interrupciones, plegamientos y compresiones.

Heterogeneidad de los espacios y los tiempos: el programa moderno asume por completo una tarea de compresión y plegamiento, y lo hace en estrecha coalición



con su artefacto preferido, la fotografía: ese juguete de profundidad con el que la modernidad escribió su código de domesticación del tejido de la realidad. Si el medio fotográfico, desde sus orígenes, se conceptualizó como «máquina del tiempo» por sus manifiestas funciones retentivas y registrales, tal vez se ha hecho mucho menos hincapié en sus evidentes capacidades como «nave espacial». Ya la fotógrafa Berenice Abbott definía en 1941 la fotografía como una «forma de transporte», pues «tiende puentes entre los océanos y los continentes, acerca tierras remotas y nos muestra a las gentes de países a los que no podemos viajar»[6]. Plegamiento y compresión: esta conquista del espacio y el tiempo por la imagen fotográfica cristaliza la esencia de la visión turística.

6 Berenice Abbott, *Guía para mejorar la fotografía* (1941), en «Berenice Abbott. Selección de escritos», Ivorypress, 2020. Coordinador del proyecto.



Carlos Labrador
*Paisaje turístico*, 2020
Producción TEA Tenerife Espacio de las Artes












TENERIFE















Fue el cineasta Chris Marker quien, en el año 1983, planteó con rotundidad la condición heterogénea y multidimensional del tiempo y el espacio, que, deficitaria de la imagen técnica, sin duda define por completo nuestra era. En su emblemático ensayo cinematográfico / cuaderno de viaje *Sans Soleil*, y también bajo una forma epistolar –como el relato de Ballard–, Marker nos brindaba, bajo la mirada del vagabundo o *flâneur* planetario en el apogeo del desarrollo de la globalización, una insustituible metarreflexión sobre las potencias biopolíticas y simbólicas de la imagen en su capacidad de performar lo real a través de la visión. «El siglo xx –dice– trató de hacer con el tiempo lo mismo que el xix hizo con el espacio»; a saber, comprimirlo y plegarlo.

La fotografía como depósito de memoria posee un incalculable poder informativo sin el cual nuestra interpretación del presente sería tremendamente pobre y parcial. Despertar a la memoria y al pasado como el ente vivo y mutante que es, y nadar en el prolífico flujo documental de Leopoldo Cebrián Alonso, supuso reconectarnos con una época clave que prefigura la actual construcción social de la isla. En pleno *boom* inmobiliario, su trabajo resulta testimonio y memoria exhaustiva de las grandes transformaciones urbanísticas del territorio isleño. Sus imágenes constituyeron una pieza fundamental en la concepción de la marca *Tenerife* dentro de las campañas turísticas de la época, pero también en la creación de toda una lógica cultural local, experimentada de primera mano por la generación de nuestros padres. En la sala pudimos experimentar cómo desde el reensamblaje del archivo fotográfico, las fuerzas imaginantes del ahora fueron capaces de producir nuevos develamientos e interpretaciones. Se trató de una mirada restitutiva y en retroversión, colectiva; una que es propia de las prácticas fotográficas contemporáneas, cuyo programa, en gran medida, se centra en contradecir a aquel *Angelus Novus* sordo y con tortícolis, que Benjamin propusiera como epítome de la concepción temporal moderna, emblema del progreso y la Historia.




IBERIA



Notemos que más allá del gesto o acción prospectiva que se interesa por el presente y su inmediato futuro, la práctica de la imagen-memoria alberga, sobre todo, la capacidad de restituir el relato y las propias posibilidades del pasado, entendido este como una fuerza activa y constituyente del único tiempo posible, el ahora. A partir del archivo fotográfico de Cebrián, las retículas que se disponen en la sala funcionan como un organismo; mediante la curaduría del montaje, entendido como dispositivo de conocimiento, y a través de procesos de iteración e interrupción, se trató de generar una constelación visual, una metaimagen de ese momento crucial de transformaciones que el autor vivió y registró en primera línea. Una figura compuesta, que sería inexistente sin el trabajo de una lectura activa.


IBERIA



Rubén Acosta
*Hotel con vistas*. De la serie *La isla diferente*, 2020
Producción TEA Tenerife Espacio de las Artes

Rubén Acosta
*El fantasma del turismo*. De la serie *La isla diferente*, 2020
Producción TEA Tenerife Espacio de las Artes



Dos series en esta muestra impugnan la normalidad, como en el relato de Ballard, y nos arrastran a una heterocronía, fuera del tiempo ordinario, en ese momento de enclaustramiento y suspensión vivido por todo el mundo, esa zona de excepción y fijación que supuso el periodo del confinamiento acaecido a causa de la pandemia mundial provocada por el azote de la covid-19 el año 2020.

En su propuesta *Isla diferente* (2020), Rubén Acosta (Lanzarote, 1976) explora los espacios de la isla de Lanzarote desde la mirada privilegiada de un «corresponsal» al que se le permite salir a registrar la detención del engranaje turístico ocurrida durante este periodo del confinamiento. Los objetos que elige mirar evocan a menudo la serialidad de la mercancía ligada a la industria turística de masas. Dispensadores, apilamientos en serie. Elementos para el turista: para el descanso de su cuerpo o para la ordenación de su mirada y su memoria. Hamacas y postales, cuidadosamente acumuladas y guarecidas. Pero sobre todo el autor testimonia un tiempo de excepción, un momento suspendido. Una burbuja. Resulta sumamente interesante observar el modo en que, más que reflejar los espacios, sus fotografías densifican el tiempo, la cualidad de un periodo que para todos fue casi fantasmático. La mirada del fotógrafo es la de un espectro que merodea solitario en una isla vaciada y detenida, en un planeta en la misma situación. Tanto su imagen titulada *El fantasma del turismo* como *Hotel con vistas* materializan un sentido de clausura experienciado en primera persona.



Carlos Labrador
*Paisaje turístico*, 2020
Producción TEA Tenerife Espacio de las Artes

Este tiempo de excepción sin precedentes en la historia, vivido el año inmediatamente anterior al desarrollo de esta muestra, marca sin duda un hito desde el que la mirada reflexiva de los trabajos presentes en *Días maravillosos* necesariamente se despliega. En el momento en que la pandemia colapsó el planeta, en marzo de 2020, Carlos Labrador (Tenerife, 1971) había montado apenas cuatro composiciones de un proyecto centrado en representar los lugares del turismo en el sur de la isla de Tenerife. Grandes formatos panorámicos querían mostrarnos visiones de campos de golf, urbanizaciones y, sobre todo, el corredor aéreo del sur: los aviones de los turoperadores, en el momento del aterrizaje o el despegue, entrando y saliendo en un bucle constante. Aun siendo tan «normal», es casi una imagen absurda que resume con extrema sencillez la autorreferencialidad y la reiteración propias del turismo de masas ligado a la globalización y al modelo económico de monocultivo en el archipiélago. Pero el confinamiento interrumpió el trabajo, los cielos quedaron extrañamente tranquilos y aquellas amplias



panorámicas de los Boeing y los Airbus a punto de tomar tierra permanecieron varadas en la memoria de sus discos duros, igual que los grandes cruceros en la bahía de Santa Cruz. Fueron imágenes de un tiempo suspendido, que tuvo el raro poder de impugnar la «normalidad».

Podría decirse que *Paisajes turísticos* (2020) es un trabajo en el que planea, precisamente, una suerte de condición de *lo suspendido*. Se diría que esta interrupción forzosa se suma al relato y a la experiencia que proponen estas imágenes, que parece un atisbo de aquella «pedagogía de las catástrofes» de la que habló Serge Latouche para referirse a la necesidad de la interrupción del trance de la «normalidad». Tal vez una situación de crisis extrema, como la vivida, pueda hacer despertar a nuestra «sociedad del desperdicio» y transformarla, consiguiendo una articulación real entre lo teórico y lo práctico, lo vivido y lo pensado.



Sergio Acosta
De la serie *Game Over*, 2017
Producción TEA Tenerife Espacio de las Artes ▼



Sonsoles Company
*Aquapark*, 2015
Producción TEA Tenerife Espacio de las Artes

Algunas prácticas fotográficas en esta muestra se aproximan al territorio desde la representación de esta «sociedad del desperdicio». Se trata de imágenes que visibilizan paisajes absurdos y repetitivos, de escombros y barbarie; zonas de guerra, capas de expolio. Aquí la ruina turística ya no participa en absoluto de aquella otra noción romántica ligada a la idea del vestigio y el paso del tiempo; es más bien una mirada topográfica, arqueológica, que desentierra y señala zonas de guerra olvidadas. Así, los paisajes destruidos y abandonados de Sergio Acosta (Venezuela, 1970), o de Sonsoles Company (Madrid, 1993), son concebidos como cicatrices, huellas de una sintomatología que define la esencia del proyecto moderno occidental: el deseo compulsivo de acumulación sin límites, desatado apetito libidinal de la lógica de Occidente y su completa colonización del globo, que violenta el territorio a la vez genera profundas desigualdades sociales.







Sergio Acosta
De la serie *Vacíos del agua*, 2015
Producción TEA Tenerife Espacio de las Artes

Sergio Acosta
De la serie *Game over*, 2017
Producción TEA Tenerife Espacio de las Artes

El potencial alegórico de las imágenes documentales emerge en el trabajo de Sergio Acosta con singular intensidad. Resulta clave la lectura yuxtapuesta en la sala de dos fotografías de gran formato pertenecientes a dos de sus series: *Vacíos del agua* (2015) y *Game Over* (2013), ambas realizadas en Tenerife. En *Vacíos del agua*, el autor toma imágenes dentro de embalses secos de las medianías del sur de la isla. Nateros abandonados y estanques olvidados. Estos vestigios de la ingeniería hidráulica remiten a un pasado rural relegado, en el que el cultivo de los campos y la agricultura eran el eje económico de Tenerife. En *Game Over* el paisaje vuelve a aparecer en forma de oquedad olvidada, en una nueva figura de la ruina, manifestación de otro modelo económico que declina. La piscina abandonada corresponde al chalet piloto de una urbanización. Esta, como otros proyectos de construcciones turísticas promovidas en la década de los setenta después del subidón que supuso la autovía del sur, nunca prosperó y quedó despoblada.



La serie de fotografías *Aquapark* (2015), de Sonsoles Company, registra los espacios abandonados de Aqualand, un parque acuático construido en la isla de Gran Canaria, en la localidad de Puerto Rico, durante los años noventa. Poco antes de que, tras el cierre del parque, el terreno fuera reutilizado para albergar un centro comercial, la autora fotografía los restos de lo que había sido un espacio de referencia para el ocio y el turismo en la isla durante décadas. Instantáneas banales de lugares desmantelados que se asemejan a una zona de guerra. Vemos solamente una serie de momentos contingentes, carentes de instantes decisivos, que, sin embargo, terminan transformándose, en cierto modo, en imágenes-emblema. El lugar del *fin de la fiesta* evoca siempre una brutal quiebra del sentido. El *show* ya no continúa, se clausura la representación. La descripción aparentemente neutral y documental de esta ruina postmoderna deja entrever la tensión que, bajo el signo del suspense, se condensa y permanece latente en ese *lugar abandonado por todos* que, como decía Walter Benjamin, es siempre una fotografía.

Sonsoles Company
*Aquapark*, 2015
Producción TEA Tenerife Espacio de las Artes ▼







María Laura Benavente
*El último día de vacaciones*, 2015-2021
Instalación fotográfica con fotografía de Leopoldo Cebrián Alonso. [*Construcción Edificio Altagay, Punta del Hidalgo, Tenerife*], c. 1960. Fondo Leopoldo Cebrián Alonso, Colección Centro de Fotografía Isla de Tenerife. TEA Tenerife Espacio de las Artes, Cabildo Insular de Tenerife





La práctica artística de María Laura Benavente (Buenos Aires, 1979) se mueve en un ámbito postdocumental y busca a menudo soluciones instalativas en las que la fotografía se hibrida con otros medios y soportes para vehicular una experiencia espacial de la imagen. *El último día de vacaciones* (2015-2021) es una instalación fotográfica que toma como tema central el edificio Altagay, una construcción emblemática de trece plantas y doscientos apartamentos erigida sobre la costa de Punta del Hidalgo en 1960. Todo un símbolo de una coyuntura histórica local que venimos relatando, ese momento en que el desarrollo del turismo de masas y sus estructuras marca el inicio de un nuevo paradigma cultural en las islas. Si, como ya hemos dicho, la cuestión del archivo es crucial, porque determina la forma de historicidad, dentro del repertorio de esta artista el dispositivo documental y la investigación a partir del archivo funcionan como una herramienta de construcción de la memoria entendida como un proceso vivo y en constante revisión. Un *anarchivo* bastardo, que articula «relatos diferentes» en los que el recuerdo y la narración grupal reconstruyen y reensamblan una nueva figura, orgánica y horizontal, que retroalimenta la memoria colectiva.

María Laura Benavente
*El último día de vacaciones,* 2015-2021
Instalación fotográfica ▼





La instalación fotográfica que propone Benavente resuena de forma especial en la sala con aquella idea proyectual y demiúrgica presente en la muestra a partir de la imagen alegórica de la maqueta, que alude al proyecto moderno. También se ha colado en ella un cierto aroma del mundo del juguete y las potencias de sus reinos artificiales; el edificio-acordeón en que la autora ha tornado el Altagay, en un plano cerrado, como si fuera una casa de muñecas, es un gesto que parece querer jugar con nuestra mirada. Se encuentra situado en la pared, junto a una melancólica tarjeta postal de colección de los años sesenta que podría ser de Diana, nuestra protagonista del relato de Ballard. Reflejada en un espejo, podemos ver al tiempo su haz y su envés; mirar la imagen del Altagay y leer la lacónica misiva turística, testigo del viaje. Al otro lado de la gran pieza acordeón, aparece un frío *display* de plexiglás y neón donde se muestra una foto de la maqueta del edificio –un objeto que se encuentra exhibido dentro del propio inmueble, como una burbuja o una muñeca rusa–, junto a una imagen histórica de la puesta de cimentos de la edificación realizada por Leopoldo Cebrián Alonso. Tres guiños a la memoria y el documento, que funcionan como aderezos casi decorativos, que se doblegan ante la mudez y el carácter profundamente lúdico de esta gran pieza central «de origami», a medio camino entre el *leporello* y el juguete en 3D.

La secuencia repetitiva de sus plegamientos de papel siguiendo el ritmo de la balconada –pliega y repliega– dialoga misteriosamente con esa otra pieza horizontal en el suelo, silente y pictórica, que, a modo de Monet accidental, nos muestra la imagen del reflejo del propio edificio en el charco de la marea. Un repentino Narciso nostálgico, sin duda un encuentro fantasmal y soslayado, con la perdida y anhelada Naturaleza. Cada mañana, cada tarde, al ritmo de las mareas, cuando el mar penetra y actúa como espejo. *El último día de vacaciones* siempre fue un día triste y nostálgico, y a la vez un tiempo de fulgurante belleza. Tal vez porque, como todo borde, tiene la capacidad de despertarnos. Su propuesta desmiente las potencias informativas de la imagen-documento en su concepción más apolínea y comunicacional; su apuesta es del orden de los sentidos y las emociones presentes en el cuerpo, en los objetos que hablan y estructuran la imagen global de esta obra, que parece querer decir que la memoria no es más que otro *display*, un enclave para las fuerzas imaginantes: figura de origami, reflejo en un charco, burbuja con paisaje dentro; también isla de juguete, y un nuevo desafío para cada maravillosa generación.

La exposición *Días maravillosos*, curada por Teresa Arozena, tuvo lugar entre el 22 de octubre de 2021 y el 1 de marzo de 2022 en la Sala C de TEA Tenerife Espacio de las Artes durante la XVI Bienal de Fotografía FOTONOVIEMBRE 21. En ella participaron María Laura Benavente, Rubén Acosta, Anna Kanai, Sergio Acosta, Iván Ballesteros, Leopoldo Cebrián Alonso, Sonsoles Company, Rafael García Plaza, Carlos Labrador, Evelyn Hofer y Thomas Ruff.











De la página 52 a la 55:
Anna Kanai
De la serie *Tenerife 2002*, 2002
Colección Arte CFIT (Centro de Fotografía Isla de Tenerife). TEA Tenerife Espacio de las Artes, Cabildo Insular de Tenerife

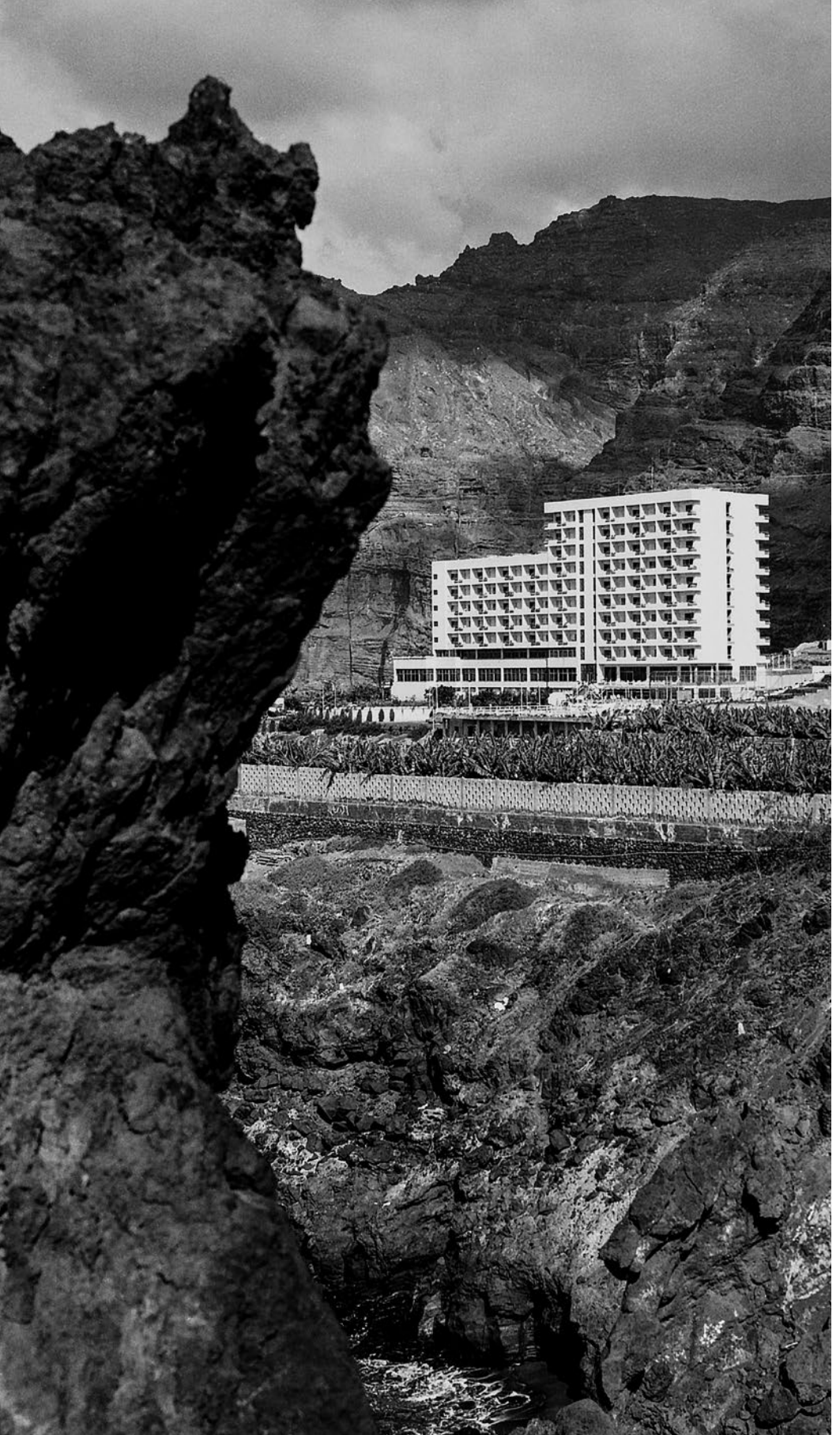
De la página 56 a la 59:
Leopoldo Cebrián Alonso
*Sin título*, c. 1970
Fondo Leopoldo Cebrián Alonso. Colección Centro de Fotografía Isla de Tenerife. TEA Tenerife Espacio de las Artes, Cabildo Insular de Tenerife











# Toy Islands

Teresa Arozena

J. G. Ballard wrote a science fiction short story in 1978 called *Having a Wonderful Time*. Told in the form of brief postcards sent by an English tourist called Diana, it transports us to a dystopian island, Gran Canaria, and the Canary Islands which have been converted into a strange paradisiacal detention centre for tourists from all over the world. Even at the time, its highly perceptive foreshadowing was able to clearly convey a disturbing notion about the tourist industry and, above all, it captured the zeitgeist that was to flourish in, and define, the whole era which we have inherited.

This fictional construct struck us an opportune point of departure to address the task of coming up with a possible photographic narrative of late-modernism in the specific realm of the Canary Islands; with the author's signature surrealistic slant, Ballard's short story captured the inherent contradictions of the tourism industry, that grand machinery for producing dreams and areas of exception, whose development completely transformed the make-up of the islands; furthermore, Ballard's story conveyed the notion of tourism as a vision and way of ordering the world.

A core question for tackling the aforementioned task was to fix on an exhibition formula that would eschew trite old ontologies on the object of photography, art and authorship, or more personal discourses. This exhibition was approached from the basic need to develop a *civil imagination*, to borrow one of Ariella Azoulay's poignant expressions. From the place of community, from the collective body that views the image as a mechanism of knowledge that helps it to live, the core of this exhibition strives to understand the practice of photography as

an articulation that fosters transversal relations, casts light on the present and is built collectively as a conversation; yet another cog in a much more complex mechanism that responds, at the heart of society, to intentions, desires and needs.

Accordingly, to understand the full import of photography, one has to address it from the anthropological perspective of the image: if the archive and the potential of the image-document constitute a highly valuable mechanism for the development of a self-aware society fully committed to visual culture, then, at the same time, contemporary photographic practices have to act as translators and counterbalances that constantly update, contest and reassemble meanings, the symbolic potential of photographic representation. Understanding our recent history through our own images means opening up new possibilities for the present.

In this way, in order to create the exhibition dispositif, two essential methodological processes were brought into play: on one hand, a micro-historic approximation, which looks to the local event and small scale as keys to proportioning insights that steer clear of generic social interpretations, and which understands the unfolding of History from proximity, privacy and smallness; and, on the other, the old formula of dialectic mounting –which ignites the spark of meaning by striking two things together and the unexpected Eisensteinian encounter. Thus, past and present come together in the exhibition: images from documentary archives and from the art holdings of CFIT (Island of Tenerife Photography Centre) enter into dialogue with others by photographers working today in the Canaries on local issues related with the territory.

The immeasurable worth of the documentary device, for its interpretative and anthropological potential, and as a space for interrelations where readings of a community's future can be constructed, is especially patent in the exhibition through the photographic legacy of Leopoldo Cebrián Alonso (Burgos, 1919-Tenerife, 1999), a key figure in the history of photography in the Canaries whose images vouchsafe a rewarding visual memory of an historic moment spanning the sixties and the eighties in Tenerife, when the real estate boom and the rise of mass tourism as a driving engine of the economy adumbrated a whole new social order, a cultural system for interpreting the world. Cebrián's photographs are a stunning testimony of the particular way in which we were able to give shape on a local level to that hegemonic system, marked by the introduction of "leisure time" which, as Dean MacCannell argued, was instrumental in an overarching structural and ontological transformation that saw the unbridled development of modernism in the world.[1]

1 Dean MacCannell, *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*, Beverly, CA: University of California Press, 1999.

In this mutation of the gaze, the coupling of photography and tourism proved to be a crucial cog. The formation of mass tourist rituals during the 1960s and 70s –decades when photography played a key role in the full expansion of the operations of domestication, classification and collection of experiences– gave rise to modern forms of mobility and consuming that, as MacCannell advocated, brought into being a whole new nature in the social order.[2] The whole world changed entirely, and the landscape of these islands off the west coast of Africa, blessed by a Edenic climate and charged with a colonial history, began to be dotted with swimming pools, golf courses, resorts and themes parks. All these spaces, with their fictional representation of a fake paradise, evinced something that already undergirded Ballard's depiction of the Canaries, that subtropical colony and perfect setting for his dystopian fiction. Against a backdrop of a long drawn-out post-war period and the subsequent transition to democracy, the built-up social libidinal charge unleashed its fantasies in the planning and construction of these little paradises. Toy Islands, somewhere to rebuild a new vision, to dream a dazzling new life and to finally discover *eudaimonia*. Nonetheless, those realms for leisure, pleasure and rest that took over the islands and drove the new economic engine produced nothing but a bogus experience of *paradesha*, of longed-for and lost happiness.

"Hysterical laughter in paradise", writes Diana, the main character in Ballard's *Having a Wonderful Time*, in one of her postcards, on realizing her state of confinement. Through this new category of leisure –whose greatest industry is probably tourism– the modern being could flee from insufficiency, death and emptiness by creating redoubts where they could fake a return to lost paradise, recovering everything that ordinary life had snatched away forever.

Hotels, residential estates, resorts, golf courses, theme parks, water parks, pirate parks, zoos of exotic animals. Refuges for fable and fantasy, as well as for profoundly domesticated spaces and exclusion zones. Tourism congeals the contradiction of the romantic need for escape and individual freedom with a whole coercive system of values that sets in place a universal consensus on a vision of reality from which, like in Ballard's story, it seems impossible to escape. "Time moves like a dream", Diana laconically informs us in one of her postcards: these neat little paradises combine a strange mix of nostalgic and profoundly kitsch childish amazement with the unease inevitably produced by the intuition of an implicit underlying violence beneath the surface of green lawns and the shimmering sky blue of swimming pools.

The angel of history never looks back, and, in the howling winds of progress, is unable to hear anything. "Modernity is a displaced time," Celeste Olalquiaga tells us, "it wants nothing to do with the past and looks only towards a future constantly receding on the horizon. Yet the past denied by industrialization

2 *Ibid*.

continually reappears like a littered landscape next to an indifferent highway, in those residues that, fragmented and discarded, refuse to disappear, eroding and stenching the atmosphere with their inevitable decay."[3] Plundering and leisure, an odd couple that defines the pattern with which the deployment of tourist structures and their alienated settings operates. However, it definitely does not make much sense to cast judgment from the privileged position of someone who believes that they are not a tourist –an ontological condition of modernism. In just a few decades, we have transformed places and ways of life in pursuit of a monoculture economic formula that puts all its eggs in one basket. We quickly threw up countless toy paradises and fake Edens. In mass culture, kitsch, that kingdom of banality, is nothing but the form taken by the secular sense of loss, Olalquiaga tells us. But, if there is one thing that we can safely retrieve from the battlefield of the old conflict between the real and the artificial, it is that, very often, fake and fiction are better able to show us the truth: "Kitsch is the world not as it is, but as we want it to be."[4] And now, age has taught us that, if there is one truth of interest, an ultimate secret of life, it is to be found in the x-ray of desire.

The need pulsating beneath these toy islands is simple and universal. It was Foucault who pointed out that there is no society that does not set in place its own counter-spaces, "heterotopias" or situated utopias, and that such spaces have always existed.[5] All that Modernism did was to re-edit them as part of the fictional processes that provide support for the development of the tourist condition of the world. To speak about heterotopias, Foucault took his starting point precisely in a Bachelardian evocation of the charmed places of childhood games; the attic, the parental bed on a Thursday afternoon, the Indian tent at the bottom of the garden; places outside other places. Folded, compressed, self-contained places, often one inside another, whose basic function is to respond to the profound need to suspend the regular weave of the world. And so, garden, library and museum; brothel and colony, asylum and prison. The list is long and varied. And equally there are heterotopias associated with temporal sequences, the heterochronies, for instance, of parties or of the cemetery; and also, of course, cruise ships, holiday resorts and Club Mediterranean villages. The heterotopia as "enclave of the imagination"–not necessarily of emancipation, as it also admits alienation– was the form in which modernism materialized its core concern for the creation of utopia, and its need to recover its lost connection with nature; these spaces of alternative social order enable a fragment of the world to be isolated and organized differently.

3 Celeste Olalquiaga, *The Artificial Kingdom: A Treasury of the Kitsch Experience*. New York: Pantheon, 1998, 129.

4 *Ibid*.

5 "Heterotopias" was a radio lecture given by Michel Foucault in December 1966 for a *Culture Française* series on the theme of utopia.

In the exhibition *Having a Wonderful Time* we can see, deliberately decontextualized, and interacting with other images in different rooms, a series of photographs of scale models of residential projects taken by Leopoldo Cebrián Alonso, as part of his work as a professional photographer during the construction boom that went hand in hand with the development of the leisure industry in Tenerife. Arranged in a grid, these objects, photographed against a black backdrop under the theatrical lighting in Cebrián's studio, and now completely out of time and place, take on incredible allegorical power. Each scale model would seem to be an island in itself; one of those artificial kingdoms, now miniaturized and seen from the bird's-eye view of a playful demiurge who orders and models the world at will.

Of course, a scale model is by no means the place and the map was never the territory. Nor does the wind blow inside those other miniature landscapes enclosed inside the glass balls of souvenir shops, which have provided so much food for thought; those worlds in miniature would appear to be a further degree of those other self-contained and reduced realms of fakery, represented by the residential development, the tourist resort or the theme park; all these "enclaves of the imagination" at the service of the tourist narrative, which, from their symbolic potential, express the complexity of the folds of a vision that questions a common sense of time and of space. Under the slogan of *free time* and *leisure*, in opposition to the ordinary world of work, these bubbles for rest are heterotopias and heterochronies; powerful space-time devices that are built by producing interruptions, folds and compressions.

A heterogeneity of spaces and of times: the modern programme fully accepts the task of compression and folding, and it does so in close association with its favourite artefact, photography: that plaything of profoundness with which modernism wrote the codes for the domestication of the weave of reality. If, since its infancy, photography was looked on as a kind of "time machine" given its evident functions of capturing and recording, its manifest qualities to act like a "spaceship" were perhaps largely overlooked. Back in 1941 Berenice Abbott had already defined photography as "another form of transportation, because it bridges oceans and continents, brings faraway lands close and shows us countries and peoples inaccessible to travel."[6] Folding and compression: this conquest of space and time by the photographic image defines the essence of the notion underlying tourism.

Back in 1983, the filmmaker Chris Marker clearly laid bare the heterogeneous and multidimensional quality of time and space that, though lacking technological images, would unquestionably completely nail our era. In *Sans Soleil*, his seminal travel log meets cinematographic essay, and also taking an epistolary format akin

6 Berenice Abbott, *A Guide to Better Photography*. New York: Crown Point, 1941.

to Ballard's story, through the gaze of a planetary *flâneur* or vagabond with the rise of globalization at full steam, Marker gave us an incomparable meta-reflection on the bio-political and symbolic power of the image to perform the real through the vision. As he says, "in the 19th century mankind had come to terms with space, and that the great question of the 20th was the coexistence of different concepts of time", in other words, how to compress and fold it.

Inasmuch as a storehouse of memory, photography possesses incalculable informative power, without which our interpretation of the present would be incredibly poor and partial. Awakening the memory and the past as the living mutating entity it is, and swimming in the prolific documentary stream of Leopoldo Cebrián Alonso's images, is tantamount to reconnecting with a key moment that adumbrated the current social construction of the island. His professional work during the real estate boom left us proof and an exhaustive memory of the major residential transformations of the island territory. His images are a key element in the conception of the *Tenerife* brand within the tourist campaigns of the time, but also in the creation of a whole local cultural logic, experienced first-hand by the generation of our parents. In the exhibition hall we can see how the re-assemblage of the photographic archive and the power of imagination of the present are able to produce new disclosures and interpretations. It is a restorative and collective gaze in retroversion; a gaze proper to contemporary photographic practices whose programme, to a large extent, focuses on contradicting the stiff-necked deaf *Angelus Novus* which Benjamin proposed as the epitome of the modern concept of time, the emblem of progress and of History.

We should note that beyond the gesture or prospective action interested in the present and its immediate future, the practice of the image-memory is first and foremost a repository of the restorative ability of the narrative and the very possibilities of the past, understood as an active and constituent force of the only possible time, the now. Starting out from Cebrián's photographic archive, the grids arranged around the hall operate as an organism; by means of the curatorship of the exhibition mounting, understood as a *dispositif* of knowledge, and through processes of iteration and interruption, the idea is to generate a visual constellation, a meta-image of that critical moment of transformation which Cebrián experienced and recorded first hand. A composite figure that would never have existed without the work of an active reading.

Two series in this show contest normality, like in Ballard's story, and draw us into a heterochrony, outside of ordinary time, in this moment of global confinement and suspension, this area of exception and fixation brought about by the lockdown as a result of the worldwide pandemic provoked by covid-19 in 2020.

In his project *Isla diferente* (2020), Rubén Acosta (Lanzarote, 1976) explores the spaces of the island of Lanzarote from the privileged gaze of a "correspondent"

who is given permission to leave home and go out and record how the cogs of the tourist wheel ground to a halt during lockdown. The objects he chose to look at often evoke the seriality of commodification associated with the mass tourism industry. Dispensers, stacks and piles. Elements for tourists: for their bodies to rest or to direct their gazes and their memories. Recliners and postcards, carefully stacked and set aside. But above all, the artist bears witness to a time of exception, a suspended moment. A bubble. It is incredibly interesting to see how, more than reflecting spaces, his photographs densify time, the quality of a period which was for most people quasi-phantasmatic. The photographer's gaze is that of a spectre, solitarily haunting an empty detained island, in a planet in the very same situation. Both his image called *El fantasma del turismo* (The Ghost of Tourism) as well as *Hotel con vistas* (Hotel with a View) materialize a sense of enclosure experienced first-hand.

This time of exception unprecedented in history, just one year before this exhibition was held, was unquestionably a pivotal moment from which the reflexive gaze of the works presented in *Having a Wonderful Time* was necessarily unfolded. When the pandemic brought the entire world to a standstill, in March 2020, Carlos Labrador (Tenerife, 1971) had barely mounted four compositions of a project focused on representing tourism locations in the south of the island of Tenerife. The large panoramic formats wished to show us various visions of golf courses, residential estates and, above all else, the island's south flyway: the airplanes of tour operators as they land and take off, constantly entering and leaving in a never-ending loop. If it were not so "normal", it would be almost an absurd image that sums up with maximum simplicity the self-referentiality and reiteration proper to the mass tourism associated with globalization and the Canary Islands' monoculture economic model. But lockdown brought his work to a halt, the skies suddenly became strangely empty and those expansive panoramas of Boeings and Airbuses coming in to land were put on hold in the memory of his hard drive, just like the big cruise ships anchored in the bay of Santa Cruz. They were images of a suspended time which had the strange power of contesting "normality".

One could say that *Paisajes turísticos* (Tourist Landscapes, 2020) is a work underpinned precisely by a kind of *suspended* condition. And that this forced interruption compounds the narrative and experience posited in these images, almost like a glimmer of that "pedagogy of disaster" Serge Latouche spoke about when referring to the need to interrupt the process of "normality". Perhaps the situation of extreme crisis which we lived through has the ability to awaken our "society of waste" and to transform it, achieving a real articulation between theory and practice, between the real and the imagined.

Some photographic practices in this exhibition approach the territory from the representation of this "society of waste". These are images that throw light on absurd and repetitive landscapes, of rubble and brutality; war zones, layers of

plundering. Here the tourist ruin no longer has any part to play in that other romantic concept bound to the idea of relics and the passing of time; it is rather a topographical, archaeological gaze that digs up and highlights forgotten war zones. And so, the abandoned, destroyed landscapes of Sergio Acosta (Venezuela, 1970) or Sonsoles Company (Madrid, 1993) are conceived as scars, traces of a symptomatology that defines the essence of the Western modern project: the unbridled compulsive desire to accumulate, the unchecked libidinal appetite of the West and its complete colonization of the planet, which ravished the territory while causing profound social inequality.

The allegorical power of documentary images is evinced in the work of Sergio Acosta with singular intensity. A telling clue can be discerned is the juxtaposed reading in the exhibition hall of two large-format photographs belonging to two of his series: *Vacíos del agua* (Empty of Water, 2015) and *Game Over* (2013), both made in Tenerife. In *Vacíos del agua*, the artist takes images inside empty reservoirs in the south of the island. Dried and abandoned *nateros*, the islands' autochthonous water collection systems, and forgotten water tanks. These remains of hydraulic engineering speak of a relegated rural past in which agriculture and crop growing were the economic driving engine of Tenerife. In *Game Over* the landscape reappears in the form of overlooked cavities, in a new figure of the ruin, a manifestation of another economic model in decline. The abandoned swimming pool of the pilot house for a residential resort. This, just like other tourist construction development projects in the 1970s following the building of the highway to the south of the island, ultimately never went ahead and ended up unoccupied.

The series of photographs *Aquapark* (2015), by Sonsoles Company, records abandoned spaces in Aqualand, a water park built in the island of Gran Canaria, in the resort of Puerto Rico, during the 1990s. Following the closure of the park and shortly before the land was repurposed as a shopping centre, the artist photographed the ruins of what at one time had been a benchmark for leisure and tourism in the island for decades. Banal snapshots of abandoned places, reminiscent in ways of a war zone. All we see are a series of contingent instants, lacking in decisive moments, that nevertheless somehow end up becoming emblem-images. The place of the *end of the party* always evokes a brutal rupture in meaning. The show did not go on; it was brought to a halt. The apparently neutral and documentary description of this postmodern ruin affords a glimpse of the tension which, under the sign of suspense, is condensed and remains latent beneath the *place which everybody has left* that, as Walter Benjamin said, a photograph always is.

María Laura Benavente (Buenos Aires, 1979) has built her art practice around the field of post-documentary and often seeks installational solutions in which photography is fused with other mediums and supports to convey a spatial experience of the image. *El último día de vacaciones* (The Last Day of Holidays,

2015-2021) is a photographic installation based around Altagay, an emblematic building with thirteen floors and two-hundred apartments, built on the coast at Punta del Hidalgo in 1960. A symbol of the local historical moment we have been examining, that moment in which the development of mass tourism and its attending structures marked the beginning of a new cultural paradigm in the islands. If, as we have already said, the question of the archive is crucial because it conditions the form of historicity, within this artist's repertoire the archive-based documentary and research *dispositif* operates like a tool for the construction of memory understood as a living process in constant revision. A bastard *an-archive* that articulates "different narratives" in which the group narration and memory reconstruct and re-assemble a new organic and horizontal figure that provides feedback to the collective memory.

Benavente's photographic installation resonates particularly in the hall with the project-based demiurgic idea underlying the exhibition, grounded in the allegorical image of the scale model, which alludes to the modern project. It is also impregnated with a certain aroma of the world of toys and the forces of their artificial kingdoms; the accordion-building into which the artist has turned Altagay, in a closed plane, as if it were a doll's house, is a gesture that wishes to play with our gaze. It is situated on the wall, next to a melancholic postcard collection from the 1960s, that could belong to Diana, the character in Ballard's short story. Reflected in a mirror, we can see both front and back at the same time; we can look at the image of the Altagay building and read the laconic tourist messages, proof of the journey. On the other side of the large accordion piece is a cold perspex and neon display showing a photo of the scale model of the building –an object on exhibit within the building itself, like a bubble within a bubble or a Russian doll– together with a historical image of the laying of the foundation stone of the building, taken by Leopoldo Cebrián Alonso. Three knowing nods to memory and the document, which function as almost decorative embellishment, which bow down in the face of the silence and profoundly playful character of this large central piece of "origami", halfway between the *leporello* and a 3D toy.

The repetitive sequence of the folds of paper following the rhythm of the balconies –fold after fold– strikes up a strange dialogue with that other silent and pictorial horizontal piece on the floor, like an accidental Monet, that shows us the image reflection of the building itself in a puddle left by the ebb tide. A sudden nostalgic Narcissus, undoubtedly a phantasmal and overlooked encounter with a lost and longed-for Nature. Every morning, every evening, the rhythm of the tides, when the sea enters and acts as a mirror. *The last day of holidays* was always a sad and nostalgic day, and at once a time of dazzling beauty. Perhaps because, like all limit moments, it has the ability to wake us up. This proposal belies the more apollonian y communicational conception of the informative power of the image-document; its thrust is in the order of the senses and the emotions present in the body, in the objects that speak and structure the overall image of this work, which

seems to say that the memory is no more than yet another display, an enclave for the forces of the imaginations: an origami figure, a reflection in a puddle, a bubble with a landscape inside; and also a toy island, and a new challenge for each new wonderful generation.

The exhibition *Having a Wonderful Time*, curated by Teresa Arozena, was held from 22 October 2021 to 1 March 2022 in Sala C at TEA Tenerife Espacio de las Artes as part of the 16th FOTONOVIEMBRE 21 Photography Biennial, featuring work by María Laura Benavente, Rubén Acosta, Anna Kanai, Sergio Acosta, Iván Ballesteros, Leopoldo Cebrián Alonso, Sonsoles Company, Rafael García Plaza, Carlos Labrador, Evelyn Hofer and Thomas Ruff.



# Días maravillosos

**María Laura Benavente, Rubén Acosta, Anna Kanai, Sergio Acosta, Iván Ballesteros, Leopoldo Cebrián Alonso, Sonsoles Company, Rafael García Plaza, Carlos Labrador, Aaron Siskind, Evelyn Hofer, Thomas Ruff.**

*Días maravillosos* aborda un posible relato fotográfico de la tardomodernidad en el particular territorio de Canarias. Su título hace referencia a la célebre narración de ciencia ficción del año 78 de J. G. Ballard. Bajo una forma epistolar, el autor nos transporta a una distópica isla, Gran Canaria, convertida en un extraño y paradisíaco campo de concentración. Su enorme potencia evocadora era ya capaz de transmitir con nítida claridad una idea inquietante sobre la industria turística y, sobre todo, en torno a ese *zeitgeist* o *signo del tiempo* que vino a culminar y definir toda una época de la que somos herederos. A modo de montaje dialéctico, confluyen en ella pasado y presente, imágenes de los fondos documentales, y de los fondos de arte del CFIT –Centro de Fotografía Isla de Tenerife–, dialogan con otras de fotógrafas y fotógrafos del presente de Canarias, que trabajan cuestiones localizadas sobre el territorio.

El valor inconmensurable del dispositivo documental en su potencial interpretativo –como espacio de relaciones donde construir lecturas del devenir de una comunidad– se hace patente a través del legado fotográfico de autores clave en la historia de la fotografía en Canarias como son Leopoldo Cebrián Alonso y Rafael García Plaza, cuyas imágenes contienen una rica memoria visual de ese momento histórico que abarca las décadas que transcurren entre los años sesenta y ochenta en Tenerife, en el que el *boom* inmobiliario y el desarrollo del turismo de masas como modelo económico prefiguran toda una forma de ordenamiento social. Estas nuevas condiciones no solo afectaron a un modo de darse la economía: formaron parte de una gran transformación estructural, ontológica, que supuso el desarrollo pleno de la modernidad en el mundo, mutación en la cual la noción de la *industria del ocio*, así como el par *fotografía-turismo*, suponen un engranaje fundamental.

El mundo entero cambió, y las islas se salpicaron de paisajes con piscinas, de campos de golf, de grandes resorts y de parques temáticos. Todos ellos, en su representación ficcional de un paraíso impostado, evidenciaban con desparpajo aquello que planeaba en el relato de Ballard. En un clima de larga postguerra y transición democrática, la carga libidinal social liberaba su fantasía en la proyección y construcción de estos pequeños paraísos. El ser moderno escapaba a la insuficiencia, la muerte y el vacío creando una isla donde olvidarlo todo.

Si la fotografía desde sus inicios se conceptualizó como «máquina del tiempo» por sus manifiestas funciones retentivas y registrales, tal vez se ha hecho mucho menos hincapié en sus evidentes capacidades de «nave espacial». Ya Berenice Abbott definía en 1941 el medio fotográfico como una «forma de transporte», pues «tiende puentes entre los océanos y los continentes, acerca tierras remotas y nos muestra a las gentes de países a los que no podemos viajar». Esta conquista del espacio por la imagen fotográfica define la esencia de la noción turística: toda una ordenación del conocimiento del mundo. Sistematización que auna la contradicción de una necesidad romántica de escape y libertad individual con todo un sistema de valores coercitivo que establece un consenso universal sobre una visión del mundo de la que, como en el relato de Ballard, es imposible escapar.

# Having a Wonderful Time

**María Laura Benavente, Rubén Acosta, Anna Kanai, Sergio Acosta, Iván Ballesteros, Leopoldo Cebrián Alonso, Sonsoles Company, Rafael García Plaza, Carlos Labrador, Aaron Siskind, Evelyn Hofer, Thomas Ruff.**

*Having a Wonderful Time* takes a look at a possible photographic narrative of late-modernism in the singular territory of the Canary Islands. The title is borrowed from J. G. Ballard's famous science fiction short story from 1978. Told in the form of brief postcards, the author transports us to a dystopian island, Gran Canaria, converted into a strange paradisiacal detention centre. Even then, its highly perceptive foreshadowing was able to clearly convey a disturbing notion about the tourist industry and, above all, it captured the zeitgeist that was to flourish in, and define, the whole era which we have inherited. Like a dialectic montage, it provides room for both past and present. Images from documentary archives and from the art holdings of CFIT (Island of Tenerife Photography Centre) enter into dialogue with others by photographers working today in the Canaries on local issues related with the territory.

The immeasurable value of the documentary device and its interpretative potential—as a space for relationships from which to build future community narratives—is evinced through the photographic legacy of key artists in the history of photography in the Canaries such as Leopoldo Cebrián Alonso and Rafael García Plaza, whose images vouchsafe a rewarding visual memory of an historic moment spanning the sixties and the eighties in Tenerife, when the real estate boom and the rise of mass tourism as a driving engine of the economy foreshadowed a whole new social order. However, the effects of these new conditions would not only impinge on the economy: they became instrumental in an overarching structural and ontological transformation that saw the unbridled development of modernism in the world, a mutation in which the notion of the *leisure industry*, and indeed that of *tourism photography*, were to play a key role.

The whole world changed, and the island landscape too, with swimming pools, golf courses, resorts and themes parks mushrooming out of nowhere. Taken together, as a fictional representation of a fake paradise, they were the palpable materialization of what Ballard had imagined in his story. Against a backdrop of a long drawn out post war period and the subsequent transition to democracy, the built up social libidinal charge unleashed its fantasies in the planning and construction of these little paradises. The modern being could escape hardship, death and emptiness by creating an island where they could forget everything.

If, since its infancy, photography was looked on as a kind of "time machine" given its evident functions of capturing and recording, its manifest qualities to act like a "spaceship" were perhaps largely overlooked. Back in 1941 Berenice Abbott had already defined photography as "another form of transportation, because it bridges oceans and continents, brings faraway lands close and shows us countries and peoples inaccessible to travel." This conquest of space by the photographic image defines the essence of the notion underlying tourism: a complete ordering of how the world is organized. A systematization that manages to couple the contradiction of a romantic need to escape and individual freedom with a whole coercive value system that imposes a universal consensus on the vision of a world that, like in Ballard's story, is impossible to escape.
























Días maravillosos
Having a Wonderful Time





# *Días maravillosos,* o la gracia de la cultura del economato

Pablo Estévez Hernández

Una vez, en las ruinas de un hotel abandonado encontré una especie de billetera con toda suerte de tarjetas de negocio. Me pareció un tesoro, o un testimonio de un tipo de turismo exquisito y hasta cierto punto imperial. Me recordaba el Hotel Imperial del relato corto *Días maravillosos* de J. G. Ballard[1]. Y siquiera así me pareció poco ese descubrimiento. Yo quería encontrar unos sacos enormes con postales escritas por turistas, tal como especulaba Diane en el cuento de Ballard, con narraciones tragicómicas del encuentro con la fantasía y hasta con el desencanto; con gotas de Campari, pintalabios carmesí y frases pequeñas, concisas y reveladoras. En esa arqueología lo que más desempolvé fueron libros de cuentas, con tablas y números que se paraban en seco en 2007. Una crisis. Y desde luego no la única… El 23 de septiembre de 2019, tras la falta de cobertura de sus socios chinos y unas negociaciones en Londres, la empresa Thomas Cook anunció su quiebra. En ese momento, la noticia fue que diversos grupos de turistas se quedaron «atrapados» en el Archipiélago Canario. ¡*Días maravillosos* se repetía! Ballard había ironizado sobre un fallo en un ordenador del aeropuerto de Gatwick, que provocaba que una pareja británica se quedara sin vuelo y atrapada en un hotel en Gran Canaria a principios de los años ochenta. Diane, nuestra protagonista, informa en postales (esas que presumiblemente acabaron entongadas en el economato) a una destinataria anónima de los avatares del bloqueo y la transformación de sus vacaciones en vida cotidiana. Mientras Diane disfrutaba de las actividades «culturales» del complejo turístico, Richard

1 J. G. Ballard, «Días Maravillosos». Mitos del futuro próximo. Minotauro, Barcelona, 1982.

(intuimos que su marido) cada día estaba más desquiciado, hasta el punto de que su mente paranoica recrea un escenario donde el bloqueo aéreo es producto de la reconversión industrial europea.

Ballard había bajado al economato, a las tripas del hotel, y había revelado que el turismo supone siempre un viaje con retorno, una experiencia liminal, y, si no es así, lo que resulta es un limbo. También advertía que, pese a la diversión, el viaje turístico siempre está de alguna manera regulado y organizado. Y, sobre todo, que en esta forma de viaje no puede darse un encuentro intenso con la cultura nativa, y así Diane repite frases semejantes a esta: «¿Te das cuenta de que Richard y yo hemos estado tan ocupados que en ningún momento nos hemos molestado en visitar Las Palmas?». Muchos teóricos del turismo en Canarias coinciden con Ballard en este punto: no es posible la interacción cultural en el turismo de masas. Los antropólogos Agustín Santana y Ramón Hernández decían, sobre mediados de los noventa, que «las formas y valores implícitos en la cultura local, tras una suerte de intermediación y adaptación, pasan a mostrarse explícitos perdiendo su eficacia social anterior»[2]. Para ellos la cultura se mercantiliza, un proceso acelerado con el turismo que la consume. Clara Muñoz también opinaba algo similar sobre los enclaves turísticos: «Por su tamaño, su especialización en el uso del espacio y su actividad creciente, estos enclaves son los escenarios litorales del Archipiélago con una implantación turística más importante, entornos domesticados mediante una oferta (…) más adecuada para satisfacer las demandas de confort (…) que *para propiciar un encuentro antropológico intenso entre visitantes y nativos*»[3]. Las transculturaciones que fueron posibles en el marco de los encuentros del turismo colonial de principios del siglo xx se ven aquí frustradas.

Esas antiguas transculturaciones tienen hoy cierto reconocimiento histórico. Por la presencia británica tenemos palabras de origen anglo aclimatadas al acento canario o al plátano como producto local. Un canario, Alonso Quesada, se había convertido, a principios del siglo pasado, en el perfecto retratista de las formas culturales de ese viejo turismo colonial. Antes que las divergentes historias de Diane y Richard, Quesada había escrito sobre los británicos de la colonia. Entre sus relatos aparece un inglés que viene a morir aquí, pero que luego se recupera; aparece un monóculo perdido que encapsula el alma de un viajero de camino a Sierra Leona, que ya no podrá «frenar» los paisajes salvajes de África; aparecen igualmente mujeres parecidas a Diane, que además son *nurses* o damas de cultura elevada. Pero, a diferencia de la historia de Ballard, aparecen los nativos y nativas, como las prostitutas que atienden a Federico Perkins, que pasaba «entre

2 Agustín Santana Talavera y Ramón Hernández Díaz , «La regeneración de un destino», *Disenso. Revista Canaria de Análisis y Opinión*, 1994, pp. 6-7.

3 Clara Muñoz,«Seguro de sol», en *Paisajes del placer, paisajes de la crisis: el espacio turístico canario y sus representaciones,* Mariano de Santa Ana Pulido (ed.), Fundación César Manrique, Madrid, 2004.

los indígenas insulares por un inglés gracioso», o como Juanito, el portero que recibe instrucciones de Mr. Carlson referentes a su propia muerte. Los indígenas, los nativos y nativas, también están ahí coprotagonizando las historias. Algunos incluso son como Quesada, «hombres atlánticos inteligentes», es decir, nativos informados con su propia gracia[4].

Me pregunto si, tras lo que atestiguó Quesada, la suerte que corrieron la presencia y la cultura nativas canarias fue la de evaporarse frente a la intensidad del turismo de masas que Ballard ironiza. Mercantilización, repliegue, incongruencia, tradiciones inventadas o simplemente ignorancia: este parece ser el cuadro que le queda a la antropología del turismo. Quizá esto explica que sus derroteros, en los últimos años, tengan que ver o bien con el patrimonio de una cultura estática o bien con los análisis economicistas, que nada tienen que decir de las manifestaciones culturales. Una infraestructura turística que recrea un mundo artificial para la mirada turista (generar cultura global en el espacio local que elimina lo local transformándolo en global). Todo este nuevo sistema tuvo su «pequeña» acumulación primitiva. Poco antes de que Ballard escribiera su cuento maravilloso, los inversores locales cambiaron para siempre el paisaje canario: medianos y grandes propietarios agrícolas con tierra bien situada y cotizada para la ocupación turística dieron pie a una fuerte inversión proveniente de diferentes actores (comerciantes, emigrantes con ahorros y capital extranjero). Los capitales británicos y alemanes jugaron un papel importante[5].

Creo que esta serie de cambios económicos tampoco son del todo determinantes para explicar las dinámicas culturales. Digamos que no hay relación, pero ¿dónde queda la mirada nativa? En su ensayo clave *La isla que se repite*, Antonio Benítez Rojo[6] se pregunta qué es eso que hace posible la identidad caribeña. Siendo islas fragmentadas por distintos legados coloniales, con sistemas políticos dispares y una notable pluralidad lingüística, parece imposible crear consenso. Esta tesitura había empujado al antropólogo Sidney Mintz, con el cual Benítez Rojo está en parte de acuerdo, a proponer que el Caribe es más un *área societal* que cultural, marcada por las dinámicas regulares de la plantación (y aquí vemos que hay una economía que repite sociedades aunque no culturas). Pero Benítez

4 Véase la colección de cuentos y poemas de Quesada *Insulario*. Gobierno de Canarias. Santa Cruz de Tenerife.

5 La mayor procedencia de capital extranjero vino de Alemania Federal, con inversiones empresariales y adquisición de propiedades. «Según el Rapport de "Afrika Verein" de 1982, las inversiones directas privadas realizadas por Alemania en Canarias, desde 1952 a 1982, sumaron 753.7 millones de marcos [34.104.9 millones de las antiguas pesetas]» (VV.AA. 1985.*Geografía de Canarias*. Tomo VI: p. 196). Canarias, representaba el 0.80 % de toda inversión alemana en el mundo. Para 1979, casi el 15 % de las plazas hoteleras de las islas estaba en manos extranjeras.

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

Rojo encuentra otra dimensión que se ajusta a la cultural. Para explicar esto es curioso su mismo relato de cómo entró en la edad de la razón, al ver a dos mujeres caminando en la calle de «cierta manera», justo cuando estaba anunciado la inminencia de un ataque nuclear sobre Cuba. En ese momento, el autor comprendió que el Apocalipsis no tenía cabida en el Caribe. Lo que primaba entonces en el lugar era un *ritmo* que se repetía de cierta manera. Y ese ritmo había sido el resultado de transculturaciones complejas: movilidad de cuerpos y cultura africana, resistencias indígenas y dominación europea; mezclándose dentro y al margen de la plantación. Podemos entrever la clave del movimiento cultural siguiendo el contrapunteo que establece el antropólogo cubano Fernando Ortiz entre las dinámicas del tabaco y el azúcar: una cópula entre la modernidad de la plantación de azúcar y la espiritualidad del tabaco. El Caribe es un *área rítmica*, de movimientos de cierta manera entre estos aspectos sincréticos.

Pero detengámonos un segundo en una de esas partes del contrapunteo. Benítez Rojo dice que la plantación no es simplemente un fenómeno agrario (o un sector económico), sino algo societal, como dijera Mintz. La metáfora que mejor encuentra para definir la plantación es la de la *máquina*, como un sistema de acoples y cortes de flujo, en el sentido planteado por Gilles Deleuze y Félix Guattari. Esta máquina se ensambla con otras que hacen posible la sociedad de Plantación (ahora con mayúscula), que estuvo en los orígenes y el corazón del capitalismo y que pasó por Canarias. La *sacarocracia* tuvo aquí un despegue desigual en una época tan temprana como 1503, año de cambios en la propiedad de la tierra. No obstante, se suele señalar el máximo esplendor en el Archipiélago hacia la mitad de siglo, momento en que la industria empieza a decrecer por diversos factores. Para 1515, la mayoría de los ingenios estaban situados en la isla de Gran Canaria, aunque quizá los de mayor tamaño estuvieran en Tenerife. Los ingenios suponían toda una estructura, con la importancia del agua para el molino, con su lenguaje propio, con su aclimatación de la *cañadulce* procedente de Madeira, con sus rutas comerciales y empréstitos de casas genovesas y otras, abastecidos de trabajadores remunerados y especialmente de cuerpos esclavos provenientes del continente[7]. Pronto, la importancia del Caribe haría que Canarias erradicara sus cañaverales para centrarse en la producción vitícola[8]. Podríamos decir que la máquina de la Plantación nunca llegó a arrancar del

7 Respectivamente para cada tópico: Cristóbal Corrales y Dolores Corbella, «Contribución a la historia de la terminología azucarera canaria», Anuario de Estudios Atlánticos, 2008, 54-II, pp. 335-359. Ramón Díaz Hernández, *El azúcar en Canarias: siglos XV-XVII*, Colección Guagua. Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas, 1982. María Luisa Frabellas, «La producción de azúcar en Tenerife», *Revista de Historia*, 1952, n.º 100.

8 Benítez Rojo (1998), p. 60. Véase para más información los distintos trabajos de Antonio Macías sobre el tema, de los cuales hay que destacar, por su sincronía con el decrecimiento del azúcar, su ensayo de 2015: «La economía vinícola de Tenerife. Los precios del vino en bodegas, 1505-1650». Anuario de Estudios Atlánticos, nº 62.

todo en Canarias. Pero eso no evita que Benítez Rojo, tiempo después, incluyera a las Islas en un mapa caótico donde veía elementos repetirse a los dos lados del Atlántico. Señala aquí algo nuevo que también se repite: «Lo que ayer fue plantación esclavista […] hoy es resort turístico». Entonces sí, mantenemos ciertas plantaciones como las de plátanos, pero «apoyados por plantaciones de hoteles y restaurantes para turistas»[9].

El turismo en Canarias no es solamente un sector económico discreto. Una nueva crisis lo ha vuelto a evidenciar. El estado de alarma consecuencia de la covid-19 nos obligó a recapacitar sobre algo que ya sabíamos[10]: que dependemos del turismo, que este negocio se ha convertido en un nuevo parque de máquinas conectadas: una máquina política, una máquina comercial, una legal, una militar, una estatal… donde se ensamblan atracciones, alojamientos, complejos privados, una jerarquía laboral, una red de carreteras, etc. El turismo supone toda una estructura, con la importancia del agua para sus piscinas y parques acuáticos, con su lenguaje propio, con su representación de la naturaleza (aclimatada para ver animales y plantas de otros lugares), con sus rutas y su tráfico aéreo, con cuerpos trabajadores y migrantes que se encargan de toda clase de servicios. Es como si abriera mi librito de tarjetas de negocio, que ahora es mi *Libro del turismo*, y encontrara todas estas ramificaciones; tarjetas individuales para cada máquina. Corremos el riesgo de restarle importancia a las condiciones esclavistas de la Plantación con estas comparativas, pero creo que hay que tomar la iniciativa para ver las continuidades, no solo de cómo esta área societal estructuró el espacio y dispuso los cuerpos, sino también de ver las resistencias y las formaciones culturales. Y en estas, el ritmo (o el polirritmo) debe estar en alguna parte, ¿o es que no seguimos haciendo las cosas de «cierta manera» por aquí?

Quizá Ballard fue el perfecto observador de la mitología del turismo, ágil para situar personajes que supieran soportar los más altos valores de la civilización frente a todo ese nuevo mundo irreal y hedonista: bien sea adaptándose a las recónditas bolsitas de cultura que el turismo tiene escondidas («minirenacimiento de las artes» del hotel, como comenta Diane[11]), o bien perdiendo la cabeza (como le pasa al pobre Richard). «En general todo el mundo está tomando esto con una calma sorprendente, mostrando ese auténtico espíritu británico», dice Diane en una de sus postales. Quesada anticipa este espíritu, se sirve sin duda de su humor y aplica el mismo ritmo corto y minimalista al que se ceñirá después Ballard (ambos son coautores de las primeras «antropologías del turismo» de sus respectivas épocas en Canarias, con sus muchas coincidencias de contenido

9 Antonio Benítez Rojo, «Nueva Atlántida. ¿Un futuro continente?», *Revista La Tadeo*, n.º 66, 2001, segundo semestre.

10 Se hablaba de que el PIB caería en un 24 % o 34 % según aproximaciones estimadas en marzo de 2020, momento del cero turístico.

11 «Saunas mixtas, clases de *cordon bleu*, grupos de encuentro, el teatro, naturalmente, y biología marina», apunta Ballard en su cuento.

y estilo). Pocos como Quesada hacen buena mímica de la gracia británica. Pero también hay algo más, una «cierta manera» en Quesada. Permítanme un ejemplo.

En un cuento suyo[12] incluido en *Smoking Room*, el mismo Quesada dialoga con dos mujeres británicas: «¿Usted amará el té, Mr. Quesada? Ese es Lipton, legítimo. ¿Conoce usted la historia de este té?», le preguntan al autor, a lo que responde: «Sí, señora. Yo conozco todas las historias inglesas». Quesada no está únicamente creando una narración bajo los códigos de «sus sujetos» (aquí la mujer que le hace la pregunta, la enfermera Miss Harvey, le está pidiendo un cuento para darle a conocer en Inglaterra), sino que además está interpelando, con «otro» humor, a esos mismos sujetos. Entre cachos de *cake* y humo de cigarrillos egipcios que le brinda Harvey, Quesada compone una alegoría surreal sobre una pata de palo de una mujer inglesa, que sorprende a Harvey y a su acompañante (Miss Cohen): «Me parece que quiero entender su alegoría. Pero no es muy graciosa Mr. Quesada». Miss Cohen añade: «En el fondo es un cuento simple y poco correcto. Un cuento de burla. ¿Cree usted que todas las piernas inglesas son de palo y que nada se descubre cuando son de un palo más verdadero?». Harvey remata: «Yo sospecho Mr. Quesada, que usted ha inventado una historia vaga y ambigua, con una intención que yo no puedo penetrar». Las turistas coloniales quedan desanimadas con Quesada, pero este era el objetivo de su gracia, que ya no es solamente británica. Pablo Quintana, revisando la novela *Banana Warehouse*, dice que Quesada a veces critica con «una gracia más africana que británica»[13]. En este punto, pienso que su humor no está siguiendo solamente el ritmo que aprende de los agentes coloniales, sino que subrepticiamente le contrapone, al modo que entiende Ortiz, su propio ritmo. Esta es una clave esencial para comprender la transculturación más allá de la simple mezcla de varios componentes. Es lo que hace del trabajo antropológico de Ortiz algo mucho más complejo que el señalar aspectos positivos de inclusión.

Si no fuera por los ritmos del *hardcore*, una música traída por turistas británicos al sur de Tenerife, yo hubiera compartido también el mismo esquema que une a Ballard con algunos teóricos del turismo en Canarias. El *hardcore* es una música electrónica soportada por un *beat*, o por «cajas», tal como se le llamó aquí. La gente isleña no solo oyó el sonido, sino que lo bailó y lo recreó de «cierta manera». Así, el *hardcore* es la prueba de que las dinámicas culturales siguen produciéndose en los contextos del turismo de masas (incluso se tornan parte de la cultura de resistencia a los efectos y la alienación de esta industria aquí), que permite una

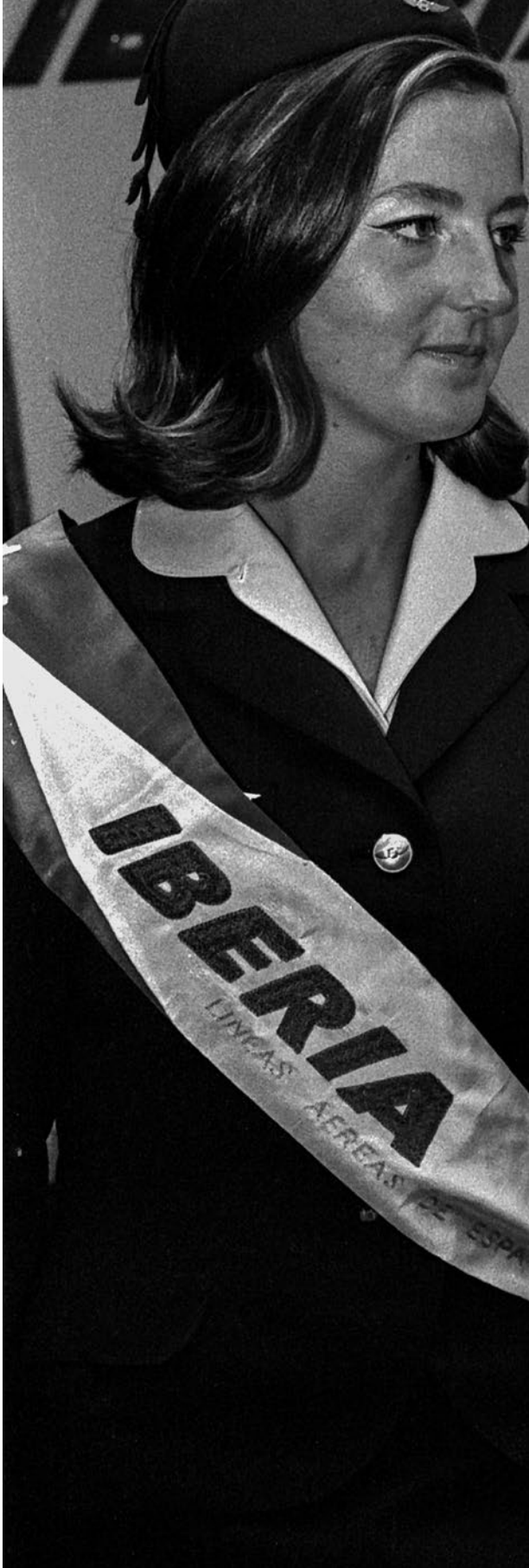
12 «La pierna de palo», en *Insulario*, pp. 286-294.

13 También va más allá con este punto, sugiriendo una continuidad de su horizonte imaginativo con la cultura precolonial canaria, al apreciar que la imagen del sol de los muertos (que aparece en la «historiografía oral» africana) se refleja en uno de los primeros y más valorados poemas de Quesada: «Oración vesperal», en Alonso Quesada, *República Bananera*, edición de Africo Amasik, Editorial Benchomo, Santa Cruz de Tenerife-Las Palmas, 1985.

curiosa interconexión con legados musicales que escapan a las propias cápsulas del turismo. Benítez Rojo afirma que, pese al pesimismo de Adorno sobre la rendición de la cultura a las lógicas industriales, hay que señalar que los procesos de mezcla siguen adelante: «no hay razones firmes para pensar que la cultura de los Pueblos de Mar esté afectada negativamente por el 'consumismo' (…). Cuando la cultura de un pueblo conserva antiguas dinámicas que juegan de 'cierta manera', éstas se resisten a ser desplazadas por formas territorializadoras externas y se proponen coexistir con ellas a través de procesos sincréticos. Pero, ¿no son acaso tales procesos un fenómeno desnaturalizador? Falso. Son enriquecedores pues contribuyen a aumentar el juego de diferencias»[14]. Y en este punto: ¿la continuidad de la mezcla en el mismo consumismo libra al contenido de una relación de poder? No. Siempre hay relación, y en este caso hay riesgos con la mercantilización: amnesia, política descafeinada, pérdida de creatividad, etc. Pero el *hardcore* tiene una historia más profunda y entremezclada que ese supuesto punto de partida, en el cual viaja desde ciudades como Londres o Bristol en forma de vinilos y casetes junto a cuerpos turistas al sur de Tenerife. El *hardcore*, pese a ser una música electrónica reciente, hunde sus raíces en las rutas transatlánticas, en la cultura caribeña y afroamericana, además de en los préstamos de las culturas orientales que toma en Gran Bretaña. Es como si los ritmos de la Plantación hubieran viajado a través del espacio y del tiempo, con escala en viejos puertos como el de Bristol, a una de esas islas donde se dice que se comenzó a juntar el agua, las piezas del molino, los terratenientes blancos y los negros esclavos. Un eterno retorno. Y no es de extrañar por tanto que ese sonido tenga una relación con el *carnaval*, o con los ritmos *africanos*, o con la *música negra*[15]. Esto crea, si se quiere, una nueva forma sincrética: delante la mercancía turística (lo que antes era el símbolo religioso) y detrás un ritmo de resistencia (lo que antes era el subtexto pagano), un código que puede comunicar algo secreto y no textual si los sujetos adecuados lo procesan, continuando la mezcla. No es un caballo de Troya, porque no hay nada realmente que vencer, pero sí la prueba del provecho que hemos sacado de nuestra gracia resistente, de ese seguir bailando. El *hardcore* y la gracia africana de Quesada nos dan así pistas sobre cómo pensar la cultura canaria *con* y *en* el turismo.

14 Benítez Rojo (1988), p. 36.

15 Véanse todos estos referentes en la entrevista que realicé a dj Lucas, junto con una teoría propia de la predisposición del gusto por el sonido (entiéndase también ritmo) del *hardcore* en Canarias. En Pablo Estévez Hernández, «Hardcore vibes». Más allá de la civilización de los hombres atlánticos inteligentes», en el catálogo de TEA *Europa,ese exótico lugar*, exposición comisariada por Gilberto González, 2020.


IBERIA
LINEAS AEREAS DE ESPA


AIR FRA
11


AIR FRA
11

# *Having a Wonderful Time*, or the wit of basement culture

Pablo Estévez Hernández

I remember the time I found an old wallet full of all kinds of business cards in the ruins of an abandoned hotel. It seemed to me like a piece of treasure or living proof of a kind of exquisite and to some extent imperial tourism. I was reminded of the Imperial Hotel in J. G. Ballard's short story *Having a Wonderful Time*.[1] And even still the discovery struck me as paltry. I had hoped to find big sacks full of postcards scribbled by tourists, stashed away as Diana had suspected in Ballard's story, with tragicomic tales of the clash between fantasy and fiasco; stained with a few drops of Campari, crimson red lipstick and short, incisive and to-the-point sentences. What I uncovered in this archaeology were account books with tables and numbers that suddenly stopped in 2007. A crisis. By no means the first or the last … On 23 September 2019, after it failed to secure a rescue deal with its Chinese partners in negotiations in London, the tour operator Thomas Cook ceased trading. At the time, the news was that several groups of tourists were "trapped" in the Canary Islands. *Having a Wonderful Time* all over again! Ballard waxed ironic about a computer malfunctioning at Gatwick airport, which left a British couple stranded without a return flight and trapped in a hotel in Gran Canaria, in the early-eighties. Diana, the main character, writes a series of postcards (the ones that would presumably end up dumped in a corner of the basement) to an anonymous addressee about the ups-and-downs of the delayed return and how their vacations were turning into everyday life. While Diana made the most of the "cultural" activities in the tourist complex, Richard (who

1 Ballard, J. G. "Having a Wonderful Time". *Myths of the Near Future*. London: Vintage, 1982.

we imagine to be her husband) is increasingly more uneasy, to the point that, in his paranoia, his mind starts to recreate a situation in which the flight delay is the outcome of a European industrial reconversion.

Ballard had gone down into the basement, into the bowels of the hotel, and had realized that tourism always presupposes a return journey, a liminal experience, and, if that were not the case, then the end result would be a kind of limbo. He also warned us that, despite the fun and leisure, tourist trips are always somehow regulated and organized. And, above all else, in this type of traveling there is no room for an intense relationship with the native culture, and so Diana repeats sentences like the following: "Do you realise that Richard and I have been so busy we haven't once bothered to visit Las Palmas?" Many experts on tourism in the Canaries coincide with Ballard in this point: cultural interaction is not possible in mass tourism. Back in the mid-nineties, the anthropologists Agustín Santana and Ramón Hernández said that "following a kind of intermediation and adaptation, the forms and values once implicit in the local culture are then shown explicitly, thus forfeiting all their previous social efficacy."[2] For them, culture is commodified, a rapid process driven by the tourism that consumes it. Clara Muñoz also thought about tourist enclaves along the same lines: "Given their size, their specialization in the use of space and their growing activity, these enclaves are the coastal settings in the Canary Islands with the most significant tourist roll-out, environments domesticated by means of an offer (…) more suited to satisfying demands of comfort (…) than propitiating an intense anthropological encounter between visitors and natives."[3] Here, the transculturation that was possible in the framework of colonial tourist encounters in the early twentieth century is now completely stymied.

Today, those old transculturations enjoy certain historical kudos. We are indebted to the British presence for English words suitably acclimatized to the local accent, and also for the banana as a local product. At the beginning of the twentieth century, the Canarian poet and writer Alonso Quesada was the perfect portraitist of the cultural forms of this old colonial tourism. Long before the clashing mindsets of Diana and Richard, Quesada had written about British expats living there. His stories include an English man who comes to die here but then goes on to recover; there is the appearance of a lost monocle which encapsulates the soul of a traveller on his way to Sierra Leona, who can no longer "arrest" the wild landscapes of Africa; and there are also women like Diana, who are nurses or high society ladies. But, unlike Ballard's story, the natives also make an appearance,

2 Agustín Santana Talavera and Ramón Hernández Díaz (1994) "La regeneración de un destino". *Disenso. Revista Canaria de Análisis y Opinión*. pp. 6-7.

3 Clara Muñoz. (2004) "Seguro de sol". In: Santa Ana, Mariano de (ed.): *Paisajes del placer, paisajes de la crisis. El espacio turístico canario y sus representaciones*. Fundación César Manrique, Madrid. Italics added.

such as the prostitutes who service Federico Perkins, who was seen "by the island's natives as a funny Englishman", or Juanito, the concierge who receives instructions from Mr. Carlson about his own death. The natives co-star in the stories. Some are even like Quesada, "intelligent Atlantic men", which is to say, natives informed with their own wit.[4]

I wonder whether, after what Quesada witnessed, the fate of the Canaries' native culture and presence was to evaporate in the intensity of mass tourism that Ballard had ironized about. Commodification, withdrawal, contradiction, invented traditions or simply ignorance; this would seem to be the picture left by the anthropology of tourism. Perhaps its explains why the paths it has taken in recent years have to do with the heritage of a static culture or with economist analyses, which have nothing to say about cultural manifestations. What remains is a tourist infrastructure that recreates an artificial world for the tourist gaze (generating a global culture in the local space that eliminates the local, transforming it into global). This whole new system had its "little" primitive accumulation. Shortly before Ballard wrote his fantastic story, local investors had changed the landscape of the Canaries forever: medium and large agricultural landowners with sought-after land in prime locations for tourist purposes attracted major investment from various agents (businessmen, emigrants with savings and foreign capital). And British and German capital played a key role.[5]

However, I believe that this series of economic changes was not altogether decisive in explaining cultural dynamics. We might even venture to say that there is no relationship, but, where does that leave the native gaze? In his seminal essay The Repeating Island, Antonio Benítez Rojo[6] wondered what it is that makes Caribbean identity possible. Consisting of islands fragmented by different colonial legacies, with disparate political systems and a notable linguistic plurality, it would seem impossible to create a consensus. This backdrop had led the anthropologist Sidney Mintz, with whom Benítez Rojo was partly in agreement, to propose the Caribbean more as a societal area than a cultural area, marked by the regular dynamics of the plantation (and here we see that there is an economy that repeats societies although not cultures). But Benítez Rojo found another dimension that

4 See Quesada's collection of short stories and poems, *Insulario*. Gobierno de Canarias. Santa Cruz de Tenerife.

5 The largest part of foreign capital came from West Germany, with business investment and property buying. "According to the 'Afrika Verein' report in 1982, direct private investment by Germans in the Canary Islands, from 1952 to 1982, amounted to 753.7 million marks (34,104.9 million pesetas)" (Various. 1985. *Geografía de Canarias*. Vol. VI: p. 196). The Canaries accounted for 0.8% of all German investment worldwide. By 1979, almost 15% of the islands' hotel beds were in foreign hands.

6 Antonio Benítez Rojo, *The Repeating Island: The Caribbean and the Postmodern Perspective*, trans. James Maraniss. Durham: Duke University Press. 1996.

does align itself with culture. To explain this, it is curious to note his recollection of how he reached the age of reason, when seeing the "certain kind of way" two women were walking in the street, just when the imminent nuclear attack on Cuba was being announced. At this moment, the author "knew then at once that there would be no apocalypse" in the Caribbean. What mattered there and then was the rhythm that was repeated in a certain kind of way. And that this rhythm had been the result of complex transculturation: the mobility of African culture and bodies, indigenous resistance and European domination; a mix that took place inside and outside the plantation. We could discern the key to the cultural movement following the counterpoint which the Cuban anthropologist Fernando Ortiz described between the dynamics of tobacco and sugar: a copulation between the modernism of the sugar plantation and the spirituality of tobacco. The Caribbean is a rhythmic area, of movements of a "certain kind of way" between those syncretic aspects.

But let us dwell a moment on one of those parts of the counterpoint. Benítez Rojo says that the plantation is not always an agricultural phenomenon (or an economic sector), but something more societal, as Mintz had put it. The best metaphor he finds to define the plantation is the machine, like a system of flows and interruptions, in the sense posited by Gilles Deleuze and Félix Guattari. This machine couples with other machines that enable the society of the Plantation (now in uppercase), which was at the very heart and origins of capitalism and also appeared in the Canary Islands. Here the sugarocracy had an uneven take-off as early as 1503, the year when changes in land ownership were introduced. Nonetheless, its maximum splendour in the islands is generally considered to be by mid-century, a time when the industry started to fall into decline for various reasons. In 1515, the majority of the sugar cane mills were located in the island of Gran Canaria, although the largest ones were perhaps those in Tenerife. The sugar cane mills, or ingenious as they were known in Spanish, consisted of a whole structure, depending on water to drive the mills, with their own language, with the acclimatization of cañadulce originally from Madeira, with its trade routes and bonds and debentures from trading houses in Genoa and other places, run by salaried workers and especially slave bodies from the continent.[7] Very soon, the importance of the Caribbean would lead to sugar cane plantations being eradicated in the Canaries and replaced by wine-growing.[8] One could say that

7 Respectively for each subject: Cristóbal Corrales and Dolores Corbella (2008) "Contribución a la historia de la terminología azucarera canaria" *Anuario de Estudios Atlánticos*. 54-II, pp. 335-359. Ramón Díaz Hernández (1982) *El azúcar en Canarias (siglos XV-XVII)*. La Guagua. Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas. María Luisa Frabellas (1952) "La producción de azúcar en Tenerife". *Revista de Historia*, no. 100.

8 Benítez Rojo (1998), p. 60. For more information, see the various studies by Antonio Macías on the subject, with a special mention, given its synchrony with the decline of sugar, for his essay (2015): "La economía vinícola de Tenerife. Los precios del vino en bodegas, 1505-1650. A*nuario de Estudios Atlánticos*, no. 62.

the Plantation machine never really took off in the Canaries. But that does not prevent Benítez Rojo from including the Canary Islands in a chaotic map where we can see elements repeated on both sides of the Atlantic. Here he points out something new that is also repeated: "What was once a slave plantation […] is now a tourist resort". And while it is true that certain plantations like bananas have been maintained, they are also "supported by plantations of hotels and restaurants for tourists."[9]

Tourism in the Canaries is not a discrete economic sector. This much has been evinced by a new crisis. The state of alert announced as a result of the Covid-19 pandemic forced us to rethink something we already knew[10]: that we depend on tourism, that this business has become a new park of interconnected machines: a political machine, a commercial machine, a legal machine, a military machine, a state machine,… where attractions, accommodation, private complexes, a work hierarchy, a road network and a long etcetera of cogs have been assembled together. Tourism is a whole structure, highly dependent on water for swimming pools and water parks, with its own language, with its representations of nature (acclimatized for animals and plants from other places), with its routes and its air traffic, with worker and migrant bodies that take care of all kinds of services. It is as if I were to open my little wallet of business cards, which is now my Tourism Manual, and found all these ramifications; individual cards for each machine. With these comparisons, there is a risk of underestimating the slave-like conditions of the Plantation, but I believe that we have to take the initiative to see the continuities, not just how this societal area structures the space and makes use of bodies, but also to see the resistances and cultural formations. And in them, the rhythm (or polyrhythm) must be somewhere here, or, is it not true we continue to do things "in a certain kind of way" here?

Ballard was perhaps the most faithful observer of the mythology of tourism, artfully able to situate characters who knew how to uphold civilization's highest values in the face of this new unreal and hedonist world: either by adapting to the obscure pockets of culture hidden in tourism ("there's a sort of mini-renaissance of the arts going on in the hotel," as Diana says[11]), or losing one's mind (like what happened to poor Richard). "On the whole, everyone's taking it surprisingly well, showing that true British spirit" Diana wrote in one of her postcards. Quesada had anticipated this spirit, unquestionably making use of humour and applying the same short and minimalist rhythm to which Ballard would later stick (the two are co-authors of the first "anthropologies of tourism" in their respective periods

9 Antonio Benítez Rojo (2001) "Nueva Atlántida. ¿Un future continente?" *Revista La Tadeo*, no. 66, second semester.

10 GDP was predicted to fall by 24-34% according to estimates in March 2020, the moment of zero tourism.

11 "Mixed saunas, cordon bleu classes, encounter groups, the theatre, of course, and marine biology", Ballard detailed in his short story.

in the Canaries, with lots of coincidences in both content and style). Few people were as adept as Quesada in mimicking the British humour so well. But there is also something else, "a certain kind of way" in Quesada. Let me give you an example.

In one of his short stories[12] included in *Smoking Room*, Quesada reproduces a conversation with two British women: "You will love the tea, Mr. Quesada? It's Lipton, the real thing. Do you know the story of this tea?" she asks the author, who answers: "Yes, madam. I know all the English stories". Quesada was not only creating a narration with the codes of "his subjects" (here the woman who asks the question, the nurse Miss Harvey, asked him for a story that will make a name for him in England), but he was also interrogating, with "another" sense of humour, those same subjects. Between slices of cake and the smoke of Egyptian cigarettes offered to him by Miss Harvey, Quesada composes a surreal allegory on a wooden leg of an English woman which surprises Harvey and her companion (Miss Cohen): "I wish to think I understand your allegory. But it is not very funny Mr. Quesada". Miss Cohen adds: "In the end it is a simple and unseemly story. A mocking tale. Do you think that all English legs are wooden and that there is nothing to be discovered when they are of truer wood?". Harvey rejoinders: "I suspect Mr. Quesada, that you invented a vague and ambiguous story with an intention I am unable to penetrate". The colonial tourists are disappointed with Quesada, but that was the point of his wit, a thing which is not just British. Pablo Quintana, in his analysis of the novel Banana Warehouse, says that Quesada sometimes criticizes "with a wit which is more African than British."[13] In this regard, I believe that his humour not just follows the rhythm he learned from the colonial agents, but surreptitiously counterpoints, in Ortiz's use the term, his own rhythm. This is the essential key to understanding transculturation beyond a simple mix of various components. This is what makes Ortiz's anthropological work so much more complex that merely signalling positive aspects of inclusion.

If it were not for the rhythms of hardcore, a type of music British tourists brought to the south of Tenerife, I would also have agreed with the same outline that joins Ballard to some theorists of tourism in the Canaries. Hardcore is an electronic dance music genre based on a beat, or "boxes" as they are called here. People living on the island not only heard the sound, but also danced to it and recreated it in "a certain kind of way". And so, hardcore is the proof of what cultural dynamics continue to produce in the contexts of mass tourism (even becoming part of

12 "La pierna de palo". Included in *Insulario*, pp 286-294.

13 He also takes this point further, suggesting a continuity of its imaginative horizon with the precolonial culture in the Canaries, in his appreciation that the image of the sun of the dead (which appears in African "oral historiography") is reflected in one of the first and most highly valued poems by Quesada "Oración vesperal". In: Alonso Quesada (1985) *República Bananera*. Ed. Africo Amasik. Editorial Benchomo. Santa Cruz de Tenerife-Las Palmas.

the culture of resistance to the effects and alienation of this industry here), that enables an interesting interconnection with music legacies that escape the capsules proper to tourism. Benítez Rojo claimed that, despite Adorno's pessimism on the surrender of culture to industrial logics, one would have to underscore that the processes of mixing continue apace: "I see no solid reasons to think that the culture of the Peoples of the Sea is negatively affected by 'consumerism' (…). When a people's culture conserves ancient dynamics that play 'in a certain kind of way,' these resist being displaced by external territorializing forms and they propose to coexist with them through syncretic processes. But aren't such processes a denaturing phenomenon? Fake. They are enriching, since they contribute to the widening of the play of differences."[14] And, at this point: does the continuity of the mixing within consumerism itself free the content from a relationship of power? Fake. There is always a relationship, and in this case there is a risk of commodification: amnesia, decaffeinated politics, loss of creativity, and so on. But hardcore has a deeper and more intertwined history than that purported starting point, in which it travels from cities like London or Bristol in the form of vinyls or cassettes carried by tourist bodies to the south of Tenerife. Hardcore, despite being a recent genre, has roots in transatlantic routes, in Caribbean and Afro-American culture, as well as in borrowings from oriental cultures it takes in Great Britain. It is as if the rhythms of the Plantation had travelled through time and space, with a stopover in old ports like Bristol, to one of these islands where it is believed that water, the parts of a mill, white landowners and black slaves were mixed for the first time. An eternal return. So it comes as no surprise then that this sound has a relationship with carnival, or with African rhythms, or with black music.[15] This creates, if you will, a new syncretic form: at the front, the tourist merchandise (what was once the religious symbol) and behind a rhythm of resistance (what was once pagan subtext), a code that can communicate something secret and non-textual if processed by the suitable subjects, continuing the mix. It is not a Trojan horse, because there is really nothing to conquer, but rather proof of the benefits we have drawn from our resistant wit, from our will to keep on dancing. Hardcore and Quesada's African wit give us clues on how to think about Canarian culture with and in tourism.

14 Antonio Benítez Rojo, *The Repeating Island: The Caribbean and the Postmodern Perspective*, trans. James Maraniss. Durham: Duke University Press. 1996, p. 20.

15 See all these references in the interview with DJ Lucas, together with a personal theory on the predisposition for a taste for hardcore sounds (and also rhythm) in the Canaries. In: Pablo Estévez Hernández (2020) "'Hardcore vibes' Más allá de la civilización de los hombres atlánticos inteligentes". In the catalogue by TEA: *Europa, ese exótico lugar*. Exhibition curated by Gilberto González.





Página 109:
Rafael García Plaza.
*Sin título*, c.1980.
Fondo Rafael García Plaza. Colección Centro de Fotografía Isla de Tenerife. TEA Tenerife Espacio de las Artes, Cabildo Insular de Tenerife

De la página 110 a la 115:
Leopoldo Cebrián Alonso.
*Sin título*, c. 1970.
Fondo Leopoldo Cebrián Alonso. Colección Centro de Fotografía Isla de Tenerife . TEA Tenerife Espacio de las Artes, Cabildo Insular de Tenerife













# Memoria de elefante

Mariano de Santa Ana

Tengo entre mis posesiones más preciadas un suvenir que compré años ha en un bazar chino de Arrecife. Es una bola de vidrio llena de agua que asimismo contiene una miniatura dorada de un elefante y partículas, igualmente doradas, que al agitarse componen una tormenta aúrea. Reposa la bola sobre un pedestal de plástico negro y rugoso que imita lava solidificada. Sobre el pedestal, con letras también doradas, hay una inscripción que dice: «Lanzarote».

Cuando contemplo este elefante en su *palacio de cristal* mi mente se entrega a divagaciones sin fin. Me digo, por ejemplo, que el nuestro es un momento, el del capitalismo tardío, de «nostalgia sin memoria»[1]. Y me digo también que, incapaces de reconocernos en nuestro presente, aturdidos por la sensación de que el tiempo acelera, sentimos un vacío almibarado por pérdidas que nunca sufrimos. ¿El elefante como animal idiosincrático de Lanzarote? Cuando miro mi suvenir experimento una mezcla de malestar y risa.

No hay, efectivamente, elefantes en Lanzarote. Como tampoco, por cierto, camellos. He frecuentado esta isla y he visitado en no pocas ocasiones las Montañas del Fuego, donde, según dicen, se emplean camellos para pasear turistas. Puede que esté equivocado y quizá tenga razón Bruno Latour cuando afirma que «nunca fuimos modernos»[2]. Pero si no fuere el caso, y si es así que seguimos siendo empedernidamente modernos, entonces atengámonos a lo que dice un conspicuo moderno como Linneo. Y, en su designio de hacer

1 Arjun Appadurai, *La modernidad desbordada*, Tilce: Fondo de Cultura Económica de Argentina, Montevideo, Buenos Aires, 2001, p. 43.

2 Bruno Latour, *Nunca fuimos modernos,* Siglo XXI, Buenos Aires, 2007.

transparente el mundo, la taxonomía de Linneo es estricta: reino: *Animalia*, filo: *Chordata*, clase: *Mammalia*, orden: *Artiodactyla*, suborden: *Tylopoda*, familia: *Camelidae*, género: *Camelus*, especie: *C. dromedarius*. Lo que hay en Lanzarote son dromedarios, esto es, bestias rumiantes con una sola giba, a diferencia de los camellos, que tienen dos. Por lo demás, si a este empecinamiento en ver camellos donde manifiestamente no los hay le sumanos que los canarios acostumbramos a llamar a Lanzarote «la isla de los volcanes», como si el resto de las Islas no fuesen también volcánicas –que se lo digan a los palmeros– se entenderá por qué el día que descubrí este suvenir con el elefante me asaltó la voz de Próspero: «Todavía tenéis el sabor de ciertos caprichos de esta isla, que os impide creer la realidad de las cosas»[3].

Quizá, me digo también, es que estos suvenires han sido introducidos en el circuito de producción y distribución global por un grupo de semioclastas en guerra de guerrillas contra la naturalización. O tal vez, por el contrario, prosigo mi soliloquio, es que este recuerdo turístico no es sino otro índice de la emancipacion del signo en el capitalismo avanzado. Ese capitalismo que, más pronto que tarde, va a encabezar China para convertir la hoz y el martillo en el signo de los tiempos.

Pienso que, por poder, hasta puede que mi extraño suvenir sea una actualización comercial y masiva del viejo arte de la memoria. Un juego de correspondencias en el que el pedestal de lava falsa constituye un trasunto de podio, en el que el elefante dorado es un memento en miniatura de César Manrique y su delirio de grandeza. Una imagen mnemotécnica del circo de Manrique en Lanzarote. Con todo no descarto que, por el contrario, mi suvenir pueda ser una estrafalaria tentativa de arte del olvido. Un dispositivo para olvidar, a voluntad, a Manrique mientras se recuerda Lanzarote. Pero, como ya nos ha advertido Umberto Eco, si es posible el arte de la memoria, no lo es el arte del olvido[4]. En un caso tal este recuerdo turístico funcionaría, todo lo más, como *recuerdo encubridor*.

Y bien, observo mi suvenir y recuerdo que en su *Ensayo sobre el exotismo* Segalen nos llama a los turistas «proxenetas de la sensación de lo diverso»[5]. No es lo único que dice en el libro. Si no no podría ser un libro. También dice cosas como esta: «¡Quitar un punto en una esfera es ya empezar a *acercarse*! La esfera es la Monotonía. Los polos solo ficción. ¿El centro único?, con su falta de gravedad. ¡Allí empezó el turismo! En cuanto se conoció el mundo-bola»[6]. Pienso que, si seguimos a Segalen a pies juntillas, la única ilusión de cosmopolitismo posible

3 William Shakespeare, *La Tempestad*, Cátedra, Madrid, 1990, p. 391.

4 Umberto Eco, «Sobre la dificultad de construir un *Ars Oblivionalis*», en *Revista de Occidente*, n.º 100, 1989, pp. 9-28.

5 Victor Segalen, *Ensayo sobre el exotismo*. Fondo de Cultura Económica, México, 1989, p. 31.

6 Victor Segalen, 1989, op. cit. p. 47.

hoy, en el *mundo-bola,* es, entonces, visitar una de esas fábricas que producen globos suvenir de todo el mundo y adquirir en ella ejemplares de la totalidad del planeta: un globo de Venecia, otro globo de Viena, otro globo de Estambul, otro de París, uno de Etiopía, uno más de Islandia, uno de México, uno de Zanzíbar, otro de Tahití, otro más de Japón, otro de China… Todos los globos con un elefante dorado dentro. Una experiencia realmente global.

El caso es que miro mi recuerdo y recuerdo. Recuerdo unas veces a voluntad y otras veces recuerdo súbitamente.

> Recuerdo la colección de bolitas suvenir de Chiqui Quintero.
>
> Recuerdo que, cuando Chiqui y yo estuvimos de turistas, en Egipto no vendían bolitas suvenir.
>
> Recuerdo que Aube Elléouët-Breton es una de las principales coleccionistas del mundo de bolitas suvenir.
>
> Recuerdo que el padre de Aube Elléouët-Breton, André Breton, se llevó una mantis religiosa como suvenir de Tenerife.
>
> Recuerdo que en el antiguo Egipto las bolas de vidrio representaban al sol.
>
> Recuerdo que las antropólogas Mayte Henríquez y Marina Barreto tienen una bolita suvenir de Lanzarote con un elefante dentro, igual que la mía.
>
> Recuerdo que durante su vuelta al mundo en ochenta días Phileas Fogg se monta en un elefante.
>
> Recuerdo que compré el suvenir del elefante como un investigador del turismo, pero a lo mejor lo compré como un fetichista.
>
> Recuerdo que el artista Rogelio López Cuenca ve en el turismo el último de los grandes ismos.
>
> Recuerdo el Hotel Elefante de Coney Island.
>
> Recuerdo que el antropólogo Pablo Estévez cree que el capitalismo está bichado por un parásito que se llama turismo que se está apoderando de la «papa».
>
> Recuerdo la primera foto de la Tierra desde el espacio exterior, tomada por la tripulación del Apolo 8, recuerdo pensar que el planeta parecía una bolita suvenir, recuerdo imaginar que produciría a los astronautas una nostalgia infinita.
>
> Recuerdo que el filósofo Daniel Barreto leía, como un conjuro, el rótulo de aquella peletería en la calle Luis

Morote de Las Palmas: *Voula Mitsakou*.

Recuerdo el verso de Ezra Pound: «Y curaron a KANG HI con vino de Canarias».

Recuerdo la bolita suvenir que me trajo de Sarajevo la artista Karina Beltrán y recuerdo que tiempo después se me cayó y se me rompió en mil pedazos.

Recuerdo que el arquitecto Luis Enguita sueña con un elefante que nunca dibujó Durero.

Recuerdo que uno de los suvenires que los turistas se llevaban de Canarias era el colmillo de elefante que vendían los bazares hindúes.

Recuerdo el suvenir con aspecto de dios elefante que Ampi y Alejandro me trajeron de la India.

Recuerdo que los antiguos hindúes creían que la Tierra es un disco plano sostenido por cuatro elefantes, sostenidos a su vez por una tortuga.

Recuerdo que mi suvenir con el elefante tiene una tortuga por un lado de la esfera.

Recuerdo que la tradición budista representa la mente como un elefante loco.

Recuerdo que cuando hablaba sobre el suvenir con Segundo Manchado, mi psicoanalista, me recordaba que Freud decía que el recuerdo es una manera del olvido.

Recuerdo el tour por Lanzarote de la artista Eva Lootz y la Lama Rigdzin Yudrön.

Recuerdo a James Lee Byars.

Recuerdo el hotel submarino de Dubái.

Recuerdo que el antropólogo Roberto Gil Hernández me dijo que el suvenir es la ilusión de un recuerdo.

Recuerdo que cuando veo por televisión documentales de elefantes me siento turista sin salir de casa.

Recuerdo que el ensayista Eloy Fernández Porta usa un nokia 105, un suvenir comunicativo de la era anterior a la crisis financiera.

Recuerdo cosas difusas que no logro contar.

Recuerdo cosas concretas que no quiero contar.

Recuerdo a mi amigo semiólogo Jorge Lozano.

Recuerdo *Me acuerdo* de Georges Perec.

Recuerdo que mi amiga historiadora del arte Sandra

Rodríguez Perdomo me descubrió el escaparate polvoriento de aquella tienda de suvenires anacrónicos, abandonada intacta como una casa de Pompeya.

Recuerdo que la dependienta que me vendió el suvenir con el elefante era china, pero a lo mejor no lo era.

Recuerdo los versos de Roberto Juarroz «Me falla la memoria: / recuerdo demasiado. / Recuerdo, por ejemplo, que no era».

Recuerdo la visita a Pueblo Chico con mi amigo antropólogo Fernando Estévez y recuerdo la fotografía que le hice como *flâneur* en el Área de la Modernidad del parque temático.

Recuerdo que Fernando se refería al turismo como *showvenir*.

Recuerdo el artículo de Fernando *Narrativas de seducción, apropiación y muerte o el souvenir en la época de la reproductibilidad turística*.

Recuerdo la exposición *Souvenir, souvenir. La colección de [los] turistas*, que Fernando, Mayte y yo mismo comisariamos en la Fundación César Manrique y en el Museo de Historia y Antropología de Tenerife.

Recuerdo que, como suvenir de la exposición, se vendía una bolita suvenir que dentro solo tenía agua y que se llamaba *souvenir de ninguna parte*.

Recuerdo que, como suvenir de la exposición, se vendía una bolita suvenir que dentro solo tenía agua teñida de negro y que se llamaba *souvenir amnésico.*

Recuerdo muchas cosas y a mucha gente cuando contemplo mi suvenir. Y las recuerdo porque tengo una memoria de elefante.









# An Elephant's Memory

Mariano De Santa Ana

One of my most prized possessions is a souvenir I bought years ago in a Chinese bazaar in Arrecife. It is a glass ball full of water which also contains a little golden elephant and golden flakes that make a golden storm when you shake it. The ball rests on a black plastic pedestal with a rough texture imitating solidified lava. On the pedestal, and also in gold letters, is an inscription that says: "Lanzarote". Whenever I look at the elephant in its *crystal palace* my mind begins to wander aimlessly. I say to myself, for instance, that our era, late capitalism, is a time of "nostalgia without memory."[1] And I also say to myself that, unable to recognize ourselves in our present, dazed by the sensation that time is accelerating, we feel a sugary-sweet emptiness for losses we never suffered. And what about the elephant as an idiosyncratic animal of Lanzarote? When I look at my souvenir I am overcome by a mix of malaise and laughter.

Actually, there are no elephants in Lanzarote. Just as there are no camels either. I have spent a lot of time on the island and I have visited the Montañas del Fuego on more than a few occasions where, allegedly, they use camels for tourist trips. Maybe I am wrong and perhaps Bruno Latour is right when he says that "we have never been modern."[2] But if that were not true, and if we were to continue being stubbornly modern, then we should listen to what a conspicuous modernist like Linnaeus has to say. In his plan to make the world more transparent, Linnaeus's taxonomy is strict: kingdom: *Animalia*, phylum: *Chordata*, class: *Mammalia*, order: *Artiodactyla*, suborder: *Tylopoda*, family: *Camelidae*, genus: *Camelus*,

1 Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996, p. 82.

2 Bruno Latour. *We Have Never Been Modern*, trans. Catherine Porter, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993.

species: *C. dromedarius*. What they have in Lanzarote are dromedaries, which is to say, ruminant creatures with a single hump, unlike camels, which have two. Otherwise, if we add this stubborn insistence on seeing camels where apparently there are none to the fact that Canarians are used to calling Lanzarote "the island of the volcanoes", as if the rest of the Islands were not also volcanic –there is no need to remind the people of La Palma –one will understand why the day I discovered this souvenir with the elephant I suddenly remembered the voice of Prospero: "You do yet taste some subtleties o' the isle, that will not let you believe things certain."[3]

Perhaps, I also say to myself, it is because these souvenirs were introduced into the global circuit of production and distribution by a group of semioclasts in a guerrilla warfare against naturalization. Or perhaps, on the contrary, as I continue with my soliloquy, this tourist souvenir is just another index of the emancipation of the sign in advanced capitalism. That capitalism which, sooner rather than later, will be led by China to turn the sickle and hammer into the sign of the times.

I think that, and why not, even my strange souvenir could be a commercial mass updating of the old art of memory. A play of correspondences in which the fake lava pedestal is a copy of the podium, in which the golden elephant is a miniature memento of César Manrique and his delusions of grandeur. A mnemonic image of Manrique's circus in Lanzarote. All things taken into consideration I wouldn't discard the idea that, on the contrary, my souvenir might be a bizarre attempt at the art of forgetting. A device to forget Manrique at will, while remembering Lanzarote. But, as Umberto Eco already warned us, if the art of memory is possible, the same cannot be said for the art of forgetting[4]. In this were the case then this tourist souvenir would otherwise function as a *masking memory*.

And so, I look at my souvenir and remember that in his *Essay on Exoticism*, Segalen calls us tourists "panderers of the sensation of diversity."[5] And it's not the only thing he says in his book. If not, there would be no book. He also says things like this: "On a spherical surface, to leave one point is already to begin *to draw closer to it*! The sphere is Monotony. The poles are but a fiction. Does the centre alone remain? with its weightlessness. This is where tourism began! From the moment man realized the world was a sphere."[6] I think that, if we follow Segalen to the letter, the only possible illusion of cosmopolitism left today, in the *world-sphere,* is to visit one of those factories that make the souvenir globes for the whole world and to buy there examples from all over the planet: a globe from Venice, another globe from Vienna, another globe from Istanbul, one from Paris, one

3 William Shakespeare. *The Tempest*.

4 Umberto Eco. "An *Ars Oblivionalis*? Forget It!" in *PMLA*, vol. 103, no. 3, May1988.

5 Victor Segalen. *Essay on Exoticism*. Durham: Duke University Press, 2002, p. xii.

6 Victor Segalen. *Op. cit.*, p. 43.

from Ethiopia, another one from Iceland, one from Mexico, one from Zanzibar, another from Tahiti, yet another from Japan, another from China… All the balls with a golden elephant inside. A really global experience.
The thing is that I look at my souvenir and I remember. Sometimes I remember at will and other times I remember all of a sudden.

I remember Chiqui Quintero's collection of souvenir balls.

I remember that when Chiqui and I were tourists in Egypt, they didn't sell souvenir balls.

I remember that Aube Elléouët-Breton is one of the world's biggest collectors of souvenir balls.

I remember that Aube Elléouët-Breton's father, André Breton, took a praying mantis as a souvenir from Tenerife.

I remember that in ancient Egypt glass balls represented the sun.

I remember that the anthropologists Mayte Henríquez and Marina Barreto have a souvenir ball from Lanzarote with an elephant inside, just like mine.

I remember that during his trip around the world in eighty days Phileas Fogg rode on an elephant's back.

I remember that I bought the souvenir of the elephant as a researcher into tourism, but maybe I bought it as a fetishist.

I remember that the artist Rogelio López Cuenca sees tourism as the last great ism.

I remember Elephant Hotel on Coney Island.

I remember that the anthropologist Pablo Estévez believes that capitalism is colonized by a parasite called tourism that is taking over "the potato".

I remember the first photo of the Earth from outer space, taken by the crew of Apollo 8, I remember thinking that the planet looked like a souvenir ball, I remember imagining that it would make the astronauts feel infinitely nostalgic.

I remember the philosopher Daniel Barreto reading, as if it were a spell, the sign over the fur shop in calle Luis Morote in Las Palmas: *Voula Mitsakou*.

I remember the line by Ezra Pound: "and they cured KANG HI with wine from the Canaries."

I remember the souvenir ball the artist Karina Beltrán

brought me from Sarajevo and I remember that some time later it fell and shattered into a thousand pieces.

I remember that the architect Luis Enguita dreams of an elephant that Dürer never drew.

I remember that one of the souvenirs that tourists used to take back with them from the Canaries was an elephant tusk sold in Indian shops.

I remember the souvenir of the elephant god that Ampi and Alejandro brought me back from India.

I remember that the ancient Hindus believed that the Earth is a flat disk held up by four elephants, in turn standing on the back of a tortoise.

I remember that my souvenir with an elephant has a tortoise on one side of the ball.

I remember that the Buddhist tradition uses a mad elephant to represent the mind.

I remember that when I talked about souvenirs with Segundo Manchado, my psychoanalyst, he reminded me that Freud said that the memory is a way of forgetting.

I remember the tour in Lanzarote with the artist Eva Lootz and the Lama Rigdzin Yudrön.

I remember James Lee Byars.

I remember the underwater hotel in Dubai.

I remember that the anthropologist Roberto Gil Hernández told me that the souvenir is an illusion of a memory.

I remember that whenever I see documentaries on elephants on TV I feel like a tourist without leaving home.

I remember that the essayist Eloy Fernández Porta uses a Nokia 105, a communicative souvenir from the time prior to the financial downturn.

I remember vague things I can't manage to say.

I remember specific things I don't want to say.

I remember my friend the semiologist Jorge Lozano.

I remember *I Remember* by Georges Perec.

I remember that my friend the art historian Sandra Rodríguez Perdomo showed me the dusty window display of a shop full of anachronistic souvenirs, abandoned intact like a house in Pompeii.

I remember that the shop assistant who sold me the souvenir with the elephant was Chinese, but maybe she wasn't.

I remember the verses by Roberto Juarroz "My memory fails me: / I remember too much. / For instance, I remember I wasn't".

I remember a visit to Pueblo Chico with my friend the anthropologist Fernando Estévez and I remember the photo I took of him as a *flâneur* in the theme park's Modern section.

I remember Fernando referring to tourism as *showvenir*.

I remember Fernando's article on *Narratives of seduction, appropriation and death or the souvenir in the time of touristic reproducibility*.

I remember the exhibition *Souvenir, souvenir. La colección de [los] turistas*, which Fernando, Mayte and I curated at Fundación César Manrique and at the Museum of History and Anthropology in Tenerife.

I remember that, as a souvenir of the exhibition, they sold a souvenir ball with only water inside and they called it *souvenir of nowhere*.

I remember that, as a souvenir of the exhibition, they sold a souvenir ball that only had dyed black water inside and they called it *amnesic souvenir.*

I remember many things and many people when I look at my souvenir. And I remember them because I have an elephant's memory.


BMS


Monarch
IBERIA

De la página 132 a la 135:
Leopoldo Cebrián Alonso
*Sin título*, c.1970
Fondo Leopoldo Cebrián Alonso. Colección Centro de Fotografía Isla de Tenerife. TEA Tenerife Espacio de las Artes, Cabildo Insular de Tenerife


TFS
MAD
HOLAND INTERNATIONAL
British airways
SUPER SHUTTLE


CONTABILIDAD
CAJA
Fuck u
@Jack_.Phantom




Ruinas turísticas I, II y III

Pablo Estévez Hernández






# El hotel

Las cortinas se elevan ligeramente con la brisa, y entonces entra la luz, como en un jarrón roto, dejando entrever las dimensiones del mostrador, el teléfono (aún enchufado), los folletos alborotados y un mando de un televisor que ya no se encuentra. Colocados sin orden alguno están en el *hall* del hotel unas sillas, unas mesas, un ventilador y una máquina de café seguramente averiada… Una capa densa de polvo cubre todos estos objetos. Ni soplando con fuerza podríamos quitarla. Al fondo aparece una mesa blanca con tres extintores de humo en fila. Las puertas que abren al restaurante tienen un grafiti que las atraviesa. Si las abres se abre también el dibujo. Las mesas quietas, las sombras también. Y el vacío más grande se siente al ver las copas cubiertas de polvo dentro de las bandejas de plástico; las cámaras de frío abiertas de par en par y una nueva ristra de folletos, con todo tipo de actividades para hacer en Tenerife, regando el camino hasta los ventanales que dan al jardín y a la piscina, donde una hamaca inmóvil y una nevera de Kalise hacen lo contrario de flotar en un fondo de mugre verde. Y ese verde se come todo, creciendo hasta la altura de la barra del chiringuito. Está todo tan raro y al tiempo está claro que esto sigue siendo un hotel. De vuelta al *hall* encuentro un árbol de Navidad de plástico sin decoración frente a las escaleras y el espejo gigante.

Al mirar mi reflejo pregunto: ¿Dónde están todos? Y quizá la respuesta sea que aquí, donde siempre habían estado, transitando; estando no estando. Ecos, sonidos, presencias. Parece como la escena de *Titanic* en la cual la cámara subacuática registra las ruinas y enseguida te conectas con los tiempos en que todo relucía, en que todo era nuevo, los que comían, bebían, enamoraban, dormían, huían, tomaban sol, follaban, se relajaban, se registraban y se marchaban con las maletas nuevamente hechas. Es como si todas esas almas estuvieran atrapadas y al tiempo fluyendo; turistas espectrales para siempre, entrando y saliendo. Sin duda seguían ahí porque la prueba es que esto sigue siendo indudablemente un hotel. De hecho, aún está el cartel del pórtico: «Hotel Internacional». También se nota la «clase» por las señas que también dan a la calle, demostrando la calidad ofrecida: «High class».



El hotel da aires de tristeza. Quizá en eso consista la calidad: en ofrecer al cliente una ordenada conducción por la melancolía, por sentires profundos y nostalgias por paraísos perdidos en Europa. Las ganas de ver ruinas, de consumir pasado. La *decadencia irresistible*. Por eso es paradójico ver que el hotel, que servía de escala y mediación, es ahora una ruina más, comido por la naturaleza. Bailando aquí con todas estas presencias, siento como si todo lo roto y todo lo dañado no pudieran devolverme este lugar; y es que sigue siendo un hotel, un mundo extranjero. Necesitaríamos otra teoría de las «ventanas rotas», una nueva lección sobre «lo nuestro», una actualizada noción del presente en el cual el turismo ya es un asunto cuasi arqueológico; no más cultura del turismo, sino naturaleza del turismo.

A un lado aparece la sala de juegos, con los dardos derrotados y los ecos de risas distorsionadas, como en las psicofonías. Una mesa de billar te deja entrever sus tripas, sus mecanismos secretos para reconducir las bolas, y por los pasillos secretos llegas a esa otra cara del hotel donde está la cocina, el almacén vaciado, el economato. La lavandería seca luce todavía un cartel donde se anuncia a sí misma: «Dry cleaning service»; y al lado uno dedicado al género que lava: «Ellos esperan que vuelvas sana y salva a casa» (y la foto de un niñato). Que no se diga que solo existe un mundo de signos para la semiótica del turista, pues este hotel satura a los trabajadores y trabajadoras, también presentes como fantasmas que incesantemente cumplen con lo que dicen los carteles: «Tu imagen es la nuestra / Cuida tu uniformidad / El orden es primordial / Piensa en tus compañeros / Sea amable, no cuesta nada / Cuando no entienda algo llame a su JEFE / Prohibido fum r y h blar d rante el trabajo». A este último cartel se le han caído las letras. Y al final del pasillo, en el hogar del JEFE, también presente como una sombra (de hecho es el lugar más oscuro de todo el hotel) aparece la oficina, con sus ordenadores de pantallas mudas, con su máquina de escribir. Entre mis manos aparece una chequera y un pequeño álbum con tarjetas de negocios. Los papeles revueltos, como un torbellino, nos hablan de la locura del JEFE: números y números se amontonan en ellos y todas las fechas se detienen locamente en 2007.





Dan ganas de crear una teoría con tanta evidencia material. Una que hable de la crisis global, de un Puerto de la Cruz que no pudo sostener estas reliquias ante esa *tabula rasa* del sur. De una Era Dorada y ñoña que muere con este hotel de *High class*. Pero el tiempo no se detiene, sino que se solapa. Y aquí están también la calima, y los virus y los frailes y los conquistadores y aquellos nómadas que también se vieron con modorra. En la parte más alta del hotel el viento golpea las puertas, y los cristales rotos amanecen en las camas aún hechas. Sin duda las *kellys* siguen deslomándose por aquí. Arriba, cerca del tejado, es donde están los fantasmas más poderosos, los que provocan incendios, los que dejan drogas y medicamentos caducados, los que saltan sin éxito a la piscina desolada, los que tienen cuerpos demasiado presentes y viven y languidecen en sus terrazas esperando el sol tras la panza de burro. Tan acostumbrados a transitar de la vida cotidiana a lo extraordinario (turístico), y aún no tienen las agallas para finalmente partir del hotel. Para transitar a la muerte.

El antropólogo Juan Bethencourt Alfonso habló de una serie de «lugares de peso» o «sitios pesados», donde todo el cosmos de muerte recaía sobre un lugar, donde puede estar ocurriendo una batalla incesantemente en una dimensión desconocida. Hoy en día los lugares pesados se mueven y tienen otras coordenadas. Creo sin duda que existen lugares pesados en los hoteles en ruinas, abandonados, como este del Puerto de la Cruz.



# El parque temático

Ya era bastante raro traspasar la entrada sin tener el tamaño adecuado. Ahora resulta algo más desconcertante penetrar este extraño mundo sin un *ticket* y sin hacer la cola. Es como si a nadie le interesara qué ha pasado en esa «otra» Canarias en miniatura. Pero también como si hubiera un miedo generalizado a ver una estampa del futuro. Y, sin embargo, ahí siguen las maquetas, soportando vendavales y lluvias y calores extremos, aguantando la dignidad de la representación de este paraíso. Pero Pueblo Chico era algo más que un parque turístico con las miniaturas clave de Canarias; algo más que representación. Era deseo turístico comprimido. O al menos esa parte del deseo turístico de querer disponer de todo desde una perspectiva privilegiada. Ya nunca más quisimos estar a hombros de gigantes, sino serlos de veras.

Pueblo Chico era y es como ese museo en Queens donde van los turistas a los que el tiempo de ver todo se les escapa, donde Nueva York aparece radiante e inmutable a sus pies. Pueblo Chico también es como en esas pelis que se toman licencias geográficas para pasar de playas a montañas en una persecución de coche de cinco minutos. Y es gracioso que, insultando al espacio de esta manera, se preocupara tanto, por contra, de mantener una narrativa donde el tiempo fluye, espaciándolo incluso en «áreas». Así acababas en el «área de la modernidad» para ver las maravillas del progreso en Canarias. Por eso, ahora que camino con sigilo entre las ruinas, me dan ganas de hacer el sendero inverso y entregar el *ticket* a la salida-que-en-verdad-es-entrada. Vaciada la «ciudad-isla» de transeúntes en miniatura, relucen aún el auditorio de Tenerife, el Cabildo, los túneles de Güímar, el Corte Inglés y el aeropuerto del Sur. El geógrafo Fernando Sabaté Bel nos contó que este parque temático era como una metáfora de esas ganas de velocidad que tienen las sociedades modernas, donde despreciamos las distancias y donde las maquetas aparecían sin solución de continuidad. Así, Pueblo Chico era una metáfora del espacio-tiempo comprimido de los macroproyectos desarrollistas de las Islas. ¿Es posible que tengamos que cambiar este sentido metafórico ahora que el parque aparece tan vacío y triste?

El aeropuerto mantiene sus aviones en el hangar, pero la pista de despegue parece impracticable al ver estrelitzias y pinocha seca ocupando el terreno. El Corte Inglés está rodeado de «rabo de gato» y ya casi ni se aprecia la fastuosa vida de consumo a través de los bejeques que crecen alrededor. Plataneras secas y una enredadera se comen Cabildo y Auditorio. Es sin duda un escenario apocalíptico, una imagen del futuro donde una plaga, una guerra nuclear o un desastre ambiental han arrasado con las Islas. Si la miniatura expresa el deseo burgués de poseer las experiencias en una materialidad contenida, donde la muerte se queda en suspenso, la actual



apariencia de Pueblo Chico parece querer redirigirnos a los desastres globales actuales, a la muerte misma. Al cerrar el parque al público estamos negando una visión «real» del estado del mundo, relegando todo a algo demasiado pequeño e invisible. Pero ¿qué podría quedar de ese antiguo culto que tiene el turismo por las ruinas? ¿No es igualmente irresistible caminar por esta simulación del apocalipsis, tanto como lo es ver la gloria de Nueva York a escala en Queens? Lo mismo que ante la sociedad colmada de vida que Lisa Simpson encuentra en un diente, ¿no sentimos curiosidad y reverencia ante un panorama a escala del desastre?

Ciertamente el turismo siente atracción por la muerte, pero Pueblo Chico también está para contarnos otros relatos. Si seguimos bajando por el sentido inverso a la utopía llegamos a unas Cañadas del Teide artificiales, con su Valle de Ucanca y con los restos de un poblado guanche también desolado. En la vieja narrativa del parque todo esto pertenece a la Naturaleza, incluida toda esa cultura guanche (no nos engañemos). O sea que tenemos cultura que representa la naturaleza (que niega otras formas culturales) que no es más que cultura ahora comida por la verdadera Naturaleza (y estamos viendo esto sabiendo que ya no podemos más santificar esta dualidad). Las ruinas son intervenciones humanas en la naturaleza, pero también a la inversa, intervenciones naturales en lo humano (en la cultura). De ahí que la única manera de percibir la historia es en ese momento de conciencia del flujo del tiempo al ver un rastro de cultura humana carcomido por las plantas, como con el Cabildo y el aeropuerto. Simulacros de monumentos artificiales que también se rinden a plantas y organismos. Pero algo más complejo se aprecia en el Ucanca artificial. Aquí hay una representación de la naturaleza que es devorada por la Naturaleza. ¿Qué clase de ironía es esta en un contexto (ex) turístico?

El turismo recrea imitaciones de la naturaleza; sus ruinas son también miniaturas de la naturaleza, justamente




para satisfacer la lógica de pérdida moderna. Entonces, ¿qué nos dicen las ruinas turísticas? La escritora Celeste Olalquiaga tiene algo interesante que pensar en este punto. Ella se ha fijado en las «ruinas artificiales» que se colocan estratégicamente en las peceras. Curiosamente, esta marca de cultura sobre un fondo natural es lo que le da «vida» a una pecera. ¿Y si es una ruina de la naturaleza artificial la que le está dando vida a unas islas cada vez más tocadas por unos desastres que ya imbrican para siempre lo humano y lo natural?


HOLY GHOST

# El complejo turístico

Un artículo de prensa lo ponía de esta manera: «Ten-Bel: de paraíso turístico canario a "Chernóbil" de Tenerife». Hoy en día Ten-Bel, de los primeros complejos turísticos de Canarias y España, está en ruinas. Los turistas y otros transeúntes deambulan por sus alrededores con parsimonia, mientras en silencio firman un raro contrato social ante el desastre. Un grafiti que da a la calle parece ser la queja común de todos ellos: “Clean this zone”. Otro dibujo, en el interior de un edificio del complejo, avisa de llevar una máscara de gas para entrar, confirmando que quizá lo de Chernóbil no fuera una exageración amarillista de la prensa. El suelo está inundado de escombros, basura y hasta bichos muertos. En el epicentro de un patio abierto de lo que antes era una zona comercial aparece un grafiti más, de una paloma, o del espíritu de una paloma muerta: «Holy Ghost» reza en la pared. Quedan las huellas de los estancos comerciales, rodeados todavía con la publicidad de las marcas de tabaco. Se hace difícil esta vez saber si hubo vida consumista en este lugar tan desolado; tanto que parece arrasado por un polvo radiactivo. No obstante, las huellas son ausencia que marcan una presencia pasada. Es una paradoja fundamental: el vacío te dice que algo había.

La presencia puede constatarse en los cuerpos dibujados en las postales de los años setenta y ochenta, donde aparece la fantasía de Ten-Bel (reducción de un enlace turista entre Tenerife y Bélgica). Aquí pasaron sus vacaciones felices aquellos y aquellas que precisaban no un hotel, ni un apartamento, sino un mundo a su entera disposición. Ese era/es el cometido de estos complejos, al redondear el significado profundo y aislado del enclave. Como los suvenires, los complejos de esta magnitud cumplen una función primordial para con los deseos y el tiempo del turismo. Curiosamente, para llegar al suvenir, tenemos que trasladar un flujo de energía que parte de nuestra memoria inconsciente, de lo que tenemos reprimido dentro. Pero esta no es la única manera de encapsular experiencia en lo material.

Para el teórico alemán Walter Benjamin, los eventos de la vida moderna pueden entenderse de dos maneras. Los dos están conectados a la memoria y se pueden más o menos concretar en: el modo consciente, que nos lleva a las reminiscencias. Y el modo inconsciente, que nos llevaría a la remembranza. En el modo consciente, los eventos son percibidos como continuos, por la construcción moderna de un tiempo encadenado y fluido hacia el futuro, «convencional». Los elementos chocantes o traumáticos son filtrados y esa memoria se convierte en experiencia «memorable», la reminiscencia. Lo censurado se convierte en un «fósil cultural». Lo que queda fuera no se percibe como un agujero o un vacío, pues se mantiene la linealidad del tiempo. En el modo inconsciente, al contrario, no hay eliminación de las condiciones actuales de la experiencia: el trauma entra y se mantiene con su



carga. También está toda la intensidad de lo vivido vivida, junto a las condiciones estresantes que la memoria consciente no puede tolerar. Son «los archivos escondidos de las memorias de un individuo». Este momento transitorio se convierte en una remembranza. En algún momento, la remembranza sobrepasará la reminiscencia.

Celeste Olalquiaga investiga un complejo hotelero en las Bahamas estrenado en 1995 llamado «Atlantis». Este hotel usa el mito de la Atlántida, pero elimina la parte traumática de su derrumbe y hundimiento. Lo que queda es puro goce turístico, es decir, la forma de la reminiscencia, la del *kitsch* nostálgico que supone la mercantilización del suvenir. En otras palabras, Atlantis, y por extensión cualquier otro complejo turístico (como Ten-Bel), son la mercantilización o la reproducción técnica a tipo arquitectónico del suvenir. Así, dice la autora, Atlantis queda blindada en su doble imaginario, libre de las connotaciones de muerte y destrucción.

¿Qué nos puede estar diciendo Ten-Bel ahora sobre toda esta suerte de contención turística, cuando la muerte y la destrucción son harto evidentes? ¿Qué más nos pueden decir los turistas que pasean como si eso *siguiera siendo el paraíso*? Me siento bastante abrumado aquí, sentado en una esquina del complejo, mientras unas turistas adolescentes vomitan el exceso y unos yonkis rebuscan en la basura, para poder responder a estas preguntas. Pero hay algo que turistas y merodeadores intuyen, y lo puedo apreciar en la intensidad de sus miradas. Y es que no se quedaran en este horrible lugar para siempre, ni este lugar es el mismo lugar siempre. Está y están en tránsito. Al igual que sus cuerpos y al igual que el suvenir, la expresión de experiencia y arquitectura que representa Ten-Bel está atrapada por unas lógicas que no podemos controlar. Ten-Bel está moviéndose en los ciclos de vida y muerte más allá de las pautas duales que le hemos asignado a todo esto en Occidente. Pero esto tan putativo viene del mismo sistema que nos ha dado el valor de uso y el valor de cambio. Y el desprecio real por las cosas en favor del dinero.

Ten-Bel ha pasado de ser mercancía (con su valor de uso) a ser basura (con su 0 e intercambiable valor). En la todavía actual teoría de la basura de Michael Thompson, los objetos viajan enmarcados por la temporalidad: de *transients* (cuyo valor decrece con la obsolescencia) a *basura*, pero de ahí pasan a ser *durables*: objetos que se resignifican con aura (como toda pieza de museo). Así, Ten-Bel está en camino de ser un nuevo complejo de lujo, o así lo anuncian los promotores turísticos y las constructoras.





De la página 150 a la 157:
Leopoldo Cebrián Alonso.
*Sin título*, c. 1970
Fondo Leopoldo Cebrián Alonso. Colección Centro de Fotografía Isla de Tenerife. TEA Tenerife Espacio de las Artes, Cabildo Insular de Tenerife















**CABILDO INSULAR DE TENERIFE**

**Presidenta del Excmo. Cabildo Insular de Tenerife**
Rosa Elena Dávila Mamely

**Consejero Insular del Área de Cultura, Museos y Deportes**
José Carlos Acha Domínguez

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

**Director Artístico**
Gilberto González

**Gerente**
Jerónimo Cabrera Romero

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

**Conservador de Exposiciones Temporales**
Néstor Delgado Morales

**Director de Mantenimiento**
Ignacio Faura Sánchez

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

**Departamento de Educación**
Paloma Tudela Caño

**Departamento de Producción**
Estíbaliz Pérez García

**Área Jurídica**
María José Fernández de Villalta Calamita

**Diseño Gráfico**
Cristina Saavedra (S.A. de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife)

**Jefe de Mantenimiento**
Francisco Cuadrado Rodríguez

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

**Auxiliar Administrativo**
Isabel García Dorta

**Centro de Fotografía Isla de Tenerife (CFIT)**

**Departamento Administrativo CFIT**
Rosa Hernández Suárez

**Departamento Técnico CFIT**
Emilio Prieto Pérez

**SERVICIOS EXTERNALIZADOS**

**Centro de Documentación y CFIT**
Sara Lima (Promoción y Desarrollo de Eventos Canarias SL)

**Área de Registro Colecciones**
Vanessa Rosa Serafín (Promoción y Desarrollo de Eventos Canarias SL)

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

**Programas Públicos**
Estefanía Martínez Bruna (A.E.G.B.)

**FOTONOVIEMBRE 2021 - REENSAMBLAJE**

**Dirección y curaduría general**
Teresa Arozena Bonnet

**Coordinación general**
Álvaro Rodríguez Fominaya*

**Coordinación técnica**
Adelaida Arteaga Fierro

**Diseño de montaje**
Marta de la Fe*

**Administración**
Rosa Hernández Suárez

**Producción**
Adelaida Arteaga Fierro
Estefanía Martínez Bruna *
Cristina Reina Padrón* (Activa Canarias SL)
Abraham Riverón*

**Coordinación Documentación, imágenes y textos. Asistencia técnica a la curaduría**
Sara Lima* (Promoción y Desarrollo de Eventos Canarias SL)

**Imagen de la Bienal, diseño gráfico y maquetación**
María Requena* e Israel Pérez*

**Diseño gráfico y maquetación**
Cristina Saavedra (S.A. de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife)
Juan Manuel Santos*

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

**Web**
Juan Manuel Pérez* y María Requena*

**Registro**
Vanessa Rosa Serafín* (Promoción y Desarrollo de Eventos Canarias SL)

**Equipos de montaje**
Israel Pérez López y Óscar Hernández González; Abraham Riverón Miranda; Estudio Melián (Zebenzuí González Melián); Federico García Trujillo; Jano Vera Torres; Fernando Pérez; Dos Manos (Patricia Vara Mora, Mª del Carmen García Miranda, Jorge Méndez Hernández)*

**Asistencia técnica**
Emilio Prieto Pérez

**Asistencia audiovisual**
Simone Marín*

**Servicio externo de producción**
Abraham Riverón Miranda*

**Enmarcación**
Berto Concepción Medina*
Cuadros Torres*

**Transportes**
PGP, Loyter, SEUR

**Seguros**
AXA

**PUBLICACIÓN**

Esta publicación recoge la exposición *Días maravillosos*, curada por Teresa Arozena, que tuvo lugar entre el 22 de octubre de 2021 y el 1 de marzo de 2022 en la Sala C de TEA Tenerife Espacio de las Artes durante la XVI Bienal de Fotografía FOTONOVIEMBRE 21.

**Producción editorial**
TEA Tenerife Espacio de las Artes

**Proyecto editorial**
Teresa Arozena

**Coordinación**
Sara Lima (Promoción y Desarrollo de Eventos Canarias SL)

**Diseño gráfico y maquetación**
María Requena* e Israel Pérez*

**Edición de textos**
Lavadora de textos*
Teresa Arozena
Sara Lima (Promoción y Desarrollo de Eventos Canarias SL)

**Fotomecánica**
Editorial MIC

***Profesional externo**

**Depósito Legal:** TF 25-2023
**ISBN:** 978-84-125650-1-0

**© de los textos sus autores/as**
**© de las imágenes sus autores/as**

Fragmentos pp. 15-16-60-61-62-89-90-98-99-100-117-118-124-125-126: Fondo Leopoldo Cebrián Alonso. Colección Centro de Fotografía Isla de Tenerife. TEA Tenerife Espacio de las Artes, Cabildo Insular de Tenerife
pp. 21-21-24-25 -51; de 28 a 33; de 46 a 49; de 74 a 87: María Laura Benavente

**© de la edición:** TEA Tenerife Espacio de las Artes, 2023

**www.fotonoviembre.org**

**ORGANIZA**
TEA Tenerife Espacio de las Artes, Centro de Fotografía Isla de Tenerife -Cabildo Insular de Tenerife-

**PATROCINA**
Fundación Mapfre Guanarteme, Gobierno de Canarias

**COLABORA**
Ayuntamiento de Candelaria; Ayuntamiento de Güímar; Ayuntamiento de Guía de Isora; Ayuntamiento del Puerto de la Cruz; Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife; Universidad de La Laguna; COFF Colección Ordóñez-Falcón de Fotografía; Colección Los Bragales; Colegio Oficial de Arquitectos de Tenerife, La Gomera y El Hierro; Gobierno de Canarias; Museos de Tenerife; SINPROMI Sociedad Insular para la Promoción de las Personas con Discapacidad; Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife; La Cámara Espacio Fotográfico; BIBLI y ProjecteSD