

SOCIUS

adrián alemán



SOCIUS

adrián alemán

SALA DE ARTE CONTEMPORÁNEO

SANTA CRUZ DE TENERIFE

10 diciembre 2010 - 16 enero 2011



AGRADECIMIENTOS

Son muchas las personas a las que debo expresar mi gratitud por su generosa colaboración en el presente proyecto. Muchas de ellas ya me brindaron su apoyo y su entusiasmo en anteriores ocasiones a través de los años. A otras he tenido la fortuna de conocerlas gracias a este trabajo; su participación en el mismo ha alumbrado mis pasos en el tránsito por áreas de conocimiento nuevas para mí.

Agradezco a CARLOS DÍAZ-BERTRANA el estímulo que ha supuesto en mi trabajo a lo largo del tiempo, pues desde que me propuso mi primera exposición, no ha dejado de espolearme. También soy las gracias a otro provocador, esparcidor de ánimo y de motivación como pocos, RAMÓN SALAS, capaz de contagiar entusiasmos siempre renovados; también el que precipitó el presente trabajo. Me siento en deuda con BRUNO MESA por su lectura atenta, por sus sugerencias y orientaciones respecto al texto. Y con TERESA AROZENA por todos los momentos que ha compartido conmigo en el desarrollo del proyecto, y especialmente por el esfuerzo, siempre difícil y a trasmano, que conlleva sumergirse en un comentario crítico.

Tengo la gran suerte de que MANOLO CRUZ, ÓSCAR HERNÁNDEZ y BEATRIZ LECUONA sean mis amigos y me ofrezcan apoyo de tantas maneras que no me es posible especificarlas. Me gustaría además corresponder especialmente al interés y atención que me prestó TOMÁS HERNÁNDEZ ALEMÁN.

Hay muchos amigos y colegas a los que estoy particularmente agradecido por su expresa colaboración en este proyecto: JOAQUÍN AYALA, FERNANDO GABRIEL MARTÍN, DOMINGO SOLA, RICARDO GARCÍA LUIS, RAMIRO RIVAS, PEDRO MEDINA SANABRIA, VERÓNICA ALEMÁN, YAIZA HERNÁNDEZ, FERNANDO MARTÍN GALÁN, ALEJANDRO DELGADO, INÉS BONET, NENA ARIAS, LUIS PALMERO, MIGUEL SÁNCHEZ POMBROL, KIM EDDY, SONIA GUISADO, ALICIA ALEMÁN, PEP BENLLOCH, MAITE MARTÍN y JAVIER CABALLERO.

Asimismo quiero expresar mi agradecimiento a las instituciones y empresas que han colaborado a través de las personas que las dirigen o trabajan en ellas: LÁZARO SÁNCHEZ PINTO, Director del Museo de Ciencias Naturales de Tenerife, y FERNANDO ESTÉVEZ, Director del Museo de Historia y Antropología de Tenerife, ambos pertenecientes al Organismo Autónomo de Museos y Centros, Cabildo de Tenerife; ANTONIO VELA, Director del Centro de Fotografía Isla de Tenerife, TEA Tenerife Espacio de las Artes, Cabildo de Tenerife; MARÍA CALIMANO, Directora de la Filmoteca Canaria, Gobierno de Canarias; GABRIEL BETANCOR, Técnico de fondos audiovisuales del Archivo de Fotografía Histórica de Canarias, FEDAC, Cabildo de Gran Canaria; BERNARDO PIZARRO, Director-Gerente de Cartográfica de Canarias, S.A., GRAFCAN, Gobierno de Canarias; MANUEL FERNÁNDEZ GALVÁN, Director del Jardín de Aclimatación de La Orotava, Instituto de Investigaciones Agrarias, Gobierno de Canarias; ARTISTAS del Centro de producción para artistas en formación "El apartamento", Universidad de La Laguna y Gobierno de Canarias; y JOSÉ MARÍA PÉREZ ORTEGA y MARÍA VICTORIA TAVÍO, propietarios de la empresa Pérez Ortega.

Este libro es para mi hija SOFÍA

GOBIERNO DE CANARIAS

Consejera de Educación, Universidades, Cultura y Deportes
MILAGROS LUIS BRITO

Viceconsejero de Cultura y Deportes
ALBERTO DELGADO PRIETO

Coordinación Departamento de Artes Plásticas
CARLOS DÍAZ-BERTRANA MARRERO
ALEJANDRO VITAUBET GONZÁLEZ

Gabinete de Comunicación
PATRICIA MASSET PAREDES
DESIREE RIEU CORONA

CATÁLOGO

Textos

ADRIÁN ALEMÁN
TERESA AROZENA

Producción editorial
EDICIONES DEL UMBRAL

Coordinación editorial
MAITE MARTÍN

Diseño gráfico
JAVIER CABALLERO

Fotografía
ADRIÁN ALEMÁN
ALEJANDRO DELGADO (p. 42)

Traducción
KIM EDDY

Fotomecánica
LUCAM

Impresión
BRIZZOLIS

Encuadernación
RAMOS

© De la edición, Gobierno de Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes



Los textos, fotografías y dibujos de Adrián Alemán, el texto de Teresa Arozena, así como la traducción al inglés de los textos en esta edición, se publican bajo una licencia libre Creative Commons, Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Unported. Se permite la copia, distribución, reproducción, préstamo y modificación total o parcial de los mismos por cualquier medio, siempre y cuando sea sin ánimo de lucro, se acredite la autoría original y la obra resultante se distribuya bajo los términos de una licencia idéntica a ésta. Para usos comerciales se requiere la autorización de los autores.

© Para el resto de imágenes, fotografías y textos, sus autores.

ISBN: 978-84-7947-580-2
D.L.: M-49576-2010

CENTROS DE ARTE CONTEMPORÁNEO. TENERIFE

Dirección

CARLOS DÍAZ-BERTRANA MARRERO

Gestión de exposiciones

DOLLY FERNÁNDEZ CASANOVA
MARÍA DEL ROSARIO MACHADO PONTE

Administración

MERCEDES AROCHA ISIDRO
MARÍA VICTORIA CARBALLO FERNÁNDEZ

Coordinación Exposiciones Instituto de Canarias *Cabrera Pinto*
NORA BARRERA LUJÁN

Departamento de Educación y Acción Cultural
JOSÉ LUIS PÉREZ NAVARRO

Dirección de Montaje
JUAN LÓPEZ SALVADOR
CARLOS MATALLANA MANRIQUE

Montaje de Exposiciones
JUAN PEDRO AYALA OLIVA
JOSÉ ANTONIO DELGADO DOMÍNGUEZ
GREGORIO GARCÍA MENDOZA

Sala de Exposiciones
MERCEDES TABARES MIRANDA

Transporte
VICECONSEJERÍA DE CULTURA Y DEPORTES

Seguros
INTERNACIONAL INSURANCE BROKER

8 **junio [la repetición]**

15 **sobre el paisaje**

18 **inclinación natural**

18 **ATLAS [JUNGLAS]**

26 **ATLAS [BOSQUES]**

34 **SOCIUS**

36 **PRIMERA PARTE**

SOCIUS

42 **SEGUNDA PARTE**

JUNGLA

44 **barcos negros**

50 **la habanera**

52 **encristalados**

56 ***etappendienst* - servicio en red**

60 **cabeza de hierro**

66 **el acontecer de la comunidad inesencial
en torno a la necesidad en *SOCIUS*, de adrián alemán**

TERESA AROZENA

96 **english texts**

118 **índice de imágenes**

junio [la repetición]

junio, 18, 1996

Terminó por revelarse como una cicatriz. No ya por la forma alargada y regular sobre la orografía que desplegaba el aeropuerto, y que desde el suelo era imposible percibir, sino por el modo invariable en que cortaba algunos recorridos que había tratado de seguir desde hacía tiempo. El tajo era viejo, y costaba distinguirlo como tal. La circulación se había recomposto, los caminos y carreteras desviado, las explotaciones agrarias fueron mutiladas en función de un nuevo estriaje. Las modernas infraestructuras terminaron por dar a todo aquello la apariencia de un entramado eficaz.

Durante años, de manera obsesiva, he tratado de recomponer en ese lugar algunos caminos que aparecen interrumpidos en varios puntos. Rastreo algo que ignoro, y en el rastreo alcanzo una intuición. Merodeo alrededor de puntos invisibles. En este merodeo se establece una preparación inconsciente de la mirada.

Insisto en el juego. Rastreo sabiendo que no existe la precisión. Divago sobre un centro vaciado de sentido. Mi persecución parte de una percepción espacial, cristalizada en luz solar, y a través de ella de una dirección transitada sólo en sueños.

junio, 29, 1999

El reencuentro invariable con la pista del aeropuerto y la desaparición de algunos tramos de caminos, me han llevado a poner en práctica una estrategia de triangulación, que permite recorrer zonas desconectadas entre sí, uniendo sólo los puntos comunes entre ellas, de manera que voy tejiendo una trama virtual. Es un tanteo a ciegas del que va surgiendo la intuición de mantener la dirección correcta.

Los trayectos solapados me ofrecen un conocimiento discursivo del espacio, pero dentro de su interrogación, sin permitir nunca la respuesta y sin mostrar la pregunta en su totalidad.

Senderos, atajos, veredas, cruces, vías privadas, en su mayoría tramos casi inexistentes, borrados o impracticables. Todo son caminos cortados o desviados por la insistente alambrada que recorre el perímetro del aeropuerto de Los Rodeos.

EN DOBLE PÁGINA SIGUIENTE

Imagen fotogramétrica escala 1:10.000, Aeropuerto de Los Rodeos y entorno, Tenerife, 31 de diciembre de 2006

julio, 3, 2001

Este lugar ejerce sobre mí una atracción obsesiva. Una obsesión sobre la que giro como quien busca un eje invisible o sustraído.

No logro traer a mi conciencia el deseo que promueve la búsqueda. Algo late dentro del paisaje, y a veces se muestra, pero siempre que intento encontrarlo desaparece. Deambular por la zona consume mis días: sé que los recorridos y mi forma de operar bastan, pero no sé por qué.

He vuelto hace una hora de allí, y creo haber detectado una disposición especial de su impenetrable contorno. Cualquier discurso y realidad está condenada a *desviarse* en este lugar. Un territorio de exclusión se interpone entre la mirada y el enunciado, una sintaxis discontinua y amarga.

El estruendo de los aviones aterrizando y despegando fortalece la poderosa malla tejida alrededor de la zona, la define y la expande, consiguiendo que los espacios que rodean el perímetro cercado presenten un aspecto hermético. Cada día me recibe un paisaje amordazado, oprimido por el ruido y cercenado por fronteras de seguridad. Lo administrativo, lo burocrático y disciplinario están aquí atravesando la luz.

Es como una mancha, como si al cortar el espacio liso anterior al tajo las desconexiones hubieran afectado también a la zona externa. Una especie de corriente sanguínea fue interrumpida. Tras caminar muchos metros en cualquier dirección la sensación se va difuminando, el terreno se vuelve apacible, recupera su condición de lugar, incluso adquiere la uniformidad afable de una comarca agraria, fértil y antigua.

agosto, 28, 2001

La franja situada frente a la terminal de pasajeros mantiene una disposición insólita. Este cinturón de terreno simula una zona de transición, con grandes desampados salpicados por algunas cercas de instalaciones aeroportuarias exteriores, instalaciones que funcionan de manera automatizada. Están pintadas con colores agresivos, vivificadas por relés, dominantes y dependientes a la vez: su automatismo es un paisaje siniestro.

Existen también varias instalaciones militares aledañas que se valen de su condición de *zona especial*, prohibiendo el paso y la toma de imágenes, para desolar aún más el lugar. Segregar es una de las aficiones primigenias del ser humano. Incluso las pocas empresas instaladas en las cercanías parecen aumentar la sensación de apartamiento y ocultación del sector: un matadero, la empresa municipal de limpieza, una fábrica de piensos...

junio, 9, 2002

Hoy desde el coche pude ver a un grupo de viejas vestidas de negro, recortándose en el cruce, alejándose a través de mi espejo retrovisor, cuando bajaba el camino del Grano de Oro.

abril, 29, 2003

A menudo en mi merodeo he podido observar un manto de preservativos y pañuelos de papel que, enredados en la vegetación a ras de suelo, forman una tupida y olvidada alfombra, que revela el aspecto recreativo del lugar.

Es frecuente observar coches estacionados frente a la pista, a modo de autocine, con sus ocupantes observando intrigados las maniobras de aterrizaje y despegue de los aviones. El tajo sin duda parece irradiar una suerte de invisibilidad, generando un espacio donde tal vez por un instante alguien puede creerse imperceptible.





junio, 6, 2006

Después de tantos años de obsesión y búsqueda, no he podido hacerme una idea de la potencia borradora de este espacio hasta hoy, cuando de pronto sé que la desolada zona se halla densamente poblada.

Me explico. En tan sólo unas semanas los tres centros de internamiento para extranjeros de las Islas Canarias se han visto por completo desbordados. La llegada de cayucos desde África se ha intensificado. Las autoridades siguen improvisando, según su costumbre, y han habilitado algunos lugares donde amontonar temporalmente a los visitantes.

Una instalación cercana al aeropuerto, el campamento militar Las Raíces, ha sido utilizado para recluir nada menos que a 3.700 migrantes. De pronto me siento acompañado en mi deambular por una muchedumbre invisible.

noviembre, 21, 2006

A lo largo del año han arribado a las islas oleadas de cayucos. Entre 20.000 y 25.000 migrantes procedentes de África. Se estima que 3.000 más se ahogaron en el intento. El mar sólo devolvió 490 cadáveres.

La noticia se ha desvanecido veloz en los medios de comunicación. Para ellos es como una lluvia tenue y agónica sobre un páramo.

Es verdad que existe cierta presión social, pero ejercida por una minoría. La opinión pública resulta moldeable, y la fugacidad y la desmemoria son aliados de la indolencia y del imperturbable destino productivo de la máquina social.

enero, 16, 2007

Poco a poco descubro que soy un testigo mudo del mayor campo de concentración desde la Segunda Guerra Mundial, en un territorio de la Unión Europea.

La opacidad singular de la zona, su poder de interrupción, funciona con una efectividad pasmosa. Esa especie de grieta me es tan familiar y me ha fascinado durante tanto tiempo en su estado aletargado, que hoy actúa como una metáfora creciente. A su alrededor abre (descubre) márgenes de impunidad, interrupciones de la legalidad donde se quebrantan nuestros derechos. Digo *nuestros*, porque sin ese nosotros, sin esa identificación con el otro, no es posible mi crítica.

La reserva y el aislamiento del lugar han adquirido un nuevo sentido que ahora justifican plenamente la existencia de esta zona de exclusión. Han fabricado ese no lugar para representar allí esa no existencia.

junio, 14, 2007

Ahora que está cerrado, he podido por fin ver en prensa algunas imágenes del interior del campamento Las Raíces, ofrecidas por la policía a través de su sindicato. Situado cerca de una zona boscosa con altos niveles de humedad, de frío extremo, el campamento presenta claramente escasas condiciones de habitabilidad. La carpas del ejército levantadas sobre la tierra apenas pueden resguardar de la intemperie a sus habitantes, en una zona que, a medida que entra el invierno, se convierte en un lodazal.

Me exaspera la cercanía de todo esto. En plena zona metropolitana, en las narices de la terminal de pasajeros del aeropuerto de Los Rodeos. Nadie ve nada o todo el mundo lo olvidó al instante.

Pienso en ello a menudo, cuando vuelvo de nuevo allí. Ahora me parece que su fuerza está de nuevo dormida, como latente. Me parece que entonces lo que se interpuso entre los migrantes y su imagen pública no fue sólo una simple tela negra, de las que se utilizan en los invernaderos de la zona. Ese frágil camuflaje tan sólo representó lo peor, la ceguera anuente, la mordaza social que viene a ser una parte esencial del dispositivo de interrupción.



OFF SHORE, 2007

dor, por lo que popularmente fue conocida como la "caseta del Kaiser", y la otra lo fue probablemente por el conde Zeppelin.

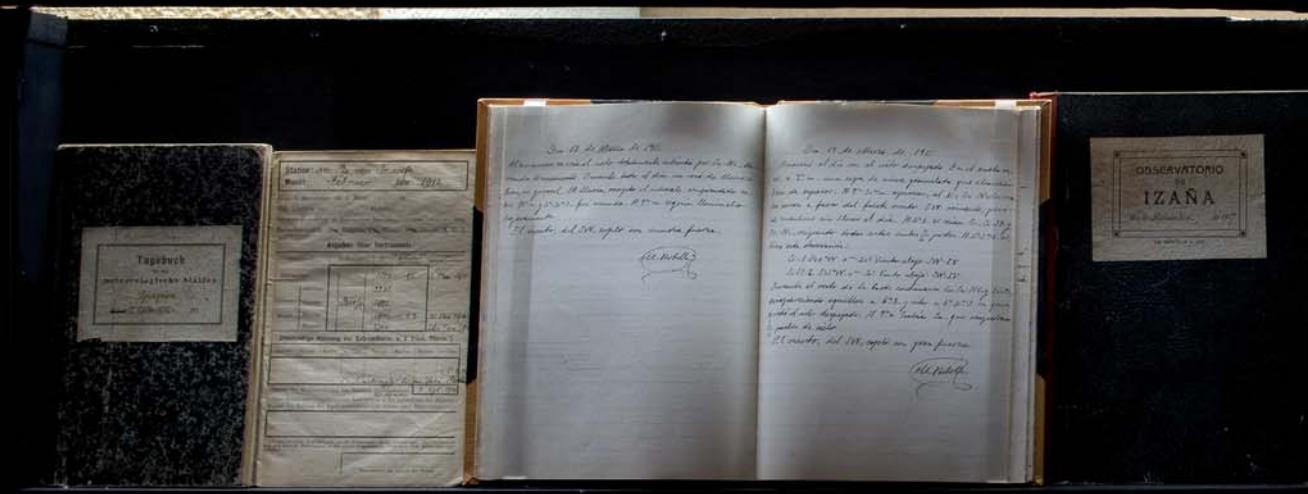


Arriba:

Caseta del Kaiser

Abajo:

Hugo Hergesell



Diarios meteorológicos:

Izquierda. Año 1912. Mediciones de los meteorólogos alemanes en el Pico de Tenerife.

Día 18 de Marzo de 1915

Al amanecer se veía el cielo totalmente cubierto por Cu-Ni., lloviendo tenue-mente. Durante todo el día no cesó de llover, si bien, en general, la lluvia, ex-cepto el intervalo comprendido entre 12^h.m. y 2^h 30^m.t., fué menuda. A las 9^h.n. seguía lloviendo ligeramente.

El viento, del SW., sopló con mucha fuerza.

M. Botella

Día 19 de Marzo de 1915

Amaneció el día con el cielo despejado. En el suelo se ve, a las 7^h.m., una capa de nieve granulada que alcanza 3 cm. de espesor. A 7^h.-10^m.m. aparecen, al E., Cu-Ni., los cuales corren a favor del fuerte viento SW. reinante; pero se mantiene sin llover el día. A 2^h.t. se veían Ci., Ci-St. y Cu-Ni., ocupando todas estas nubes 7/10 partes. A 2^h.-5^m.t. se hizo esta observación:

*Ci=1 S40° W. 0^m.-20^s. Viento abajo= SW=IV
Ci-St=2 S45° W. 0^m.-30^s. Viento abajo= SW=IV*

Durante el resto de la tarde continuaron los Cu-Ni. y los Ci-St. desapareciendo aquellos a 6h.t. y éstos a 6h.-10^m.t. en que quedó el cielo despejado. A 9h.n. había Cu. que ocupaban 6/10 partes de cielo.

El viento, de SW., sopló con gran fuerza.

M. Botella

Descripción de parámetros atmosféricos sin divagación alguna o comentario personal. En apariencia estricta información de carácter científico, aunque por momentos parece que se filtre entre los datos la experiencia del operador. No sólo en el inquietante “El viento sopló con gran fuerza”, repetido los dos días, o la referencia a la “tenue lluvia”, adjetivación que en un informe de carácter científico debe ser considerada casi poética; también parece filtrarse algo inhabitual en la caligrafía, en los propios datos, que son el rastro del cuerpo y de la psique del operador.

La acumulación metódica del devenir de los meteoros puede intuirse en otras páginas con más información. La etiqueta del segundo cuaderno, que hace referencia al mes de noviembre de 1917, junto al cuaderno abierto que muestra datos de marzo de 1915, aseguran una profusión de informes comedidos, que se limitan a la acumulación metódica de referencias científicas. Administración en territorio sublime, tiene algo de naufragio que me recuerda a Robinson.

El tiempo que hizo hace tanto tiempo. Las noches y los días de los otros, de los que pertenecen hoy a la nada. Fenómenos atmosféricos de apariencia insustancial, informes prescindibles sin capacidad para incidir en ninguna circunstancia. Secuencias inexpresivas de datos. El tiempo que hizo ayer, o la semana pasada no parecen tener capacidad para conmover, no hay nada más perecedero que el parte meteorológico. Sin embargo, la deriva atmosférica parece contener en esta ocasión alguna capacidad para inquietar, para emocionar en su metódica enunciación.

La descripción vacía del tiempo, que trata de mantener una estructura despersonalizada, se presenta como una conducta casi imposible, pues no hay actitud entre los humanos más extendida que la de comentar el tiempo para condescender, para temporalizar. Sin embargo al marcar intervalos temporales, al señalar por su abreviatura la procedencia de los vientos, o referirse a determinados meteoros por sus iniciales, se consigue convertir la observación del tiempo en un ejercicio de carácter científico. Tal vez también ayude el deseo, la convicción de que en la profusión, y en el posterior contraste, pueda acreditarse un valor.

Lo cierto es que dado que el método científico empleado se limita a la percepción humana, sin aparatos de medición más allá de relojes y brújulas, esta observación y su registro reiterado de un paisaje adverso y sublime, está teñida por el ánimo del operador y se transforma por momentos en una experiencia estética.

La toma de datos de carácter científico, en su proliferación metódica, regular y sin fractura, sobreviene mantra, tras la eliminación consciente de cualquier flujo de pensamiento que desvíe la atención centrada en la estricta descripción. En su repetición, casi automática ante los estímulos meteorológicos, parece abandonar el territorio consciente, en tanto que adquiere sentido para el aparato científico en su acumulación. La experiencia diaria, la presencia, el aquí y ahora previos a su descripción, desaparecen en la objetividad del informe acumulado.

Sin embargo, tal vez cautivado por la grafía aristada y firme del operador –ese que ha de pasar desapercibido, que está limitado por el sistema de observación–, se me aparece ahora amplificado, por su lejanía en la línea de tiempo, como un pionero de la observación científica. A través de esa monotonía de registros vemos cómo aflora su humanidad, huellas dejadas en los pocos lugares que el sistema no pudo ocluir. De esta forma consigue ofrecernos, a través de mínimas fisuras en su informe, una presencia real y continua, un paisaje construido con todas las piezas, unas descritas, otras visibles y algunas intuidas.

El operador, más bien su rastro en forma de cuaderno, da cuenta de su actividad como precursor de las ciencias ambientales. El tiempo transcurrido imprime a la experiencia un tono épico, también codificado en el cuaderno, no solo en las fechas, sino en su aspecto, en la incidencia de los fenómenos atmosféricos sobre el territorio, que perfilan el lugar determinándolo, aunque también el lugar ha sido esquivado en el programa de observación. Todos estos matices que permanecen fuera de campo en el relato del acontecimiento descrito, se implican para componer un paisaje. Un paisaje que no está, que aparece como un fantasma, un paisaje romántico por cierto.



LA BARRAQUERA, 2010

inclinación natural

ATLAS [JUNGLAS], 2009

No es un jardín demasiado grande.

La dirección del análisis parece ahora confusa: ¿trataba de registrar la potencia entrópica que fisura cualquier administración o afirmar que es el lugar, cualquier lugar, el resultado de estriajes superpuestos, perceptibles e inevitables?

Si era esta última, a la regulación implícita en el espacio de estratos administrativos, habría que añadir la rejilla que superpone el observador, con la que construye, desde su punto de vista, una imagen que modifica siempre el referente al agregar una política más a las anteriores. No existe un territorio crudo. El otro análisis, el humorístico, el que pretende mostrar la acción de un principio entrópico liberador que se cuela entre las fisuras del tiempo para desordenar o recuperar lo silvestre, no deja de contradecirse en sus términos, en tanto que tiene que figurarse como régimen.

Habitar estrechas franjas de jardín para tratar de condensar junglas.

La credibilidad que dan los árboles de cierto porte, su severa elegancia, fomentada por su exotismo o el de otras plantas cercanas –que repiten las cartelas taxonómicas–, confieren a la zona cierto grado de legitimidad. El resto del espacio y las plantas próximas se comportan por momentos como figurantes: masa vegetal indeterminada, fondo biológico, atrezo mudo en espera. La atención predispuesta estrecha el ángulo focal, cerrando la mirada propensa ahora a experiencias cer-

canas. La presencia de especímenes botánicos insólitos, pertenecientes a taxones únicos, propios de regiones de gran riqueza biológica, proporciona verosimilitud a la escena y confiere a quien la observa un plus espacial parecido a un viaje. La escenografía es fiel, aunque eso acentúe la paradoja. Se produce una especie de transposición geográfica, una traslación física hacia áreas remotas, míticas, transplantadas y reconstruidas con variedades de exuberante exotismo. Vuelo o instantaneidad entre dioramas a condición de abstraer la masa vegetal indeterminada que sirve de fondo para todos: los ejemplares botánicos territorializan el lugar.

Pero el extrañamiento constante favorecido por la territorialización –devenir especímen botánico fuera de lugar–, se multiplica escena tras escena, hasta convertirse en algo insostenible. De un parterre a otro se suceden distancias planetarias, como si viajáramos por un mapa biológico que simula el mundo conocido: al lado de un pandanus de Madagascar prospera una caoba del Perú, y tras ellos una ceiba boliviana proyecta su sombra. La saturación de rarezas, la contigüidad entre especies, el hábitat y las adaptaciones climáticas, crean una sensación fantasmática, desarticulada, que genera un biotopo en imposible adaptación.

Lejos de revelarse como un previsible espacio pintoresco, el jardín del paraíso se quiebra lleno de tensiones que lo hacen pedazos. He aquí lo interesante, reconocer las fisuras que nos permiten levantar la alfombra. Si fuera posible establecer una correspondencia entre esos fragmentos perceptibles del jardín y sus pares en el territorio, tendríamos un sistema con el que levantar la costra cosificada y descubrir las directrices que falsean la región.









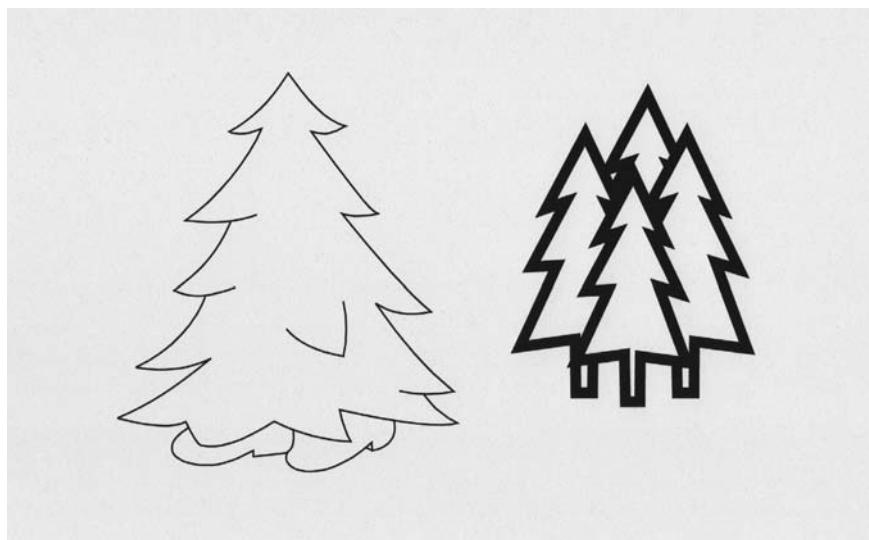




ATLAS [BOSQUES], 2009

La primera sensación: la extrañeza de estar en un bosque artificial bajo cubierto. Una sensación que cede fácilmente a otra impresión aún más extraña, el presentimiento de la compañía. Los árboles parecen proyectar no sé si humanidad, pero sí una especie de antropomorfismo, de rastro, como un vestigio ancestral de diálogo, de necesidad. Imagino que esta impresión debe estar en relación a la escala, pues no es probable establecerla a partir de la forma.

El interés sobre el bosque sintético deriva hacia un trabajo de corte antropológico. Retratos de los árboles. Su disposición en el almacén es propia de un catálogo: es fácil distinguir variedades, y la relación física que se establece entre ellos incita a fotografiarlos como individuos. De hecho tengo la sensación de estar fotografiando a Hernández y Fernández (Dupond et Dupont) camuflados en una misión que quedará al descubierto en breve, en cuanto alguien perciba la precariedad del disfraz. Tal vez Milú se decida a descubrirlos mordiéndoles los calcetines.



ADRIÁN ALEMÁN Diagrama, 2009

El pino es la pieza clave en la instalación performativa del *pochlan* estacional con el que supuestamente se pone en circulación el excedente del capitalismo del mundo desarrollado. En torno a la representación de un *axis mundi* "natural" (en realidad podríamos considerar los pinos como representación interiorizada del paisaje del norte y centro de Europa) se disponen objetos de deseo. La imagen resultante es la generosidad de la naturaleza en forma de árbol rodeado de frutos ya maduros, reflejo ideal de un edén, una instalación de intensa potencia grabada a fuego en la psique de los niños.

Si existe una síntesis absoluta de la artificialidad, sería el cruce entre territorio y cultura que hemos quedado en llamar *paisaje*. No hay mayor expresión de artificialidad que la de representar la naturaleza. La expresión misma, representar la naturaleza, es un contradicción sombría, porque representar es un término dramático, a la vez teatral y afectado, que nos indica el acto de traducir una realidad a otro orden, pero también la convicción de aparentar y deformar, incluso de asumir la imposibilidad de una aprehensión real. El *paisaje* convertido en la expresión máxima de artificio, lejos de calmar anhelos naturales y complacer supuestos deseos atávicos, lo que trata es de representar la distancia en aumento constante de la cultura en relación a sus referentes naturales.

Así el *paisaje* no puede ser considerado una miniaturización de la naturaleza para su consumo *in-door*, sino una representación del consumo en sí misma. Prueba de ello sería la humanización de esta forma vegetal, e incluso su infantilización, en consonancia con la de los espacios de mercado, que genera un aplastamiento de los órdenes naturales con el deseo de proyectar una relación de analogía entre ellos (bajo el lema de "somos lo mismo"), aunque esa relación se limita a un vector de una sola dirección, siempre hacia nosotros, bajo formas familiares.

Bajo el disfraz de la generosa y vieja naturaleza nada más que figurantes.



ATLAS [BOSQUE] 01, 2009





ATLAS [BOSQUE] 03, 2009





ATLAS [BOSQUE] 05, 2009



SOCIUS



SOCIUS

Irremediablemente el programa de trabajo en una isla termina derivando hacia la insularidad en sí misma. Esta disposición no tiene la misma raíz que aquella que obsesiona a un continental que tiene el deseo de aislar una fracción de territorio experimental. Más bien parte de una vulnerabilidad evidente, de una aparente maleabilidad que sitúa a la isla en una constante contradicción, que deben negociar continuamente los isleños. Así una isla es siempre un ensayo, una tentativa, por tanto cada exploración, cada movimiento orientado a indagar o a desentrañar algo, subrayará, como rasgo principal de cualquier investigación llevada a cabo en una isla, su condición de prototipo.

Se comprende así el deseo de Sloterdijk de tensionar la relación entre lo que él denomina la cultura de tierra firme y la existencia en la isla, para establecer esa misma dicotomía en relación a la propia isla: “aislarla para verla redundando el experimento. No ya como prototipo del mundo sino como prototipo de isla”¹. Es innecesario este efecto, en tanto que la isla no produce modelos atenuados del mundo, sino modulaciones de sí misma. Rota la correspondencia que relaciona esos dos mundos como regla y excepción, como versión y perversión, la isla se revela como una sucesión de posibilidades incapaz de funcionar como prototipo de otra cosa.

Confirman esta intuición las fracasadas premisas de la Modernidad en forma de utopismos isleños, pues antes de proporcionar pruebas de que las “sociedades” son posibles en general, introducen la cínica sospecha de su imposibilidad sin “correctores”, ya sea en una isla o tierra adentro. Esta ilusa polarización entre lo aislado y lo continuo contribuye a que emergan matices interesantes del acontecer en la isla.

La clave de la redundancia esencial de la isla la argumentó Deleuze a propósito de un segundo comienzo implícito en la isla abandonada. Escribe: “En principio, es cierto que a partir de la isla desierta no se procede por pura creación sino por re-creación, no un comienzo sino un recomenzar. Es el origen, pero el origen segundo. A partir de ella, todo vuelve a empezar”². Deleuze establece la pauta, cuando señala que el segundo momento no sucede al primero, sino que es su reaparición: “El segundo origen es, por tanto, más esencial que el primero, porque nos da la ley de la serie, la ley de la repetición de la cual el primero nos daba solamente momentos”³. De tal forma que la repetición es un nuevo origen, un principio que explica el origen mismo, y que al establecer una secuencia permite entregar un sentido.

Prescindir de las restricciones que se derivan de operar por similitud en la isla tratando de constituir modelos en relación con tierra firme, obliga a operar sobre la isla misma atrapados en una máquina barroca de modulación que implica la puesta en variación continua.

Pero esta tautología funcional no exime a la isla, al menos formalmente, de su condición de laboratorio social, que es la razón principal para decretarla zona experimental. La Modernidad europea ha instaurado la metáfora isleña sobre la experiencia puritana de la *isla administrada* y su “mezquino evangelio, insular idealizado, de la propiedad privada”⁴. Sin embargo, en cualquier *isla oceánica* se percibe una experiencia diferente que matiza la *isla administrada* sin librarse de ella. Son ecos aún del primer barroco americano que estuvo acompañado por un sentido inaugural, y que fue algo más que una puesta en escena para la evangelización del continente. Su organización se transfirió a un nuevo orden ideal convertido en barroco ideológico por la acción jesuita: “...el trabajo de grupo, el sueño evangélico de la colectividad, la organización celular de un orden ideal: proyectos de arquitectura, estudios y planos de comunidades, ciudades racionales y precisas; paradigma del falansterio”⁵. La metonimia estética devino en normativa, convirtiéndose en auxilio para el *nuevo sistema*, absuelta de su juego y ahora reinventada para establecer una administración y una jerarquía. La historia no deja de repetir esta fagocitación, donde el orden utiliza y deforma la puesta en escena de un arte fundacional.

Estas resonancias estremecen el fondo metafórico de la isla que sobreviene así pozo antítetico: calvinismo radical y catolicismo apologético componen el estrato virulento sobre el que se cimenta la ficción inaugural de la *isla oceánica*.

La motivación principal en la isla no sería por tanto el deseo de fundar nuevos modelos de aplicación general, puesto que las condiciones de aislamiento no son suficientes y están determinadas desde dentro o desde siempre. Pero las condiciones de laboratorio potencial persisten, la seductora sensación de maleabilidad, la oportunidad de control, las fascinación y el espejismo del dominio sobre un territorio acotado, y por tanto absoluto, y la promesa de garantizar las condiciones adecuadas para la obtención de resultados positivos, evidencian la vulnerabilidad de las islas expuestas a cualquier capricho o fantasía.



CARL NORMAN & COMPANY Teneriffe. Santa Cruz, Mole. 1893

La paradoja es que precisamente esta propensión a la tabula rasa, ligada a la visibilidad que le confiere la condición de laboratorio, es la que proporciona un sistema de prevención. Produce variaciones de sí misma, puesto que se contiene, se limita, generando un cuerpo propio y de apariencia autónoma, una forma inherente. Y esa forma es la que propicia el funcionamiento de la máquina de modulación. Una especie de desplazamiento metonímico en el que es posible deslizarse sobre significantes que en cada intervalo se muestran incompletos, pero que en su continuo por variación permiten que emerja un sentido complejo. Paradoja de cercanía donde nada queda garantizado y donde todo se constituye en una incertidumbre positiva. Una oportunidad en la isla para descomponer su patrón, por suerte, perpetuamente variable.

La experiencia de la mística a través del paisaje, lo sublime, que ha sido génesis de la identidad moderna, y que termina degradándose en la experiencia burguesa del turismo, justo aquí en el límite, en la conjunción epifánica de cielo-mar y tierra subtropical ha generado una especie nociva, un animal de exaltación idealizante de la isla. Deleuze insiste: “Soñar con islas, ya sea con angustia o con alegría, es soñar con separarse, con estar separado, [...] soñar con estar solo y perdido, o bien es soñar que se retorna al principio, que se vuelve a empezar, que se recrea”⁵. Ambos movimientos contienen tenues tintes de fatalidad percibidos desde la *isla oceánica* precisamente porque se apoya en variaciones ilusorias y embaucadoras de la isla. Estamos ante la pequeña isla remota, fuera de la vista y olvidada, germen del experimento primordial.

El deseo de regresión al origen radical y absoluto desata los peligros potenciales que acechan en él: sobre todo el utopismo intolerante, en forma de sueños políticos isleños. Utopismo de matices teológicos, que funda un origen, inventa una conciencia de legitimidad y luego produce distribuciones y reglamentos automáticos o afectados. Incluso el estímulo crítico queda cercenado o disuelto ante el velo de una refundación mítica.

El impulso de separación, de estar solo en la isla, se acompaña de una sutil atmósfera de plaza fuerte, que impone una conducta enquistada, madurada largo tiempo. Una especie de interiorización de los métodos disciplinares y de control ejercidos sobre la población destinada a lugares alejados, algo similar a la metódica rigidez de la vida en un puesto avanzado. Militarización, funcionariado en destino.

Bajo el aspecto de una fortaleza se impone un sistema de apartamiento e inclusión. La población es en la isla propensa al sometimiento por su cualidad de exclusión. El movimiento contrario, el reflujo, es una derivación de ese sometimiento, y en él se procede bajo la hipnosis colectiva de lo identitario.

Parece inevitable derivar sobre lo insular, además la singularidad geográfica de una isla exacerba una sensación psicológica de carácter distintivo y la identidad propia que la deslizará hacia la metáfora social, que en su continua proliferación deviene a su vez en un sistema de exploración. La producción de metáforas de la isla constituye una máquina de observación.

¹ PETER SLOTERDIJK, “Insulamientos. Para una teoría de las cápsulas, islas e invernaderos”, *Esferas III*, Siruela, Madrid, 2006, p. 239.

² GILLES DELEUZE, “Causas y razones de las islas desiertas”, en *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)*. Trad. cast. José Luis Pardo. Ed. Pre-Textos, Valencia, 2005, p. 19.

³ *Ibid.*, p. 20

⁴ PETER SLOTERDIJK, a propósito de la novela de Daniel Defoe *Robinson Crusoe*, *op. cit.*, p. 237.

⁵ SEVERO SARDUY, “Barroco furioso”, *La simulación*, Monte Ávila Editores, Caracas. 1982, pp. 77-82. Hablando de una singular correspondencia entre la cultura metropolitana, la realidad de la colonia y la acción jesuita, que precipitó un barroco de “origen” ya sudamericano.

⁶ GILLES DELEUZE, *op. cit.*, p. 16.

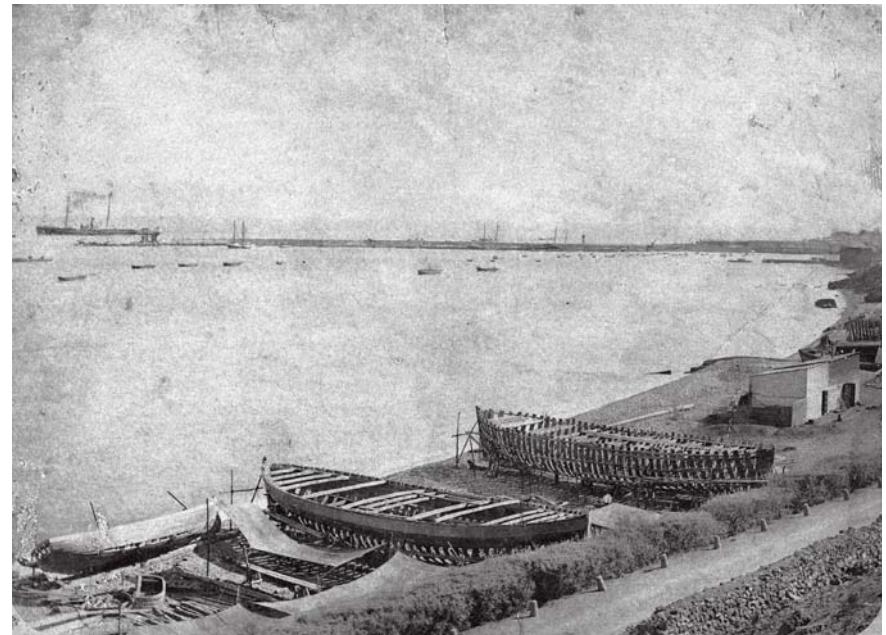
Si toda metáfora insular es una reinvención de la máquina de observar, no es extraño que un día veamos al observador, cargado con esas metáforas, sentarse sobre una roca y mirar el mar tratando de evitar la isla y su saturación. Hay que desembotar la mirada velada por trazas de reificación del paisaje. Territorio endurecido, sobrecoificado por el solapamiento de imágenes reclamo y de tópicos industriales que distribuyen lo exótico con grandes dosis de lugar común, de materia intercambiable. Nada tan similar, tan indistinto como la alucinación turística.

La isla oceánica se percibe como *Isla extrema*, sus referencias “originales” han sido exponencialmente señaladas y aumentadas, sobrecodificadas. Los tópicos turísticos de libertad y ocio, de aventura, naturaleza y paisaje, junto al acceso al alto consumo y a sofisticados refugios hoteleros constituyen una especie de demencia de la experiencia en la isla. Así la isla se percibe como una aglomeración de representaciones superpuestas en una especie de *realidad aumentada*. La visión directa o indirecta de un entorno físico real, se combina con una cantidad de elementos y de experiencias que añaden información sobreimprimiendo datos al mundo real.

El ver no es neutro, en cualquier circunstancia es un acto complejo, cultural y políticamente construido, pero en la *isla extrema* de lo que se trata es de la producción de *miradas consumo*, miradas tipo, o producción de miradas espectáculo para la industria turística.

Mirar supone hacerlo sobre miradas que persisten sobre el territorio, componen una capa textual que con el tiempo se ha ido ajustando a la orografía, formando una piel que resulta difícil separar. La *isla extrema* es el resultado de superponer todas las posibilidades, no como un ejercicio de especulación, sino como la alienación de la “experiencia isla”, que es el producto residual de un contexto industrializado, la sobreproducción simbólica adherida al territorio. Mirar fuera para desterritorializar la isla, para verla diferida, como en un espejo, es también otra forma de verla completa.

Mirar hacia el interior es mirar la isla, y mirar hacia fuera es mirar también la isla porque existe un afuera en relación a ella. Sentarse a mirar hacia fuera, mirar el mar, desierto externo que por contigüidad aleja y acerca lo otro, es también sentarse a mirar el muro brillante que nos devuelve la imagen propia, el espejo. Es otra vez la historia de la fascinación de Narciso, el deseo de mirar el cuerpo propio, que se transforma en el deseo de ser mirado, pero con el brillo que adquiere esta idea cuando Lacan describe los procesos de fundación del sujeto en el estadio del espejo denominándola “pulsión escópica”, y señalando la implicación social de tal especulación. Explica Lacan: “En la pulsión, de lo que se trata es de hacerse ver. La actividad de la pulsión se concentra en este hacerse”⁷. Consiste en la incorporación de la mirada y la voz en el reconocimiento temprano. La madre ya está implicada en la percepción que el niño hace de sí mismo, está presente para sostenerlo. La operación simbólica inaugural que resuelve el avenimiento del sujeto a través del lenguaje sucede bajo la imaginaria mirada del otro.



AUTOR DESCONOCIDO Varadero de Santa Cruz de Tenerife, sin fecha

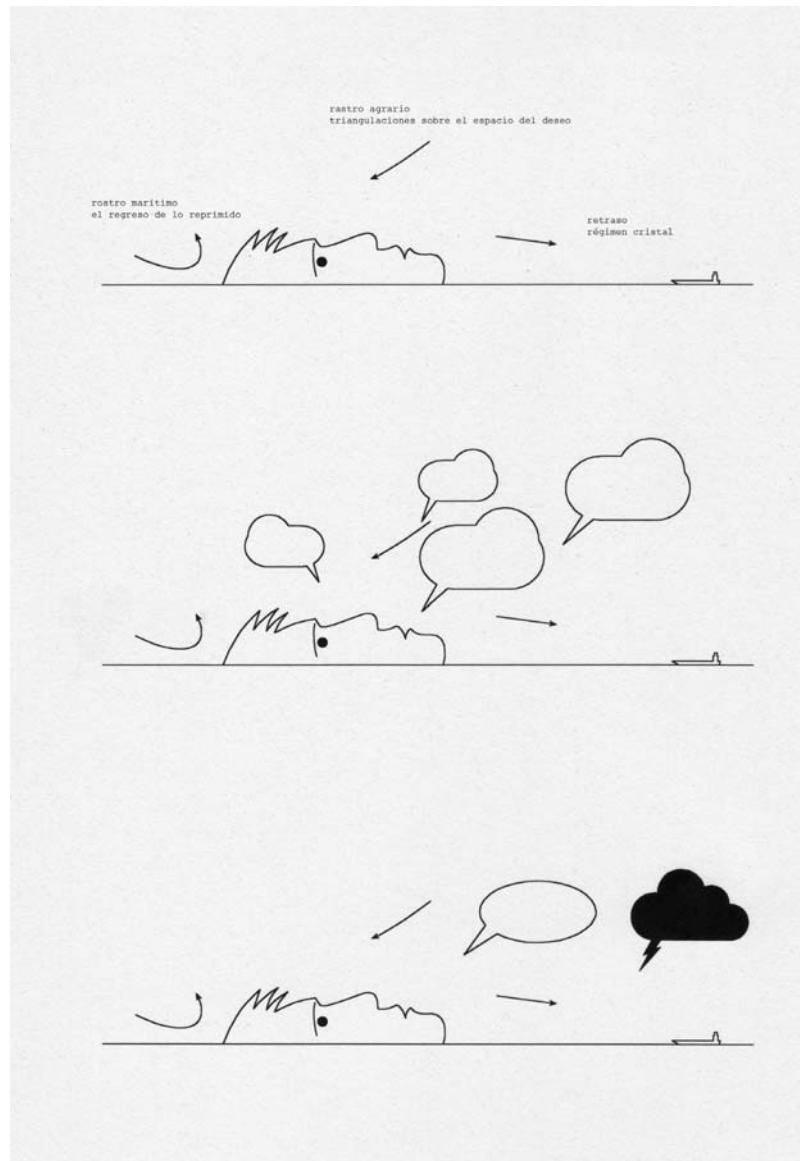
El resultado es la localización del sujeto en el campo del otro, lo social. A partir de entonces, la pulsión escópica asociada con el ojo involucra esencialmente la constitución del sujeto en relación con los otros⁸.

Proyectar fuera de la isla un tropo, que a su vez, como un espejo, expulsa el referente fuera de campo, para indagar desde él, con toda la distancia, abarcándola, sin más punto ciego que el del observador. Tal vez por el cruce de una única mirada, que en el tránsito especular de un lado a otro pierde toda referencia de origen, afloja la máquina perceptiva por donde se cuela la máquina abstracta. Es la tentación del rostro marítimo. Desterritorialización.

Los pormenores de un rostro van quedando al descubierto, compenetrándose en una mezcla de dibujo crítico, observación, metáfora e incertidumbre. Surge entonces la identificación expresiva, la vivificación del lugar.

No hay nada que explicar, nada que interpretar, pura máquina que se desliza sobre la complementariedad *rostro-paisaje*, cruce de semióticas que reinventa por un instante el paisaje como rostro.

Se trata de un proceso de sobrecodificación que parecería estar relacionado con la imaginaria mirada del otro en la fase del espejo en Lacan, aunque allí remite a una forma de subjetividad y nunca se trata de que parezca un rostro o que se prenda un rostro ideal.



ADRIÁN ALEMÁN Vectores de visualidad insular y derivas atmosféricas, 2009

La cuestión es señalar que las circunstancias que desencadenan la formación del rostro se sitúan del lado del poder, aunque no es una cuestión ideológica, sino de economía y organización del poder. Un desplazamiento espontáneo sobre un cruce de miradas especulares que enreda territorio y cuerpo social: "ciertas formaciones sociales tienen necesidad de rostro, y también de paisaje"⁹. Así descubrimos que la formación social de la isla es prototipo (y su variante: zona de experimentación) frente a los territorios no insulares. Su exigencia de rostro, una exigencia que provoca su invención.

En la isla se acentúa, como ya hemos dicho, una percepción distintiva en relación a la singularidad geográfica aislante, y así, de manera furtiva, se desliza el rostro como correlato del paisaje. La mirada detenida sobre el mar espejo, que en su reflejo se convierte en mirada despótica, induciendo una máquina de *inscripción*, en una producción social de rostro, en esta ocasión *rostro autoritario pasional y subjetivo marítimo*¹⁰, en cualquier caso un rostro redundante.

El rostro es por tanto una política y su correlato deviene en ejercicios de paisaje o composiciones de lugar, o como lo expresó Foucault: "El horizonte es una representación pero también una noción estratégica"¹¹. Si definimos el poder, y así lo hace Foucault, como la implantación de una directriz, de unas fronteras frente a los sujetos libres, el horizonte, el paisaje, modificados y reinventados, son fuentes de poder, estrategias para demarcar al individuo, líneas que advierten, estipulan, acotan o falsean un territorio, un horizonte. Esta estrategia culmina en un paisaje premeditado, donde el observador no avisado ignora las demarcaciones y las señales, pues las tiene integradas y convive con ellas. De esta forma se entiende que el territorio pueda ser el lugar idóneo para un cautiverio invisible, y escapar de él sería como escapar de uno mismo. Es necesario para el observador recorrer un largo camino de desaprendizaje de la mirada para comprender y desprenderse de esa cautividad.

No hay nada interesante, pero constituye el lugar común, el punto cero previo a cualquier fuga: "Buscad vuestros agujeros negros, y vuestras paredes blancas, conocedlos, conoced vuestros rostros, esa es la única forma de deshacerlos, de trazar vuestras líneas de fuga"¹².

⁷ JACQUES LACAN, "La esquizia del ojo y de la mirada", en Seminario 11, *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, , editorial Paidós, Buenos Aires, 1987, p. 202

⁸ Cfr. ROSA AKSENCHUK, "Esquizia de la mirada y pulsión escópica en Lacan", en *Revista de Observaciones filosóficas*, nº 5, 2007.

⁹ GILLES DELEUZE y FÉLIX GUATTARI, "Año cero-Rostridad." En *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (1980), Ed. Pre-Textos, Valencia, 1994, p. 185.

¹⁰ *Ibid.*, p. 189. Deleuze y Guattari en esta prospección sobre *nuestra semiótica de hombres blancos modernos*, cabría añadir y aún profundamente cristianos, describen un dispositivo singular producto del cruce de semióticas mixtas, *rostros-límites*; el rostro despótico terrestre -agujeros negros-pared blanca, multiplicación de ojos-, el despota o sus representantes están por todas partes. Y el rostro o el paisaje marítimo -destino subjetivo, pasional y reflexivo, la pared blanca se ha afilado, horizonte-hilo de plata, el rostro autoritario está de perfil y va hacia el agujero negro.

¹¹ MICHEL FOUCAULT, "Preguntas sobre geografía", en *Poder/Conocimiento: Entrevistas Seleccionadas y Otros Escritos 1972-1977*. Colin Gordon Ed., Panteón Books, New York, 1980, p. 68.

¹² GILLES DELEUZE y FÉLIX GUATTARI, *op. cit.*, p. 192.

Tan pronto queda en evidencia la obnubilación del rostro se desvanece. La experiencia empieza a producir *rasgos de paisajidad* liberados del paisaje. Fragmentos que incluso pueden encontrarse fuera de campo, o formando parte de estratos temporales simultáneos, aunque divergentes. Se trata de elementos descentrados, de astillas nuevas, aunque exógenas, dentro de un rostro en descomposición.

Enfrentarse al espacio y al tiempo, en lugar de estar simplemente en ellos. Eso es lo que determina la experiencia planteada. La fotografía es el medio que ha ayudado a codificar nuestra aprehensión del espacio y del tiempo. Asimismo se ha revelado como medio eficaz en el que establecer correspondencias entre lo visual y otros aspectos del pensamiento.

El modo de proceder en la construcción de panorámicas fotográficas, aquí un espacio ilusorio de inmersión ilimitada, que más que un formato pretenden constituirse en *muestras*, es semejante al devenir del observador que inevitablemente, en el preciso instante en que mira, invade por asociación el campo cubierto por su mirada, entremezclando e intercambiando continuamente fragmentos de palabras e imágenes, organizando un espacio de interlectura.

La naturaleza de lo observado es siempre y a la vez metáfora e imagen reconstruida o bañada por esa metáfora.

Esta capacidad de la imagen para “alojar texto” la convierte en una herramienta completa, no me refiero al pie de foto, aunque éste sea un hecho significativo, sino al complejo acto cultural y políticamente construido de ver. Lejos de ser un acto puramente fenomenológico, está mediatisado por el peso de los conceptos y categorías que lo atraviesan. Se trata de todo un proceso de *condensación* en el que se solapan y subvierten las experiencias suscitadas por el mundo exterior –apenas una réplica directa de él, y el complejo espacio lingüístico con el que interactúan.

En palabras de Burgin: “inevitablemente, el sentido de las cosas que vemos se construye gracias a una serie de intercambios entre diversos registros de representación (...); de ahí que las fotografías tiendan, en su mayoría, a provocar una serie de intercambios entre los registros visual y verbal. La mayor parte de la práctica fotográfica es, *de facto*, “escripto-visual”¹³.

No puede ser de otra forma si intentamos encapsular los planos de significado que preceden, siguen, subyacen y rodean a la fotografía. La imagen que arrastra u oculta una indagación textual muestra una penetración distinta, pues fue creada también desde la palabra y en ella se expande.

La sospecha de que lo que el ojo percibe es, en última instancia, significado, concepto, pensamiento, plantea la posibilidad de *operar* sobre la mirada propia, y por extensión sobre la imagen. En palabras de Brea: “Lo que se sabe en lo que se ve”. O dicho de otra forma: “aquello que puede ser conocido en aquello que puede ser visto”¹⁴.

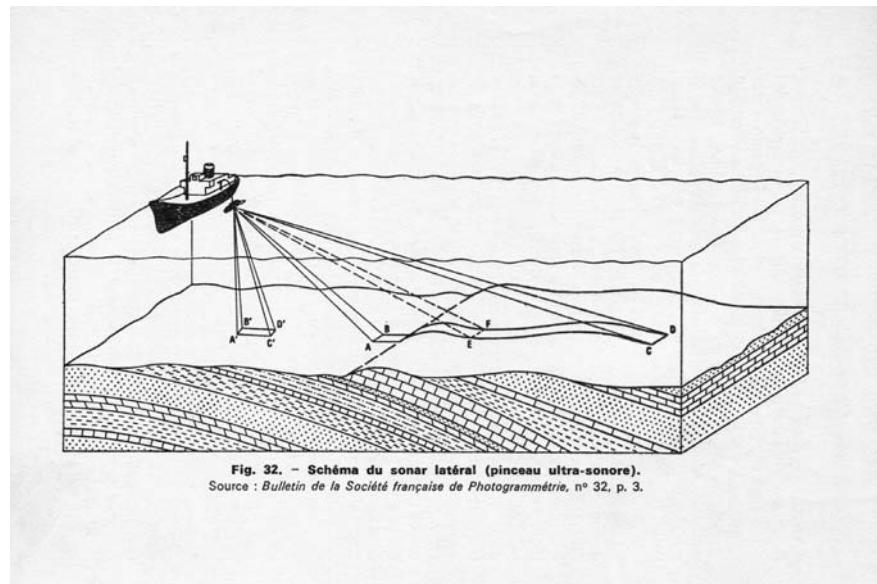


Fig. 32. – Schéma du sonar latéral (pinceau ultra-sonore).
Source : Bulletin de la Société française de Photogrammétrie, n° 32, p. 3.

Bulletin de la Société française de Photogrammétrie, n° 32, p. 3. Cit. Raymond Chevallier, *La photographie aérienne*, Armand Colin, París, 1971

¹³ VICTOR BURGIN, “Ver el sentido”, en *Efecto Real. Debates posmodernos sobre fotografía*, editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p. 170.

¹⁴ JOSÉ LUIS BREA, “Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-imagen, en *Estudios Visuales* nº 4 ¿Un díferendo “arte”? Ed. CENDEAC, Murcia, 2007.

¹⁵ GILLES DELEUZE, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1986, p. 110.

No se trata ya de aquel proceso de desvelamiento que ha constituido la estructura abstracta de la mayor parte del arte del siglo XX, inherente al inconsciente óptico benjaminiano. Difiere nuestra experiencia, en tanto que no se trata de la manifestación de algo que se revela únicamente por medio del ojo mecánico, por la mediación de la cámara fotográfica; no se trata sólo de percepciones que se nos escapan y que sin embargo el objetivo sí percibe. Hablamos de un proceso de visibilización absolutamente consciente. Un proceso lento de discernimiento, una *revelación gradual*, que se vale del potencial reconstructivo y relacional de la práctica fotográfica.

Dispositivos-memoria, conceptos y situaciones que incluso fuera de campo son puestas en relación para construir imágenes. Ello sólo puede darse en la *demora*, en el *retraso*. A través de una suerte de *duración ofrendada*, sumada al devenir como un plus. Esta suerte de morosa espera, de merodeo, es un añadido, una nueva capa de signos sobre el esquema previo. Tiempo expandido mucho más allá de la obturación y del instante, duración que se abisma sobre una enorme trama constituida en la interlectura, en el engranaje de las relaciones. Igual que el tiempo de la obturación fotográfica, esta *demora* quedará inscrita en la imagen. Y si estas imágenes, que por definición, por el simple hecho de su condición fotográfica ya eran dispositivos temporales, devendrán sin embargo *otra cosa*.

Sería bien difícil tratar de explicar esa *otra cosa* sin hacer alusión a Deleuze y su fundamental idea de la *imagen-cristal*. Esa figura en la que parece desembocar la *imagen-tiempo* concentra sin duda todo un cúmulo de valiosas intuiciones. Más allá de lo cinético, de lo sensoriomotor, del movimiento, más allá del tiempo de la obturación, el *régimen cristalino* de la imagen emana de *lo crónico*, para revelar una *imagen-tiempo* mucho más directa, y también mucho más profunda.

La imagen se encadena a su presente pero es observada como pasado: su función es coexistir entre dos presentes. Oscilamos entre esas dos realidades, en un movimiento recíproco, indivisible. La imagen es, al menos, dos imágenes, la que detiene un pasado y la que alberga un presente en fuga.

En esta dualidad se compone y textualiza la imagen. Ser lo que fue y ser ahora, para ser en futuro, para recomponer.

El pasado coexiste con el presente que ha sido. Esa es la fórmula de la *imagen-cristal* deleuziana, basada en las tesis de Bergson en torno a la duración. Este proyecto trata de derivar sobre dicho plano de coexistencia. El tiempo se desdobra a cada instante en presente y pasado. En el campo de la imagen la condición de pasado sería inmanente al presente, y absolutamente esencial para que el presente pase. Necesaria por tanto para que exista un futuro, para que el devenir pueda fluir y no quede *cuajado*.

Escribe Deleuze: “El presente tiene que pasar para que llegue el nuevo presente, en el momento en que lo está. La imagen por tanto tiene que ser presente y pasada, aún presente y ya pasada, a la vez, al mismo tiempo”¹⁵. Necesitamos esta simultaneidad, esta coexistencia de los tiempos dentro de la imagen. El pasado no sucede al presente que él ya no es, habita con el presente que él ha sido. El presente es la imagen actual, y su pasado contemporáneo es la imagen virtual, la imagen espejo.

En este sentido el fenómeno de la paramnesia, el *déjà vu*, la ilusión de lo “ya visto”, de lo “ya vivido” tan sólo sería un vértigo, una oscilación dentro de este desdoblamiento del tiempo.

En el límite del espejo, se haya la *imagen-cristal*, como punto de indiscernibilidad entre la imagen actual y su pasado contemporáneo.

JUNGLA

La imagen de los barcos fondeados en la bahía, igual a sí misma a lo largo del tiempo, detenida en los dibujos tácticos navales, en las composiciones románticas de un tiempo arcádico, en las posteriores fotografías del auge industrial y de la expansión colonial, esa imagen es una metáfora recurrente con la que figurar el largo período agrario que comenzó con la llegada de los barcos y se extendió durante siglos sobre la isla.

Todo parece volver a esa imagen, percutiendo sobre su significado. Algo invisible, pero sugerido, habita en ella, una especie de impasibilidad, una ausencia de turbación que acompaña siempre a estos barcos. Es una indiferencia apática, un quietismo mudo, que contrasta con la enorme angustia reprimida que reflejan, soslayando el sufrimiento de incontables generaciones de isleños durante el período agrario. Un período que se intuía eterno, por invariable, para quienes vivían de la tierra.



GUMERSINDO ROBAYNA La primera misa en Tenerife, 1894

El denso territorio de las estaciones, la repetición agotadora de las cosechas que degradan la utopía colonial, la rigidez y polarización radical de la estructura social, la dureza de las condiciones de vida, el trabajo esclavizante, la difícil explotación de los recursos, precipitan dos sociedades claramente diferenciadas, dos comunidades enemigas en su ideario, maceradas durante ese largo período.

Mientras duró el espejismo colonial existió, incluso como mera posibilidad, la fuga. Deseo austral, rastro de un flujo constante hacia Sudamérica. El conocimiento y las experiencias en Cuba despertaron las esperanzas sociales de muchos, que a la vuelta comienzan a rasgar el denso velo del analfabetismo y la incultura con la que habían sido sometidos.

Eso impulsa una primera oleada de trabajadores concienciados, dispuestos a exigir condiciones, a rebatir argumentos, a desvelar la falacia de un orden feliz.

Nada puede permanecer inalterado. Es como si toda reconstrucción exigiera un escenario que se autodisuelve. El extenso período agrario produjo una enorme tensión acumulada entre clases sociales: desde que unos pocos se atrevieron a reclamar el equilibrio y la dignidad, la tensión reventó en forma de guerra civil.

Pero una guerra autónoma, una forma propia de la venganza, que proyecta en las islas la negrura epocal del mundo.

La jungla se acerca bajo el aspecto de una tranquila capital de provincia, con un comercio floreciente y una burguesía algo rancia, una sociedad a la vez santurróna y humilde, pero desprovista de maldad, ingenua y cambiante. La producción aumenta y los terratenientes sonríen bajo el sol en los puertos, mientras los intelectuales se debaten entre una vieja escuela acomodada y una juventud vanguardista. Nada indica lo que se avecina, dentro de esa tranquilidad aparente, y en el plazo de unos pocos días, se desatará una represión insospechada.



SOCIUS 02, 2010

barcos negros

LAS ISLAS ABSOLUTAS NO TIENEN COSTA ALGUNA,
SINO PAREDES EXTERNAS, Y, ADEMÁS, POR TODOS LADOS.¹

Algunos barcos tuvieron un papel siniestro en el contexto de la represión desatada después de la rebelión militar contra el Gobierno Constitucional de la II República. Rotas las expectativas de un golpe quirúrgico que derrocara a la República en pocos días, los militares rebeldes decidieron afianzar sus posiciones en África y Canarias, asegurando la retaguardia para una eventual retirada. La máquina de represión utilizó todos sus recursos en un territorio en el que apenas encontraron resistencia. En pocos días las dependencias de las corporaciones públicas se desbordaron incapaces de absorber el flujo de detenciones. En la provincia de Santa Cruz de Tenerife se utilizaron la cárcel provincial, el fortín de Paso Alto, las cuadras del Cuartel de Caballería, los sótanos del Palacio de Justicia, el edificio de la Logia Masónica Añaza, requisado y convertido en cuartel general por paramilitares fascistas. A estos lugares se suman numerosos locales de federaciones obreras que habían sido requisados, cuarteles, teatros, institutos de enseñanza media y almacenes municipales, distribuidos por toda la provincia.

A pesar de ese despliegue de medios, el acomodo y vigilancia de los detenidos y su disponibilidad ante la perversa máquina de justicia constituían un problema que desbordó cualquier expectativa. Esto obligó a que se habilitaran, desde los primeros días del levantamiento, algunos buques que procedían de la flota de cabotaje local, utilizados ahora como prisiones flotantes. Poco después la casa inglesa exportadora de fruta Fyffes cedió tres barracones que habían servido hasta ese momento para almacenar los tres principales productos de la isla: piñas de plátanos, cajas de tomates y sacas de papas bonitas.

La connivencia de las compañías exportadoras de frutas con los poderes fácticos hoy resulta innegable. Su deseo de obtener ventajas del nuevo poder y de mantener la tradicional situación de seudoesclavitud con sus trabajadores, las empujan hacia la colaboración sin escrúpulos. Las compañías asisten a los militares golpistas en sus eventualidades represivas, y mientras dure la inactividad producida por las condiciones de la guerra cederán gentilmente parte de sus activos a la causa.

De esta forma, además de los locales de Fyffes, en los que se instaló un gran campo de concentración, el fabricante de cajas y cestos de tomates para la exportación Pedro Déniz, cede varias naves para una cárcel eventual. Mr. Bellamy, representante de la casa Elder en Tenerife, cónsul de Suecia, cede gratuitamente veintitrés rollos de alambre de espino para el nuevo campo de concentración. José Peña Hernández, propietario de una flotilla de cabotaje dedicada al transporte de

fruta cede el barco Adeje. La compañía Trasmediterránea, propiedad del Juan March, empresario que estaba financiando el golpe, cede el vapor Gomera. El armador y productor de frutas Álvaro Rodríguez López asiste a la rebelión con dos barcos de cabotaje denominados *Santa Rosa de Lima* y *Santa Elena Martir*. Esos cuatro buques, unidos por pasarelas, forman la primera prisión flotante, también conocida por la población como "archipiélago fantasma"².

Durante los años que duró la guerra algunos de esos barcos fueron sustituidos por otros, respondiendo a las necesidades de los armadores. Así a principios del año 1937 los vapores *Santa Ana Martir* e *Isora*³, propiedad de Álvaro Rodríguez López y José Peña Hernández respectivamente, se incorporan como buques prisión, y a finales de 1937 lo hace un gran pontón traído del Puerto de La Luz y de Las Palmas llamado *Porto Pí*,⁴ habilitado como prisión hasta diciembre de 1938. En marzo de 1939 se estima que ya no ofrecen las condiciones de seguridad necesarias y la mayoría de los presos de la Prisión Militar Flotante son enviados al campo de concentración Lazareto de Gando, en Gran Canaria.

Escoltados, fuimos en la falúa hasta los barcos anclados y amarrados, junto a la tercera boyas. Eran cuatro. Su aspecto exterior era deplorable por lo estropeados y sucios, dando una tristísima sensación de abandono, descuido y falta de decoro y aseo, a los extranjeros que llegasen –y llegaban, en efecto–, al puerto.

Eran cuatro barcos. El primero, más próximo al muelle y por donde se les abordaba, el Santa Elena, y seguían el Santa Rosa de Lima, Gomera y el último, Adeje. Me destinaron a éste. Tuve, pues, que pasar de uno en otro, mediante pasarelas de fortuna, por los tres primeros para llegar a mi forzoso domicilio futuro. Desde la elevada posición en que estaba, mientras cruzaba, pude ver, abajo, en las cubiertas y más abajo aún, en las bodegas, los “huéspedes” que me habían precedido desde los primeros días de sublevación [...] Hasta cerca de cuatrocientos en los cuatro buques.⁵

Este “archipiélago penal”, en palabras de Ramiro Rivas (quizá un juego de palabras con el terrorífico *Archipiélago Gulag* de Alexander Solzhenitsyn, otra historia de represión), es un complemento al atestado campo de concentración Prisión Militar Costa Sur, llamado *Fyffes*⁶ por la población, situado a media milla de la costa, frente a la playa de San Antonio.

Insularidad absoluta como en el deseo de Sloterdijk: prototipo de mundo de extrema clausura e introversión, redundando la isla. Es esta fatalidad la que nos advirtiera de la ilusoria y remota isla fuera de la vista y olvidada, en medio de una guerra, de aquella o de cualquiera; este el germen del experimento primordial que desata los peligros potenciales que acecha en él, sobre todo el utopismo intolerante, en forma de sueños políticos isleños.

Si entendemos el modo de proceder en la isla, esta réplica ha de repetir todos los rasgos esenciales mediante una correspondencia punto-a-punto. Así este “archipiélago fantasma” es una imagen condensada del otro, una extracción que por destilación homeopática lo contiene, lo radicaliza y se muestra tal vez con mayor poder de representación que el propio referente. Cualquier imagen de la isla debe contener necesariamente esta otra.

Estamos ante la aplicación cartográfica y minuciosa de una especie de arquetipo imaginario y desmedido. Ese mundo soñado se vierte en la realidad, y aunque no encaje en el molde previsto, se fuerzan los límites y se justifican las distorsiones, todo con el objetivo de representar la otra imagen, la falsificada e idealizante, que se pretende incuestionable.

Cientos de hombres pasaron algún tiempo en estos barcos, en condiciones de insalubridad, de precariedad alimentaria, acuciados por la enfermedad y la tortura, y para muchos fueron sus últimos momentos. Aunque no sólo para ellos constituyó una situación de excepción: sus familiares y amigos debieron crear un intenso vínculo con ese grupo de barcos fondeados frente a la ciudad. Algunos de esos familiares iban a pasear a la playa de San Antonio y a la carretera de San Andrés para tratar de ver a los suyos; para hacerles señas iban con alguna prenda convenida, dada la dificultad de identificar a esa distancia algún rasgo.

La presencia de los barcos frente a la ciudad con su frágil y trágica carga tuvo que convertirse en una muestra de terror, en la exhibición del poder exterminador con la que aplacar cualquier simpatía o sentimiento de solidaridad. Para algunos esa prisión repetida, cotidiana, debió resultar con el paso de los días un objeto invisible, una presencia sin significado. Para otros debió representar lo contrario, la constatación diaria de la pesadilla en la que todos estaban envueltos.

...se estremeció. Era como contemplar gusanos en una panza abierta.

A la escasa luz de dos linternas se aglomeraban en la bodega de carga del mercante unos doscientos presos políticos. Dormitaban.

Por los pañoles hacían ronda varios soldados armados. Se hallaban en un plano más elevado que el recinto hondo contenido a los apretujados prisioneros.

El olor que ascendía no lograba disiparlo brisa marina. Olor a excrementos, sudores, grasa de rancho, aceites rancios...⁷



Carguero *Santa Rosa de Lima*. La imagen corresponde al periodo en el que navegó bajo el nombre *Conchita Suárez*

Tales circunstancias debieron de parecer inusitadas incluso a individuos afectos al incipiente régimen. Dado el asombro que producía el tráfico marítimo entre los aficionados a la fotografía, antes y después de estos acontecimientos, que registraron gran variedad de tomas a lo largo de la historia del puerto, en tanto que exportador y escala técnica de buques en tránsito hacia África y Sudamérica, llama la atención la dificultad para encontrar imágenes del puerto y la prisión flotante, una circunstancia que se prolongó tres largos años. No existen asientos de imágenes en el Centro de Fotografía Isla de Tenerife de los años 1936, 1937, 1938 y 1939. Tampoco existe la entrada “Guerra civil” como categoría en el Archivo de Fotografía Histórica de Canarias de la FEDAC en Gran Canaria, en el que si introducimos en su buscador fechas o palabras claves relacionadas con esa época, se muestra una población tranquila, entregada a sus costumbres, en la que aparte de algún uniforme falangista no hay más referencias al trance que estaba viviendo.

¹ PETER SLOTERDIJK, *Esferas III*, Siruela, Madrid, 2006, p. 244.

² RAMIRO RIVAS, “La Guerra Civil en Tenerife”, en *La Guerra Civil en Canarias*, Francisco Lemus Editor, La Laguna, 2000, p. 68. El *archipiélago fantasma*, como denominaba el pueblo al conjunto de barcos que hacían la función de prisiones flotantes, albergaba a más de 500 presos.

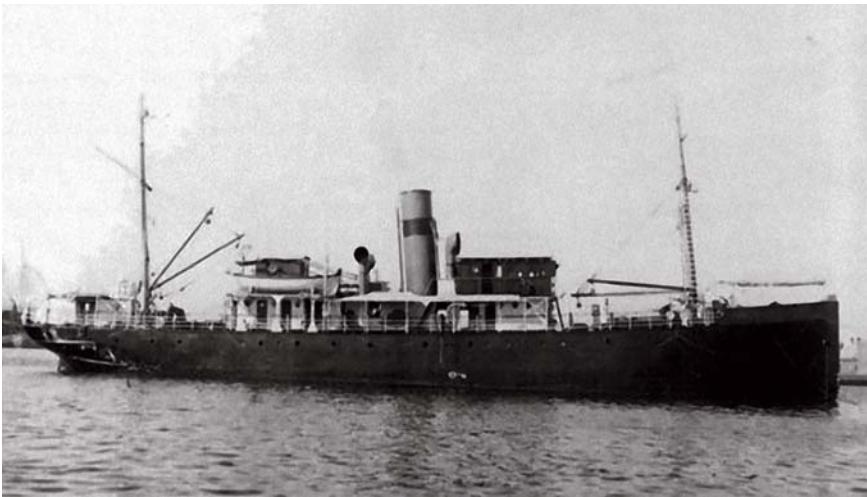
³ Cfr. RICARDO GARCÍA LUIS, “Antonio Montelongo Morales: La ley del saco”, en *Crónica de vencidos. Canarias: resistentes de la guerra civil*, La marea ed., Las Palmas de Gran Canaria, 2003., pp. 177-192.

⁴ Cfr. NÉSTOR HERNÁNDEZ LÓPEZ, *Crispiñano de Paz González. Ciencia y política, pasión y prisión*, Centro de la cultura popular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 2009, p. 261.

⁵ MANUEL BETHENCOURT DEL RÍO, *Diarios y cartas de la cárcel*, José Vicente González Bethencourt ed., Ediciones Idea, Santa Cruz de Tenerife, 2008, pp. 83-84.

⁶ RAMIRO RIVAS, “La Guerra Civil en Tenerife”, “A principios de diciembre [1936], 1.500 reclusos moraban en *Fyffes*”, p. 70.

⁷ PEDRO V. DEBRIGODE DUGI, *Luchar por algo digno I. El barco borracho*. Ediciones Idea, Santa Cruz de Tenerife, 2005, p. 94. Esta novela está inspirada en los acontecimientos que vivió el escritor mientras era alférez de complemento en Santa Cruz de Tenerife en 1936.



Vapor playero *Gomera*

Es este un vacío premeditado, una *ausencia* que muestra el celo con que se trató de evitar el registro de esa situación de excepción. Una política enquistada, que persiste aún hoy: basta con revisar las ediciones históricas y conmemorativas de la Autoridad Portuaria de Santa Cruz de Tenerife, donde no es posible encontrar imágenes ni comentarios explícitos sobre la guerra, y que hasta ahora se limitan a reproducir loas nostálgicas de los tiempos heroicos de la Marina mercante y a decorar la historia del turismo, sin reparar un momento en otras circunstancias.

Es cierto que el celo sobre las imágenes corre paralelo al celo con que se administra aún hoy los registros militares y civiles sobre las circunstancias de la represión en tiempos de la guerra civil. Sin embargo, las tomas fotográficas, además de las registradas por la administración con carácter estadístico y documental, también responden al libre deseo individual, lo que hace suponer que pudieran existir imágenes no sujetas al control de archivo, sino a la administración mezquina de la memoria colectiva.

⁸ MANUEL BETHENCOURT DEL RÍO, *Diarios y cartas de la cárcel*, op cit., p. 54.

⁹ En la elaboración de esta relación se ha utilizado información procedente de: Archivo Tráfico Marítimo Puerto de Corte, [en línea], World Wide Web Document, URL: <<http://www.jrvarela.net/cormebarcotrafico.htm>>. Archivo Navieras y barcos españoles, [en línea], World Wide Web Document, URL: <http://www.buques.org/Navieras/Navieras_E.htm>. Archivo Astilleros de Cádiz, [en línea], World Wide Web Document, URL: <<http://astilleroscadiz.buques.org/Construcciones/Echevarrieta/ConstruccionesEchevarrieta.htm>>. John H. Marsh Maritime Research Centre, Ciudad del Cabo, Sudáfrica, [en línea], World Wide Web Document, URL: <<http://rapidtp.co.za/museum/jmmrc.html>>. "Sotileza", Vida Marítima, [en línea], World Wide Web Document, URL: <<http://www.vidamaritima.com/2008/07/sotileza.html>>. JUAN CARLOS DÍAZ LORENZO, *Al resguardo de Anaga. De los correíllos al "fast ferry" y Al resguardo de Anaga. De la mar y los barcos*, Ed. Puertos de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 2004. Historiales de los buques en el *Miramar Ship Index*, [en línea], World Wide Web Document, URL: <<http://www.miramar-shipindex.org.nz/>>.

¹⁰ RICARDO GARCÍA LUIS, JUAN MANUEL TORRES VERA, *Vallehermoso. El Fogueo*, Gobierno de Canarias, Las Palmas de Gran Canaria, 2000, p. 98. "Venían en los barcuchos esos –después vino la transformación, los barcos negros [en referencia al color de sus cascos] León y Castillo, La Palma; después vinieron los 'Santas', ¿comprende?–, en El Águila, el Sancho, Barquillos de cabotaje; un barco salía de Santa Cruz a la 9 de la noche y se venía llegando aquí a las 12 ó la una del medio día".

Un día, en que había anclado dentro del puerto un buque de pasaje inglés de alto bordo, vimos a una falúa ocupada por dos o tres hombres y una mujer, seguramente extranjeros, que venían hacia nosotros, de oeste a este, con intención de pasarnos por popa. Así lo hizo dirigiéndose hacia un carbonero que descargaba amarrado a la boyas al este de nosotros. Pero, a medio camino, es decir casi exactamente a mitad de distancia entre nosotros y el carbonero, la falúa viró y, entre los dos vapores, despacio, tornó hacia el sur. Mientras tanto, la única señora que la ocupaba y que permanecía en pie, como los hombres, en medio de la falúa, sacó una máquina fotográfica y con una rapidez admirable, sacó varias fotografías de los barcos y de nosotros mismos, que, en traje propio para el baño de sol, nos habíamos puesto en pie para ver lo que pasaba. La cosa fue hecha con tal rapidez y osadía –teniendo en cuenta el peligro de acercarse a nosotros– que supusimos que los centinelas no se habían dado cuenta de ello o le concedieron poca importancia.⁸

Poco a poco empezamos a conocer imágenes de esta tragedia, sobre todo retratos, pues apremia la necesidad de honrar a las personas. Pero también existe otra necesidad, urge conocer circunstancias, lugares y hechos, y cualquier imagen es imprescindible para esa labor. La fotografía tiene un papel esencial, sobre todo después de que el franquismo se empleara a fondo para borrar todo vestigio físico.

Mientras Auschwitz o Mauthausen se mantienen en pie como memoriales a las víctimas del genocidio nazi, el franquismo trató de deshacerse de todo rastro que lo relacionara con el genocidio en Canarias. Los rebeldes acabaron con la vida de mil seiscientas personas en Santa Cruz de Tenerife, la mayoría arrojándolas al mar cuando aún estaban vivas, encerradas en un saco con la sola compañía de una piedra, en la llamada *Fosa de San Andrés*, en una calculada operación de depuración, terror y limpieza, junto a un número indeterminado de fosas sin localizar en el interior de la isla.

No es el único caso. Entre los seiscientos desaparecidos y los responsables de su muerte se interpusieron, tiempo después, cuando ya había concluido la II Guerra Mundial, miles de toneladas de escombros y piedras, con los que se trató de bloquear para siempre Sima Jinámar, en Gran Canaria. También existen otros pozos que sufrieron la misma suerte por la zona de Arucas.

Todo esto sucedió después de que se establecieran los *Principios de Núremberg* (guía creada durante los Procesos de Núremberg para determinar qué se entiende por crimen de guerra), donde se especificaba que las responsabilidades genocidas del fascismo europeo no iban a quedar impunes. Canarias es una excepción dolorosa y vigente de ese acuerdo. La injusticia y el horror no tuvieron aquí ni memoria ni castigo.

III LOS BARCOS⁹

1 Carguero *Santa Rosa de Lima*, de 446 toneladas, construido en las gradas del astillero de Corcho e Hijos, en Santander. Botado el 11 de septiembre de 1919 bajo el nombre de *Sotileza*. El 28 de marzo de 1924 lo compra la Compañía Marítima Canaria, filial de Elder & Fyffes con sede en Santa Cruz de Tenerife. Con el cambio de matrícula cambia también de nombre, pasando a llamarse *Guanche*. En 1934 la Compañía Marítima Canaria se incorpora a la flota de Álvaro Rodríguez López, pasando este buque a denominarse *Santa Rosa de Lima*. Es el primer barco que se fondea para albergar al creciente número de detenidos, desde el día 20 julio de 1936. A él se amarran los otros tres barcos que constituyen la Prisión Militar Flotante frente al puerto de Santa Cruz de Tenerife. Es el más grande y ocupa el segundo lugar en el conjunto de la prisión flotante, pues se accede desde el *Santa Elena Mártir* cruzando por pasarelas entre los barcos. En sus bodegas son recluidos unos 150 hombres, a los que sólo se les permite subir a cubierta para hacer sus necesidades. La mala alimentación, las condiciones insalubres, las penalidades y vejaciones pronto minarán la salud de la población reclusa provocando algunas muertes. En 1939, concluida la guerra civil, fue vendido al armador bilbaíno Luis Otero y rebautizado como *Tercio San Miguel*. En 1940 embarrancó en la costa francesa, reflotándose sin consecuencias. En 1945 lo compra el armador vigués Vicente Suárez, rebautizándolo *Conchita Suárez*. Con este nombre continuó haciendo cabotaje por los puertos del norte de España hasta que se desguazó en Zumaya en 1975.

2 Carguero *Santa Elena Mártir*, de 370 toneladas, construido por Smith's Dock en North Shields, Gran Bretaña. Botado el 19 de julio de 1909 y bautizado como *Quaysider*. En 1913 fue adquirido por la Compañía Marítima Canaria y rebautizado *Tacoronte*. En 1934 se incorpora a la flota de Álvaro Rodríguez López, pasando a denominarse *Santa Elena Mártir*, uno de los "Santas" como popularmente se conocía a estos barcos¹⁰. Albergaba a unos 150 hombres hacinados, la comida era escasa e insana, y aunque los penados bombeaban agua salada para mantener el barco lo más aseado posible, las condiciones de higiene eran deploables y el peligro de epidemias era tan evidente que las autoridades militares abrirán el campo de concentración de *Fyffes* donde trasladan a muchos detenidos. A pesar de ese traslado siguen sin capacidad para cerrar la prisión flotante. Al final de la guerra civil viajó entre los puertos norteafricanos y el sur de la península. En 1949 lo compra la Naviera Valenciana y es rebautizado como *Rada de Barcelona*, y en 1956 es adquirido por la Naviera Astur que lo rematricula bajo el nombre de *Bahía de Cádiz*. Es desguazado en 1973.



Carguero *Santa Elena Mártir*, rebautizado *Bahía de Cádiz*

3 Buque de tipo mixto de pasaje y carga *Gomera*, de 447 toneladas, construido por los astilleros Caledon Ship & Eng. Co. Ltd. de Dundee, Inglaterra, para la Compañía Vapores Correos Interinsulares Canarios, filial de Elder Dempster & Co. Entregado el 8 de marzo de 1912 con el nombre de *Gomera-Hierro*. Formaba parte de un grupo de 3 pequeños correos gemelos junto a los vapores playeros *Lanzarote* y *Fuerteventura* que cubrían las líneas secundarias para la compañía. La flota la completaban otros tres buques de mayor capacidad de desplazamiento: *Viera y Clavijo*, *León y Castillo* y *La Palma*. Los seis buques constituyeron un hito en el desarrollo de las comunicaciones entre islas, salvando también los problemas de comunicación interior en cada isla y la conexión con las provincias africanas de Cabo Juby, Río de Oro y La Güera. En 1929 la compañía adquiere el vapor *Vojvodina*, que pertenecía a la naviera yugoslava Boka Brod; recibió el nombre de *Hierro*, lo que permitió que el buque *Gomera-Hierro* pasara a denominarse *Gomera*. En 1930 la Compañía Vapores Correos Interinsulares Canarios es absorbida por la Compañía Trasmediterránea, los buques mantienen sus nombres y tripulación. El día 23 de julio de 1936 este buque traslada desde Tenerife hasta San Sebastián de la Gomera a las fuerzas de infantería y de la Guardia Civil que se enfrentarían a la resistencia republicana de Vallehermoso, enfrentamiento popularmente conocido como *El Fogueo*. Días después es integrado en el grupo de cuatro barcos que constituyen el primer núcleo de la prisión flotante. Las nuevas circunstancias contrastan con la imagen de "servicio social" que se habían ganado a lo largo de décadas los correíllos. Unos cien hombres se amontonaban en sus bodegas. Aparecen enseguida los primeros casos de tifus. Después de la guerra continuó operando entre las Islas y el Sahara. En 1965 embarrancó en un banco de arena a unas ocho millas al sur de El Aaiún. La reparación del buque se estimó inviable, por lo que fue vendido para desguace en Barcelona.



Carguero *Adeje* en el puerto de Santa Cruz de Tenerife en 1939, poco después de que fuera desmontada la prisión flotante.

4 Carguero *Adeje*, de 253 toneladas, construido en 1918 por Fernández de Beraza & Co. en Bilbao. Su primer nombre fue *Aingeruzar*, en 1922 pasó a nombrarse *Pablo de Azpitarte*, propiedad de la Sociedad Olazábal y Azpitarte. Adquirido en 1924 por José Peña Hernández para su empresa Cabotajes Insulares y rematriculado en Santa Cruz de Tenerife como *Adeje*. Junto al motovelero *San Miguel* y el carguero *Isora*, también propiedad de José Peña Hernández, participa del desarrollo del cabotaje frutero entre el sur de Tenerife, el Puerto de la Cruz, Santa Cruz de La Palma, Tazacorte, San Sebastián de la Gomera y Santa Cruz de Tenerife. En 1936 es incorporado a la prisión flotante. Es el último en sumarse de este primer grupo de cuatro barcos, también el más pequeño. En 1938 es vendido al armador Álvaro Rodríguez López, aunque continúa fondeado como prisión flotante hasta el final de la Guerra. Sin embargo, el carguero no volverá a su servicio de cabotaje, le esperan otros acontecimientos durante la Segunda Guerra Mundial.

5 Carguero *Santa Ana Mártir*, de 549 toneladas, construido en Cádiz en los astilleros Echevarrieta & Larrinaga en 1919. Bautizado *Amir*, se incorpora a la flota de la Compañía Marítima Canaria de Elder & Fyffes; mantiene este nombre hasta que se integra en la flota de Álvaro Rodríguez López en 1934. Pasa a denominarse *Santa Ana Mártir*. A principios de 1937 es fondeado en la bahía de Santa Cruz como prisión flotante. En los últimos días del mes de enero se convirtió en escenario aterrador de una "saca" masiva de presos "gubernativos"¹¹, posiblemente de la única que existe constancia documental. Un grupo de presos es trasladado al barco desde *Fyffes* e introducidos por la escotilla de popa en la bodega, en medio de fuerte medidas de seguridad. El resto de penados del barco que están encerrados en la bodega por proa llegan a pensar que los van a hundir, no com-

prenden qué es lo que sucede hasta que entran en contacto con el nuevo grupo por medio de señales en morse a través del casco del barco. Descubren que son trece hombres y sus nombres, los escriben sobre "papel vaso" que guardarán celosamente con el fin de conservar la memoria. Están seguros de lo que va a suceder. Este es el último contacto que se tiene de ellos. Sacaron a cuatro la primera noche, y en tres noches sacaron a doce. Sólo escapó uno que era un falangista detenido por error. Entre ellos se encontraba el poeta Domingo López Torres¹². En 1939 el barco es vendido a los armadores Otero & Cardenal, el buque es rebautizado como *Tercio de Montejurra*, y en los años siguientes se dedicará a otra aciaga labor.

6 Carguero *Isora*, de 316 toneladas, construido en la ría de Bilbao en los talleres de Mutiozabal & Fernández en 1920. Bautizado con el nombre *Axpe*, en 1922 fue adquirido por José Peña Hernández para su empresa Cabotajes Insulares, rematriculado en Santa Cruz de Tenerife como *Isora*. A lo largo de catorce años se dedicó al cabotaje frutero interinsular, una labor intensa que solventaba la falta de infraestructuras para el transporte terrestre de las cosechas, así como la conexión de las plantaciones de las islas de la provincia con el puerto de Santa Cruz. En junio de 1937 es amarrado a la prisión flotante. En 1938 es vendido a Álvaro Rodríguez López. Este y otros barcos que pertenecieron a la flota de Álvaro Rodríguez López van a jugar un papel insólito, aunque resulta difícil imaginar una situación tan funesta para estos barcos como la vivida durante la guerra civil. Vinculados a una empresa de capital alemán, Sofindus, importante consorcio que gestionaba a través de testaferros 53 barcos bajo bandera española, con una capacidad combinada de 55.000 toneladas de gran importancia estratégica en la guerra que estaba apunto de estallar, van a constituir el remate de la más pavorosa Marina mercante en Canarias.

7 Otro barco unido al destino de un grupo de presos de la prisión flotante es el *Viera y Clavijo*, aunque no formó parte de la misma, el traslado y posterior fuga de algunos deportados a otros territorios de África colonial española en este vapor cruza su historia con la de las víctimas de la represión. Buque de tipo mixto de pasaje y carga de 826 toneladas, el primero de los seis correíllos de la Compañía de Vapores Correos Interinsulares Canarios, filial de Elder Dempster & Co., fabricado en 1911 por los astilleros *Caledon Ship & Eng. Co. Ltd.* de Dundee, Inglaterra. Como ya hemos dicho en relación a otro de los correíllos, el *Gomera*, el *Viera y Clavijo* forma parte de una flota de vapores que asisten al despuente económico del archipiélago y su conexión con África desde la segunda década del siglo XX.

El 17 de agosto de 1936 son concentrados treinta y siete detenidos en el carguero *Adeje*, de la prisión flotante. Han sido seleccionados por ser, a criterio de una comisión evaluadora, los más peligrosos, y van a ser deportados a Río de Oro y La Güera, colonias de la denominada África Española. Son presos que no tienen abierto ningún procedimiento penal, aunque se les considera leales a la República, y por tanto agitadores. Entre ellos se encuentran el poeta Pedro García Cabrera, que escribió su *Romancero Cautivo*¹³ (1937) a partir de las experiencias de la represión y posterior deportación, y José Rial Vázquez, que bajo el seudónimo José Sahareño publicaría en Valencia, en 1937, el libro *Villa Cisneros*. De-

*portación y Fuga de un grupo de antifascistas*¹⁴. De ambos libros se extrae una experiencia estimulante de uno de los pocos casos de tenacidad a los que acompaña la fortuna, una aventura que supuso aire fresco para la resistencia moral no sólo en Canarias, sino también para los republicanos de todo el país.

Esa misma noche son trasladados al vapor *Viera y Clavijo*, que junto a los vapores *León y Castillo* y *La Palma* cubrían este trayecto de manera ordinaria, con atraques en el Puerto de La Luz en Las Palmas, en Puerto Cabras en Fuerteventura, Cabo Juby, Río de Oro y La Güera en el Sahara. Después de breves estancias en Gran Canaria y Fuerteventura en las que pudieron comprobar el estado de represión generalizado en que vivía la población, son desembarcados algunos en Río de Oro, el resto continúa hasta casi la frontera con Mauritania, destino La Güera.

Los deportados son entregados para su custodia a la *Mia Nómada* de Villa Cisneros, tropa formada exclusivamente por indígenas a las órdenes de oficiales españoles. Realizaron trabajos forzados durante siete meses construyendo algunas carreteras en la península de Río de Oro. Durante ese tiempo fueron reclamados varios deportados como encartados en procesos judiciales para declarar en Tenerife.

Una de las claves de esta historia es que los detenidos reciben noticias del fusilamiento de los que vuelven a las Islas. Aunque no era necesario ese regreso para ser ejecutado. Algunos de los que fueron confinados a La Güera serían fusilados o declarados "desaparecidos" en la colonia más alejada del Sahara español.

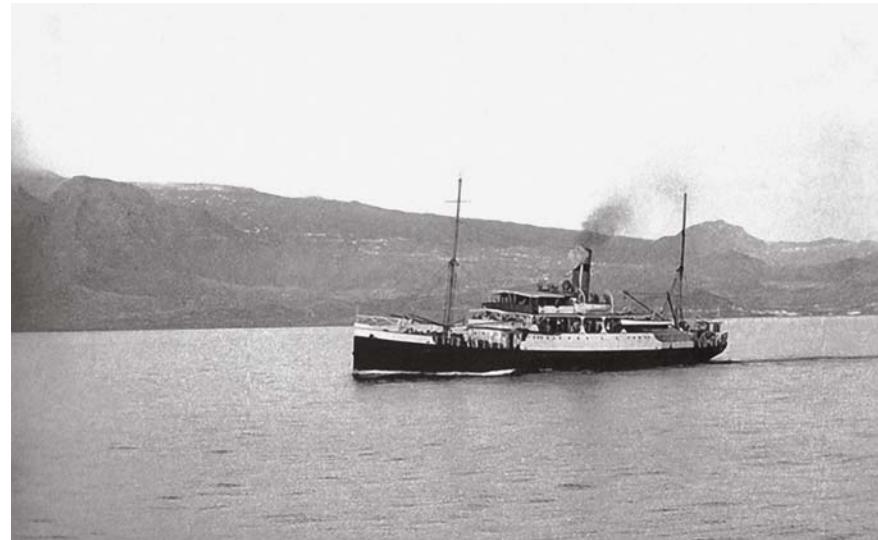
El buque-correo es durante las primeras semanas portador de alegrías, en su mayoría cartas y envíos de los familiares, pero en el trayecto de vuelta, transporta pánico, y reclamaciones de deportados.

La tropa regular española y algunos suboficiales estrechan vínculos con los detenidos, un acercamiento propiciado por la compasión, al ver a estos hombres forzados, sometidos y desterrados. La situación se hace insopportable, y la tropa y los deportados se rebelan declarando lealtad a la República y tomando el fuerte de Villa Cisneros, resultando muertos el alférez que mandaba la guarnición y un soldado.

Su única posibilidad de ser libres pasa por el secuestro del vapor de línea. Sin barco les esperaba lo desconocido, la travesía del desierto sin el equipamiento apropiado, la perspectiva era enfrentarse en un territorio desconocido poblado por tribus o el combate con la *Mia*, bien armada, montada y conocedora de los pozos.

El *Viera y Clavijo* es el buque que va unido al destino de los deportados. Apareció en el golfo de Río de Oro, y tras una limpia maniobra se hicieron con el barco. Gran parte de su tripulación se unió a la suerte de los sublevados. El 17 de marzo de 1937 se dibuja el tenue perfil de la costa de Senegal, después de tres días de navegación.

La deportación y posterior fuga logró que algunos de los treinta y siete deportados iniciales escaparan de una muerte segura, si su único destino hubieran sido permanecer en la prisión flotante de Tenerife.



Vapor *Viera y Clavijo* navegando en el año 1962

El periodo comprendido entre julio de 1936 y febrero de 1937 es el de máxima intensidad en la triste historia de las llamadas "sacas" efectuadas en Tenerife, en las que presos "gubernativos" son hechos desaparecer de manera sistemática. A pesar de que algunos de los deportados a las colonias africanas fueron llamados como encartados a procesos en Tenerife y posteriormente fusilados, el resto, al igual que los que desaparecieron en La Güera, y de no haber estado protegidos en Río de Oro en momentos dramáticos por un oficial, hubieran sido posiblemente víctimas en un proceso de limpieza ideológica completamente desbocado.

Una siniestra "limpieza" orquestada por un grupo inquisitorial de militares, curas y familias burguesas, que se resuelve en una ráfaga de venganzas y en un sistemático deseo de borrar toda forma de oposición. Al aliento de una guerra, inspirados por el nazismo y aislados en una isla oceánica, como si el mar les sirviera de muro y de foso para esconder el horror, trajeron de refundar una sociedad a su medida, en la que por mucho tiempo no existió otra moral que la de los culpables de asesinato social.

¹¹ RAMIRO RIVAS, "La Guerra Civil en Tenerife", p. 70. Los cautivos se dividían en tres categorías: los que cumplían condena, los que estaban en vías de ser juzgados por los continuos consejos de guerra (ambos eran minoría y normalmente estaban a salvo de las frecuentes sacas) y los clasificados como "gubernativos", que no estaban acusados de ningún delito concreto y eran presos preventivos a disposición de la autoridad militar. Son ellos los que sufrieron la mayor parte de las desapariciones, que ya ascendían a más de mil en febrero de 1937.

¹² Cfr. RICARDO GARCÍA LUIS, *Crónica de vencidos*, pp. 177-192.

¹³ PEDRO GARCÍA CABRERA, "Romancero Cautivo" (1936-1940), *Obras Completas*, vol. I, Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1987, pp. 127-164.

¹⁴ JOSÉ RIAL VÁZQUEZ, *Villa Cisneros. Deportación y fuga de un grupo de antifascistas* (1937), Tierra de Fuego ed., La Laguna, 2007.

la habanera

La Habanera (1937) del director alemán Detlef Sierck, conocido como Douglas Sirk¹⁵ en su posterior periodo americano, constituye un interesante documento del uso publicitario del cine en la Alemania nazi. Además de instrumento de propaganda y adoctrinamiento de la población germana, así como pretendido instrumento ejemplarizante de la cultura aria frente al mundo, la película, por estar rodada en la isla de Tenerife a finales de 1936 y principios de 1937, gracias a la connivencia entre los regímenes de Hitler y Franco, contiene imágenes de la isla en uno de sus períodos más oscuros.

Frente a los inevitables paisajes que servirán como contrapunto a los nevados campos del norte de Europa, aparecen lugares y situaciones de gran valor histórico, dada la escasez de documentos de la época. La boda del cacique de la isla en la ficción se celebra en la Iglesia de San Francisco de Santa Cruz de Tenerife. El plano de la misma desciende previamente en un barrido desde la torre y la fachada del Palacio de Justicia anexo, que en ese preciso momento jugaba un papel infame como parte del sistema represivo fascista. El Palacio de Justicia se había convertido en un centro de torturas por el que pasaban un gran número de encarcelados procedentes de todos los centros de detención. Era el lugar desde el que, sirviéndose de vejaciones, se conseguía abrir procesos a los presos políticos. Todo indica que la brutalidad era extrema, hasta el punto de que están documentados varios "suicidios" en esos días desde sus balcones. Una imagen grotesca para cualquiera que pudiera percibirla al completo, la de los presos vejados en los sótanos y despachos del Palacio de Justicia mientras en la calle el aparato de propaganda nazi ideado por Goebbels rodaba una escena para una film de corte racista, creado para prevenir subliminalmente a la población alemana del contacto con los españoles.

Todo los elementos parecen reunidos en esa escena: la religión intocable que da cobijo al cacique, la justicia falseada que oculta en sus tripas todas las formas de la injusticia, la propaganda totalitaria y racial, una realidad que se descompone pero que se maquilla en el celuloide, una ficción que pretende establecerse sobre la realidad.

Sin embargo la escena que mayor interés documental tiene para nosotros es la resolución de la tensión entre los protagonistas, realizada frente al carguero *Adeje*, atracado en el puerto con la ciudad como fondo. Sabemos por los *Diarios y cartas de la cárcel* de Manuel Bethencourt del Río, inquilino permanente del buque prisión¹⁶, que fueron desalojados, él y el resto de ocupantes del barco *Adeje*, el diez de septiembre de 1936 hasta el uno de febrero de 1937, casi cinco meses que pasaron detenidos en *Fyffes*. En algún momento de esos cinco meses se rodó esta escena en la que el barco-prisión aparece amarrado en un puerto abarrotado aún por sacas de papas y cajas de tomates. En el deambular del protagonista por el puerto queda registrado también el barco *Ario* de la Naviera Pinillos, síntoma de la germanofilia imperante. Este aparentemente inocuo escenario tropical para



La Habanera (1937). Una panorámica del Puerto de Santa Cruz de Tenerife que incluye al carguero *Ario* de la Naviera Pinillos

la máquina de propaganda nazi adquiere un sentido local extremo. Ese sentido solo es apreciable desde el conocimiento de lo que estaba ocurriendo en la isla. Esa realidad ocultada funciona como un tercer subtexto por debajo de la narración natural de la historia, a la que el sistema de propaganda nazi había sumado un estrato subliminal de corte racista; un tercer nivel que presenta un escenario de persecución, padecimiento y aniquilación en la figura del barco-prisión *Adeje* y en la imagen de la ciudad oprimida por sí misma.

Estamos ante una de esas imágenes-cristal en las que el tiempo adquiere una calidad plástica. La escena muestra, a quien pueda ver, que la connivencia del cacique y la seductora aria se funda sobre un escenario de terror social que quedaría confirmado a lo largo de los años siguientes a escala planetaria.

La mayoría de los historiadores parecen estar de acuerdo en que el cine se convirtió en la herramienta primordial de la propaganda nazi, instrumento de alegorización y control de la población en el que entrelazaban, manejando técnicas como el montaje paralelo, la degradación o la mitificación de los personajes, toda una encyclopédia ideológica cuya función era sumergir al espectador en una realidad indiscutible, de raíces míticas y horizontes perpetuos. Se mostraba una verdad que no podía ser cuestionada, y donde toda persona que pretendía cuestionar esas verdades era representada como un ser indigno, malvado e inmoral. El programa nazi no dejaba nada al azar: desde el antisemitismo hasta el antieslavismo, desde el uso de la economía y el odio como publicidad hasta la total censura informativa y las purgas antimarxistas, el darwinismo social, más tarde

convertido en higienismo, la regeneración del arte, el nacionalismo localista como bandera (recuérdese la presencia nazi en todas las fiestas populares, relacionando así la tradición y la ideología), y sobre todo el uso público del rumor, de la mentira repetida hasta que sea aceptada como verdad.

Una hipótesis interesante del contenido subliminal de esta cinta, *La Habanera*, es que la metáfora exótica “busca adoctrinar a la juventud alemana sobre los peligros de contaminarse particularmente con los apasionados y misteriosos morenos españoles e italianos, que para esta época se habían convertido en aliados culturales y diplomáticos de los arios. [...] para prevenir que soldados y miembros de organizaciones sociales y culturales alemanas no se dejaran atraer por el exotismo erótico y romántico de estos nativos, evitando así un nuevo tipo de catástrofe demográfica racial y más generaciones de alemanes mixtos.”¹⁷

Para no perjudicar las fluidas relaciones de Franco con el gobierno alemán, la UFA optó por crear una torpe metáfora de lo español con todos sus tópicos: mantillas, volantes, abanicos, toreros, bailaoras y guitarras, transplantada a la isla de Puerto Rico como escenario geográfico. Una manera de mostrar lo español sin hacerlo directamente, a través del inconcreto ropaje de lo latino. Tenerife es una solución cómoda, localizado a medio camino entre las dos. Sin embargo, la mezcla en el guión de lo español junto a los tópicos de una isla antillana, consigue sin pretenderlo representar la asfixiante atmósfera política de la isla real que sirve de escenario.

Como en una parodia de sí misma contemplamos a un cacique dueño y señor de la isla y el proceder del aparato de represión y control con la que la administra, posiblemente una representación acertada, casi reconstrucción documental, de lo que fue la vida isleña hasta ese momento. Pero el poderío científico, la racionalidad centroeuropéa, la ecuanimidad y los valores de libertad y justicia con la que pretendían autorrepresentarse los germanos en esta cinta, queda muy alejada de la realidad. Si en la película el objetivo de los arios, además de contribuir al rescate de los suyos, es impedir la infelicidad de los mismos a manos de los taimados y sucios morenos, también se pretendía contribuir a la justicia social y enfrentarse el aparato despótico oligárquico. La realidad fue bien distinta. Como sabemos, los nazis en la isla sirvieron de inspiración y apoyo a las clases dominantes en la opresión de la población trabajadora y en la aniquilación de sus representantes.

Llama la atención la insistencia con la que se exhibe el paisaje típico escandinavo como contrapunto al polvoriento y asfixiante paisaje tropical isleño. La protagonista, “la rubia sueca que ha recibido su castigo por rebelarse contra su “hábitat” natural, por renegar de su patria y por dejarse arrastrar por una atracción por lo prohibido, una raza inferior”¹⁸, en su melancolía, rememora la nostalgia de Suecia, la pureza intocada de la nieve, los paisajes invernales, algodonosos y ensueñadores, jugar con la nieve “mágica”, ir en trineo, todas ellas alusiones a la superioridad de los elementos representativos de la cultura y de la vida en los territorios del norte. Son los panoramas que subrayaba el nazismo como característicos del mejor de los mundos posibles.

El uso de esta iconografía demuestra la eficacia del paisaje a la hora de producir imágenes abstractas de identidad y cultura, puestas al servicio de un ré-



La Habanera (1937) del director alemán DETLEF SIERCK, en la que aparece amarrado en el Puerto de Santa Cruz de Tenerife el carguero Adeje.

gimen de poder, óptimas para ser insertadas como herramientas subliminales en un sistema de control totalitario.

La película termina en el muelle donde está atracado el *Adeje*, pero esta vez no se molestaron en filmar un nuevo plano: utilizan el mismo que al principio abre la historia. Ambos funcionan como paréntesis cerrados, puesto que incluso han girado el plano, en medio de los cuales se ha desarrollado este sórdido relato, cargado de múltiples niveles de lectura, que a pesar de la perversa máquina que lo compone y dirige termina por significar algo más real, dando cuenta de la trágica situación que vivía la isla subtropical que le sirvió de escenario.

Es un ejemplo de cómo una realidad soterrada termina supurando y mostrándose incluso cuando la intención era eliminarla por completo.

¹⁵ Todo indica que Douglas Sirk se vio obligado a trabajar en esta cinta para la UFA (Universum Film AG), una película de propaganda maniquea tan lejana a sus intenciones estéticas, un encargo envenenado que debió convencerlo de su necesidad de huir. La otra razón para huir era aún más urgente: su esposa era judía y la política nazi no miraba con buenos ojos los llamados matrimonios mixtos. El mismo año en que se rueda *La Habanera*, 1937, tras muchas dificultades para salir del país, Sirk consigue escapar de Alemania y reside primero en Holanda y luego en Francia, para más tarde exiliarse en los Estados Unidos, donde comenzará la parte más conocida de su obra como director de cine. Una de sus primeras películas americanas es un alegato antinazi, *Hitler's Madman* (1943). Hoy es considerado uno de los grandes maestros del melodrama clásico. Su influencia fue esencial para que Fassbinder encontrara el tono de sus mejores películas. Sirk fue un hombre culto y pacífico, conoció a Kafka y fue amigo de Max Brod, trabajó con Max Reinhardt y en su primera etapa dirigió obras de teatro de Brecht, Ibsen y Büchner.

¹⁶ MANUEL BETHENCOURT DEL RÍO, *Diarios y cartas de la cárcel*, desde el nueve de agosto de 1936 hasta el once de marzo de 1939, p. 22.

¹⁷ SANDRA PUJALS, “Gérmenes, trópico y sudor: La Habanera de Detlef Sierck (Sirk) y Puerto Rico como metáfora racista en la visión cinematográfica nazi, 1937”, Revista Baquiana, nº 41-42, Miami, 2006.

¹⁸ *Ibid.*

encristalados

TODO SUCDE COMO SI LA ISLA HUBIESE DESPLAZADO SU DESIERTO
HACIA FUERA DE SÍ MISMA. LO DESIERTO ES EL OCÉANO ALREDEDOR.¹⁹

Uno de los rastros más elocuentes de la polarización de las convicciones políticas en el estrecho espacio de la isla en los años previos a la guerra civil, ha sido señalado por C. B. Morris y Andrés Sánchez Robayna en el ámbito de la literatura:

Dentro del microcosmos de Tenerife, Manuel Verdugo se sintió obligado en 1929 a recurrir a la palabra *supresión*, para contestar en verso a la pregunta que le hizo *La Tarde* “¿Qué opina usted de los jóvenes actuales?”.²⁰

Yo diría a los jóvenes actuales,
Con riesgo de pasar por imprudente:
“¡No amarguéis mi existencia tan cruelmente;
acabad con la causa de mis males!”
[...]
El remedio eficaz es el siguiente:
menos patadas; menos atletismo
y supresión total de “vanguardismo”²¹

El devenir histórico ha subrayado de manera funesta este último verso, que aunque pudiera leerse en clave ligera en los años previos a la guerra civil, no es menos cierto que se produce en el marco reflexivo de la poesía, donde el valor de las palabras es medido con precisión. Estos versos forman parte de la escenificación del cisma social en la cultura literaria, reflejo de una polarización ideológica general, centrada aquí entre el grupo de intelectuales viejos, al que

pertenecía el poeta Verdugo, respetado por la burguesía mercantil, y un grupo de jóvenes vanguardistas que convulsionaba con sus audaces propuestas a una sociedad gazmoña. De los acontecimientos posteriores se concluye que lo que se produjo fue una cruzada reaccionaria para la supresión total del “vanguardismo” social y cultural.

Es de suma importancia comprender la forma autónoma que tomó la guerra civil española en Canarias, soslayada en las primeras investigaciones históricas, hasta el punto de negarla, por la inexistencia de un frente de guerra. Esta circunstancia ha colaborado a tejer un manto de silencio y olvido con el que se ha tratado de encubrir los hechos ocurridos en las islas.

Es evidente que la guerra en las islas estuvo íntimamente ligada al desarrollo de la guerra en el resto del país. Lo prueban los 60.000 hombres reclutados en Canarias²², trasladados a los frentes de guerra en la península, también los recursos locales esquilmados para sostener la maquinaria bélica, que provocaron la ruina del archipiélago. Sin embargo existen matices específicos de la guerra civil en Canarias que nos muestran un panorama mediatisado por la condición de islas africanas, por el alejamiento, que funcionó como tierra quemada que impide el acceso a la información y a la solidaridad, y la estructura social articulada en torno a una arrraigada oligarquía isleña.

El rasgo principal de la guerra en Canarias es evidente y conocido: el genocidio. Después se derivan de esa realidad las consecuencias inevitables: represión, desconocimiento de la verdad y miedo generalizado.

Esta circunstancia se ha tratado de atenuar incluyendo a los desaparecidos canarios en la reprobación general de desmanes por parte de ambos bandos, tratando de diluirlo en el conjunto de las acciones de guerra. Esto es lo mismo que afirmar que el genocidio judío durante la Segunda Guerra Mundial o el genocidio armenio durante la Gran Guerra fueron las consecuencias de un enfrentamiento bélico, y no decisiones premeditadas para la exterminación de civiles.

El hecho de que desaparecieran 2.211 víctimas²³ en una retaguardia aislada en la que nunca hubo frente de guerra, ni víctimas entre los rebeldes, a manos de una estructura de represión orientada al exterminio de un grupo social progresista, no puede sino ser considerado como crimen de lesa humanidad.

¹⁹ GILLES DELEUZE, “Causas y razones de las islas desiertas”, en *La isla desierta y otros textos*, p. 18.

²⁰ C. B. MORRIS Y ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, *Domingo López Torres, Obras Completas*, ACT Cabildo de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1993, p. 22.

²¹ “¿Qué opina usted de los jóvenes actuales? Manuel Verdugo, el poeta elegante e inspirado, no quiere que le hablen de vanguardismo ni en broma”, *La Tarde*, 26 de febrero de 1929.

²² *La Guerra Civil en Canarias*, p. 42.

²³ Según el cómputo de víctimas canarias presentado por la Plataforma de Víctimas de Desapariciones Forzadas por el Franquismo en los juzgados.

²⁴ *La Guerra Civil en Canarias*, p. 70.

²⁵ LEOPOLDO O’SHANAHAN, *Horror, errores y falacias sobre la Guerra Civil en Canarias*, Ediciones Baile del Sol, Tenerife, 2004, p. 16. A propósito de las desapariciones del diputado Luis Rodríguez Figueroa y Guetón Rodríguez de la Sierra-Melo.

²⁶ PEDRO V. DEBRIGODE DUGI, *Luchar por algo digno I. El barco borracho*, p. 82

No debemos tampoco pasar por alto que casi las tres cuartas partes del conjunto de víctimas de la guerra en Canarias corresponden a la represión en la provincia de Santa Cruz de Tenerife, sin que esto suponga minimizar los aproximadamente 600 muertos y desaparecidos en la provincia de Las Palmas de Gran Canaria en circunstancias similares. El dato revela la saña y eficacia de la máquina de depuración para hacer desaparecer a la disidencia reunida a la fuerza en la Prisión Militar Costa Sur (*Fyffes*) y la Prisión Militar Flotante, al tiempo que aterrorizar al resto de la población. Tenerife llegó a merecer el sobrenombre que le atribuyeron en la antigüedad de *isla del infierno*.

Existió en la ciudad de La Laguna una junta presidida por el Comandante General Dolla, compuesta por miembros del clero y miembros de influyentes familias aristocráticas y burguesas de la isla que decidieron el destino final de cientos de presos. Su misión consistía en elegir a los que deben ser sacrificados, los que estorban en el camino o los que se distingúan por su valor, su inteligencia o sus ideas. Es difícil imaginar a estos hombres reunidos bajo la presencia tutelar de un crucifijo, representantes muchos de ellos de la moral cristiana, actuando como si fueran dioses, concediendo la muerte o la vida.

Susejecuciones siempre fueron un acto meditado que perseguía remodelar la trama social a la medida de la oligarquía local. El objetivo era administrar el terror, burocratizar el asesinato, actuando sobre personas con cierta significación social.

"Las visitas del general Dolla, el nuevo Comandante Militar, a la prisión traían consecuencias mortales para los presos"²⁴. Se actuaba habitualmente a altas horas de la madrugada. Una patrulla se presentaba en la prisión y reclamaba una lista de personas de las que no se volvía a saber nada. En otras ocasiones, como eran presos "gubernativos" sobre los que no recaía ningún proceso judicial, los ponían en libertad y las *patrullas del amanecer* les esperaban a la salida y los conducían a unas barcas desde las que los arrojaban al mar encerrados en sacos con piedras.

La sofisticación de la máquina represiva en Tenerife recurre a la técnica denominada "Nacht und Nebel" (noche y niebla), perfeccionada por el nazismo en Alemania. "Consiste, principalmente, en desaparecer sigilosamente el rastro de las personas destinadas a ser asesinadas, mediante la rotación del preso por distintas cárceles, hasta el momento considerado oportuno. Simultáneamente propagan un halo de inciertas noticias equívocas, terrores, torturas y agonías de madrugadas húmedas para confundir y paralizar tanto la reacción familiar como la del ambiente público"²⁵.

Este procedimiento para la eliminación de cualquier individuo "extraño" al nuevo régimen, era sigiloso, imprevisible y carecía de rastro, y al mismo tiempo era un procedimiento implacable de coerción, sin apenas fisuras. Y por esas fisuras mínimas sólo se filtraban las noticias que conducían al miedo: la desaparición de familiares, amigos y vecinos. Esas noticias eran luego enterradas por un silencio: los cuerpos que no aparecían, a diferencia de lo que ocurrió en otros lugares de España.

La aportación local a este sistema de aniquilación es hacer desaparecer a los penados en el mar. Algunas "sacas" en el norte de la isla "fracasaron" como desapariciones, pues los cadáveres eran arrastrados de nuevo hacia la costa. Sin embargo se perfeccionó el sistema utilizando el canal entre las islas de Tenerife y Gran Canaria por el que circula parte de la Corriente del Golfo que previsiblemente arrastraría todo lo que pudiera salir a flote. El lugar elegido para ahogar a los penados fue la bahía de San Andrés, también conocida como *Fosa de San Andrés*.

El barco.

De casco negro, panzudo, permanentemente inmóvil a una distancia de media milla del embarcadero general.

Circuló el rumor de que muchas madrugadas la resaca marina echaba en los terraplenes playeros de El Cabo, sacos llenos: sacos que la deriva impulsaba hacia el barrio bajo al sur de la capital.

Decían que los fardos contenían cuerpos sin vida de gente ejecutada sin proceso, en "sacas" efectuadas sin verificación, por escuadras de individuos con uniforme azul.

El material de relleno de los sacos lo proporcionaban las calas y bodegas del barco.²⁶

El número de víctimas que fueron ahogadas en el mar es impreciso, en tanto que la operación de terror incluía hacer correr informaciones contradictorias.²⁷ Aunque se sabe que la mayoría fueron desaparecidos en el mar, sólo unos pocos se encuentran en fosas en el interior de la isla, pero de unos y otros jamás se encontraron sus cuerpos. Otros represaliados, víctimas de injustos procesos judiciales, fueron condenados a muerte y fusilados, enterrados de manera “legal” en cementerios.

Esta “evaporación” de las víctimas señala hasta qué punto pretendían exterminar a la población que no encajaba en su utopía. Era uno de los lemas del General Mola, cerebro e instigador del alzamiento: acabar con todos los que no piensan como nosotros. Pero no bastaba asesinarlos, era necesario sacar fuera de la isla sus cuerpos, diluir para siempre el rastro de sus vidas. Pretendieron crear un nuevo principio, un año cero. Antes no ocurrió nada, y si ocurrió algo ya no existe, pues no queda memoria de ese antes.

Fue una manera de exorcizar cualquier atisbo de modernización social que pudiera poner en peligro sus emporios, personificando las ideas y aniquilando sus cuerpos, a la vez que instauraban un régimen de terror que paralizara durante generaciones al resto de la población.

El anonimato al que fueron condenados los desaparecidos obligó a la población a aferrarse a las pocas identidades que de manera fragmentaria conocían entre los depurados. Esas identidades funcionaron, entre evidencias y leyendas, como hilos que ayudaban a mantener vivo el recuerdo de los familiares y los amigos de los que no se sabía nada, excepto la certeza de una ausencia.

II

La primera referencia que recuerdo sobre las víctimas de las “sacas” la conocí cuando aún era un niño y el franquismo no había concluido. Alguien narraba la proeza del fuerte y noble Guetón en el momento de su ejecución. Investigaciones actuales sitúan el cuerpo de Guetón Rodríguez de la Sierra-Melo en una fosa común aún sin excavar del cementerio de San Juan en La Laguna, junto a diez desaparecidos más. Sin embargo el relato que oí en mi infancia cuenta que Guetón cuando iba a ser arrojado al mar, con unas piedras ya atadas a sus pies, se abrazó a uno de los verdugos falangistas y se hundió con él para siempre, vengando la vileza que se había cometido contra él y su familia. Con el correr de los años y la desaparición por muerte natural del franquismo, pudimos recuperar la imagen de Guetón como actor en la película *El ladrón de los guantes blancos* (1927), junto al cineasta Rivero, y más tarde en fotografías de los años de bohemia y alta cultura junto a Óscar Domínguez, una pareja canalla de jóvenes burgueses, viviendo intensamente los años del París surrealista. Entendí entonces la lógica de la compensación en el relato de su aniquilación.

La imagen creativa, alegre y comprometida de esa generación contrasta con la oscuridad y terror que cayó sobre ellos, una sinrazón que aún no hemos podido restituir. Sus fantasmas forman parte de una sociedad que no consigue encarar su responsabilidad, que prefiere evitar lo que sin duda ha sido su mayor tragedia, incapaz de mirar hacia el pasado, de analizar lo que ocurrió y de extraer conclusiones, que es la única manera de otorgarle un sentido nuevo, obteniendo un aprendizaje de aquella locura. De ahí el empeño por mantener tantos años los símbolos franquistas, aferrados al breve relumbrón en clave provinciana de un imaginario papel estelar en el inicio de esa guerra, que ha sido exhibido una y otra vez para tratar de eclipsar esa otra historia mucho más sórdida y vergonzante, una historia que por desgarradora parece imposible aceptar.

²⁷ En los años del franquismo circulaba una amarga historia en la que un grupo de falangistas cantaba en un tugurio de ciudad, en los años de la guerra, una siniestra canción con la que se ufanaban de dar muerte a un joven llamando Saturnino González Falcón: “Dónde está Nino Falcón, matarile rile rile, dónde está Nino Falcón, matarile rile ron. En el fondo del mar matarile rile rile, en el fondo del mar matarile rile ron.” Sin embargo nuevas investigaciones sitúan su cuerpo en una fosa común en el cementerio de San Juan de La Laguna.

²⁸ JULIO ANTONIO DE LA ROSA y JOSÉ ANTONIO ROJAS junto a DOMINGO LÓPEZ TORRES, JUAN ISMAEL, PEDRO GARCÍA CABRERA, GUILLERMO CRUZ y ANDRÉS DE LORENZO-CÁCERES construyeron el efímero proyecto poético *Cartones* (1930), revista de vanguardia truncada por este accidente.



Dibujo de LUIS ORTIZ ROSALES incluido en *Lo imprevisto*, obra de DOMINGO LÓPEZ TORRES, escrita en la prisión de Fyffes en los meses previos al asesinato de ambos

El continuado homenaje a las huestes fascistas mientras se mantiene en el olvido a toda una generación comprometida y solidaria como no ha habido otra, no hace más que redundar en la imposibilidad de una sociedad completa.

Encristalados es una metáfora utilizada por el poeta desaparecido Domingo López Torres, que parece anticipar el estado en el que quedarán atrapados los cuerpos y las biografías de los desaparecidos por acto de la represión franquista y bajo la aquiescencia continuista de un régimen post-franquista. Todo en Domingo López Torres es anticipador: su ingenua esperanza en un mundo nuevo, la reivindicación de un sesgo social para las artes, su manera de entender el poder subversivo de la cultura, también la sensación de estar suspendido, en vilo, dentro de un desastre.

Incluso la forma brutal de su muerte, que, como en un *déjà vu*, le concede el mismo lugar que él había anticipado. En la bahía de Santa Cruz, en 1930, un desgraciado accidente náutico presagia la aniquilación de la esperanza de una isla oceánica. Se ahogan, en accidente de barca, los poetas Julio Antonio de la Rosa y José Antonio Rojas²⁸; López Torres, que los acompañaba, logra salvarse. Siete años más tarde y en el mismo lugar es asesinado Domingo López Torres, ahogado en el mar, junto a cientos de desaparecidos más.

Las generaciones han pasado frente a su tumba invisible, sonriendo y jugando, pero sin verlo. El devenir los ha mantenido *Encristalados*, y por eso aún siguen aquí, entre nosotros, esperando.

A pesar de lo aisladas y distantes que pudieran parecer las islas desde el momento en que se declaró la guerra civil, tanto por la indefensión que debieron sentir sus habitantes, expuestos a los desmanes rebeldes, como por la clausura *de facto* de sus puertos, convertidos en zonas de influencia bélica, unos pocos pudieron sentir que formaban parte del tablero de juego que se estaba preparando a nivel internacional. Claro que esta impresión estaba reservada casi exclusivamente a unos pocos residentes alemanes en las islas, conocedores del papel estratégico que se debía asignar a Canarias en una más que probable confrontación futura.

De hecho algunos de los acontecimientos que tuvieron lugar en los años de la guerra civil anticipaban situaciones que habrían de desenlazarse más tarde, en el contexto de la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, durante los años de la guerra española los militares que recibían el apoyo alemán en su insurrección desconocían la motivación de los cuerpos consulares alemanes en Canarias. Además del abrazo ideológico y de los odios comunes compartidos por el falangismo y el nazismo, las simpatías de los dirigentes de la colonia alemana en Canarias estaban alimentadas por un interés particular, en ese momento aún secreto.

Algunas referencias sobre el papel que jugaron las relaciones hispano-germanas en esos años pueden ayudarnos a completar la imagen que estamos tratando de construir. Una imagen trágica de aislamiento y humillación reflejada en los barcos prisión sobre un mar de cadáveres. Una imagen que se completa ahora con la de un grupo de nazis plenamente integrados en la sociedad isleña que por fin pueden desplegar su misión secreta, alimentar a un cardumen de *U-boote*²⁹ sumergidos en ese mismo mar, al acecho de los convoyes aliados en el Atlántico.

La información que cierra esta imagen, aunque de manera algo barroca, casi grotesca por excesiva e imprevisible, es la utilización para fines logísticos por parte de los alemanes de los mismos barcos que sirvieron de prisiones flotantes en Tenerife durante la guerra civil. Su nueva vida no es menos desoladora: ahora son enviados al Mediterráneo oriental y norte de África para abastecer al DAK (*Deutsches Afrikakorps*) de Rommel.

Aunque España declaró su neutralidad a comienzos de la Segunda Guerra Mundial, es conocido su alineamiento bajo cuerda con las Potencias del Eje. De hecho la neutralidad española fue una propuesta estratégica alemana, que tenía la intención de utilizar ese estatuto en beneficio del régimen nazi.

Otros temores, como la indefensión ante un ataque naval del archipiélago por parte de las potencias aliadas, obligaron a Franco a reprimir sus aspiraciones bélicas, con las que pretendía ampliar y asentar su influencia colonial en el norte de África. La consigna fue reservar la neutralidad española hasta que la guerra estuviera decidida a favor de los alemanes, momento en que pasaría a alinearse con los países beligerantes.

El posible abastecimiento de submarinos y unidades de superficie de la Marina alemana en aguas españolas, tal como se había realizado con éxito en la Primera Guerra Mundial, formaba parte de la estrategia naval alemana desde 1919, en previsión de lo que parecía un inevitable enfrentamiento futuro con Francia y Gran Bretaña. El alto mando de la Marina alemana organizó a partir de 1934 una sofisticada red de abastecimiento para sus unidades a escala mundial llamada *Etappendienst*.

La amistosa neutralidad de España cumple un papel muy importante en dicha red, especialmente las Islas Canarias. Todo indica que el archipiélago serviría como plataforma para el establecimiento del hipotético imperio colonial que Hitler pretendía establecer en África central, de la que se pensaba extraer materias primas con las que alimentar su máquina de guerra.

“Canarias sería una de las bases destinadas a proteger las comunicaciones entre las futuras colonias y el III Reich contra un ataque norteamericano”³⁰.

Cuando la *Etappendienst* dispersó sus fondos para evitar su inmovilización por parte de los bancos franceses o británicos en caso de guerra, se enviaron a España un millón y medio de marcos, y un millón de marcos más a las Islas Canarias, que servirían para abastecer de combustible y víveres a las tripulaciones de sus unidades en tránsito a este lado del Atlántico en caso de guerra³¹. El presupuesto asignado a Canarias fue confiado al cónsul honorario alemán en Santa Cruz de Tenerife, Jacob Ahlers, influyente hombre de negocios, que ya había prestado servicios a la Marina de su país durante la Primera Guerra Mundial. En Gran Canaria, otro miembro destacado de la *Etappendienst* en las islas era el ex-teniente de la *Kriegsmarine* y encargado de las comunicaciones aéreas de la *Lufthansa* en el Atlántico Sur, Otto Bertram.



Destructor alemán y falúa en el Puerto de Santa Cruz de Tenerife en la década de los treinta

²⁹ U-boote, submarinos, del alemán *untersee-boot*.

³⁰ JUAN JOSÉ DÍAZ BENÍTEZ, *La Armada española y la defensa de Canarias durante la II Guerra Mundial*, Anroart Ediciones, 2008, Las Palmas de Gran Canaria, p. 11.

³¹ Cfr. MANUEL ROS AGUDO, *La guerra secreta de Franco*, Crítica, Barcelona, 2002, p. 81.

³² *Ibid.*, pp. 84-86.

³³ LEOPOLDO O'SHANAHAN, *Horror, errores y falacias sobre la Guerra Civil en Canarias*, op. cit., p. 99.

³⁴ RICARDO GARCÍA LUIS, JUAN MANUEL TORRES VERA, *Vallehermoso. El Fogueo*, p. 140.

La guerra civil española suponía un contratiempo para la implantación de la *Etappendienst*. Los mandos de la *Kriegsmarine* habrían preferido una España estable y con suficientes recursos, que diera cobertura a sus operaciones. Sin embargo la nueva situación proporcionaba un marco proclive, aunque tendrían que asegurar puntos de abastecimiento para paliar la previsible falta de combustible y alimentos tras la guerra española. En este contexto, el *Abwehr*, servicio de información militar, la *Etappendienst* y la sección española del ministerio de asuntos exteriores alemán tejieron una red de intereses en la que Jacob Ahlers era el hombre decisivo.

En 1938 se produjo un intento de infiltración nazi en la única refinería de petróleos de España, emplazada en Santa Cruz de Tenerife, CEPSA, cuando Jacob Ahlers trató de comprar un porcentaje elevado de las acciones de la empresa a través del financiero español Juan March, gran benefactor de todas las causas del fascismo. El único objetivo de esa compra era asegurar el suministro de combustible a los submarinos alemanes, y esa pretensión revela hasta dónde estaban dispuestos a llegar los alemanes en su idea de preparar con minuciosidad una guerra global que aún no existía³².

El cónsul honorario alemán en Tenerife Jacob Ahlers y el vicecónsul Guillermo Rahn eran nacionalsocialistas: nazis convencidos³³. En los primeros días de agosto de 1936 Jacob Ahlers suministró componentes alemanes para la fabricación de armas a los rebeldes al mando del General Luis Orgaz Yoldi en Tenerife. En esos primeros días de rebelión también llamaron la atención nuevas y relucientes armas italianas que llegaron a la isla meses antes en un barco inglés al Puerto de la Cruz. Incluso una partida fue trasladada en un barco de Álvaro Rodríguez López para armar a grupos falangistas en La Gomera, donde se preveía algún coñato de resistencia³⁴.

Las potencias fascistas europeas conocían la rebelión militar antes del 18 de julio. Todo estaba decidido: por un lado Jacob Ahlers y los suyos resguardaban un millón de marcos, fondos para la *Etappendienst* en Tenerife, en previsión de una guerra mundial inevitable, deseada y cercana. Por otro lado los militares y fascistas españoles tenían una retaguardia segura en las islas. Por último la oligarquía canaria podía ejecutar con tranquilidad su plan para deshacerse de los “indeseables” que ponían en riesgo su poder y estabilidad.

Llega el 18 de julio del 36 [...] el halago que les ofrecía a los alemanes de aquí su maravilloso espectáculo del Consulado Alemán, centro y eje del movimiento, jera denigrante el espectáculo del Consulado convertido en hervidero de militares y fascistas recibiendo y dando órdenes y todos los alemanes entusiasmados brazo en alto!³⁵

También ayudaban a la causa el cónsul en Gran Canaria Walter Sauermann, el ciudadano Otto Bertram, delegado de *Lufthansa*, Edmund Nieman, agente naval, y Walter Vogel, encargado de la casa Wöermann, que era la consignataria alemana en el Puerto de La Luz para todo el Atlántico Sur³⁶. La misión encomendada a los consulados en las islas exigía cuadros de máxima confianza, elementos elegidos entre los partidarios más fanáticos, individuos que respondieran sin vacilaciones a los dictados de Berlín.

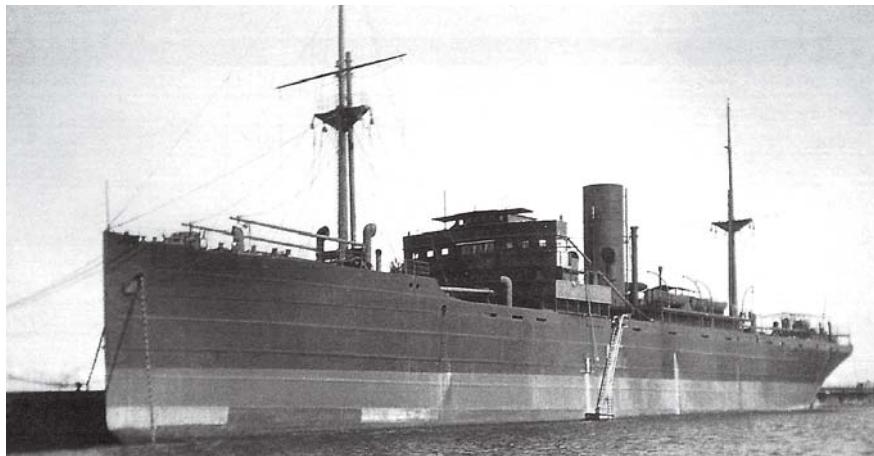
Los miembros del consulado y respectivas esposas fueron investigados en relación a su pureza de sangre. [...] Para ello vinieron de Berlín miembros del RSHA (Reichssicherheit-Shauptamt) Departamento Central de Seguridad del Reich, pertenecientes a la sección AMT VI SD-Ausland, encargada del servicio de seguridad exterior, dirigido por Reinhard Heydrich, Jefe de la Policía de Seguridad y de la Gestapo desde 1936. Este dato reafirma la importancia inusitada de los consulados alemanes en las Islas.³⁷

A pesar de la atmósfera favorable para los intereses alemanes, no fue posible satisfacer la demanda de bases de abastecimiento exclusivas, infraestructuras que centraban la atención del alto mando de la Marina de guerra alemana en los años previos a la Segunda Guerra Mundial. Las exigencias nazis no eran escasas: desde una petición directa de Hitler, que deseaba instalar su base en la isla de Gran Canaria, donde le pedía a Franco la cesión de su soberanía a Alemania, hasta las operaciones encubiertas, organizadas por el mariscal Goering en agosto de 1938, bajo la tapadera de una expedición de pesca comercial por encargo del empresario alemán afincado en Fuerteventura Gustav Winter. En esta labor de reconocimiento se exploraron las costas de las Islas Canarias y de las colonias españolas de Río de Oro y La Güera, en busca de lugares apropiados para las operaciones secretas de suministro.

Cuando estalló la Segunda Guerra Mundial todas estas iniciativas quedaron reducidas al apoyo tácito de las autoridades franquistas, que desarrollaron una actitud incompatible con la declarada neutralidad española, respaldando operaciones a través de empresas navieras administradas por testaferros españoles. Esta logística portuaria contó con la tolerancia absoluta de las autoridades, e incluso fue apoyada, en funciones de transporte, por buques de la Armada española.

Las autoridades españolas se mostraban favorables a satisfacer los deseos alemanes por convicción propia y sin presiones externas. [...] La clase dirigente franquista albergaba hacia Alemania sentimientos no disimulados de admiración, simpatía ideológica y gratitud por la ayuda pasada.³⁸

A lo largo de 1940 y durante los seis primeros meses de 1941 el agregado naval en Madrid, Meyer-Döhner, negoció con las autoridades españolas varios intercambios de gasolina procedente de petroleros alemanes refugiados en puertos españoles, a cambio del gas-oil que necesitaban sus submarinos. Primero trató con el gobierno español la posibilidad de que el gas-oil fuera suministrado en Tenerife utilizando a CAMPSA como almacén seguro, pero los sobrecostes de las condiciones alemanas hicieron fracasar la operación, proponiendo un nuevo acuerdo esta vez con CEPSA y también en Tenerife. Las autoridades españolas sabían que ese combustible estaba destinado a abastecer futuras misiones de los *U-boote* en Las Palmas.



Petrolero alemán *Corrientes* en el Puerto de La Luz, de Las Palmas de Gran Canaria, en 1941

En el verano de 1940 Hitler decidió incrementar la campaña submarina en el Atlántico con el fin de estrangular a Gran Bretaña, antes de lanzarse a una invasión que se preveía como la campaña más arriesgada de las emprendidas hasta ese momento. La organización *Etappendienst* en Canarias proporcionó combustible y torpedos a las unidades alemanas que operaban en el océano, que de esta forma evitaban un largo y peligroso viaje hasta el mar del Norte para avituallarse. “En esta etapa el papel estelar correspondió al petrolero *Corrientes*, fondeado en Las Palmas. Consiguió que repostaran nada menos que seis sumergibles entre marzo y julio de 1941 sin ser descubiertos por los británicos”³⁹. Estos seis sumergibles, registrados en la *Kriegsmarine* como U-124, U-105, U-106, U-123, U-69 y U-103, hundieron cuarenta y dos buques aliados en las semanas posteriores a su abastecimiento en Canarias, destruyendo 221.243 toneladas de desplazamiento frente al África occidental y ecuatorial.⁴⁰

Estas operaciones habrían sido imposibles sin el apoyo expreso del Ministerio de Marina, que puntualmente informaba al comandante naval de Canarias en vísperas de las operaciones. Aunque la colaboración española no se limitó a permitir estas actividades en sus puertos, en numerosas ocasiones buques de la Armada española fueron utilizados para trasladar torpedos alemanes y víveres.

*El 29 de octubre [de 1941] se radiaba al comandante general de Cádiz un mensaje relacionado con el transporte de alimentos para los mismos submarinos: “Cónsul alemán en esa entregará a V.E. mil cien cajas de víveres para embarcar en [el minador] Marte, las cuales van consignadas a Cónsul alemán en Las Palmas”. El cuerpo consular germano en España fue utilizado por la organización Etappen en muchas ocasiones para camuflar el destino final de sus transportes de alimentos. La Armada española hizo gustosa el resto del trabajo.*⁴¹

³⁵ *Op. cit.*, descripción de LEOPOLDO O’SHANAHAN y BRAVO DE LAGUNA en una carta enviada en 1945 sobre el entusiasmo nazi el día de la rebelión fascista, p. 100.

³⁶ Cf. JUAN JOSÉ DÍAZ BENÍTEZ, “La Armada española llevó tripulaciones submarinas nazis y torpedos a Canarias”, diario *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 06.6.2010.

³⁷ LEOPOLDO O’SHANAHAN, *Horror, errores y falacias sobre la Guerra Civil en Canarias*, *op. cit.*, pp. 100-101.

³⁸ MANUEL ROS AGUDO, *La guerra secreta de Franco*, *op. cit.*, p. 81.

³⁹ *Ibid.*, p. 102.

⁴⁰ JUAN JOSÉ DÍAZ BENÍTEZ, *La Armada española y la defensa de Canarias durante la II Guerra Mundial*, *op. cit.*, datos que figuran en los cuadros 4 y 5, p. 101.

⁴¹ MANUEL ROS AGUDO, *La guerra secreta de Franco*, *op. cit.*, p. 103.

cabeza de hierro

Aún hace falta conocer el destino de algunos buques utilizados como prisión flotante cuya faena posterior parece confusa, cuando las autoridades militares decidieron prescindir de ellos, en tanto que no ofrecían suficientes medidas para contener a los presos, que podrían amotinarse y hacerse con el buque, o huir y tomar otros barcos en el puerto.

Terminada la guerra, parte de los presos fueron desplazados al campo de concentración de Gando, en Gran Canaria, y otros, junto a varios centenares de presos de *Fyffes*, fueron deportados a batallones de trabajo en Marruecos. Los barcos quedaron amarrados a disposición de sus propietarios, pero todo había cambiado. Ahora las condiciones económicas en las islas eran muy diferentes a las que había antes de iniciarse la guerra civil.

Hemos anticipado la gran infiltración nazi en Canarias y su trama al servicio de la *Etappendiens*, trama que se ramifica ahora hacia la Marina mercante española, que también participó en operaciones encubiertas de asistencia a las necesidades estratégicas del Eje.

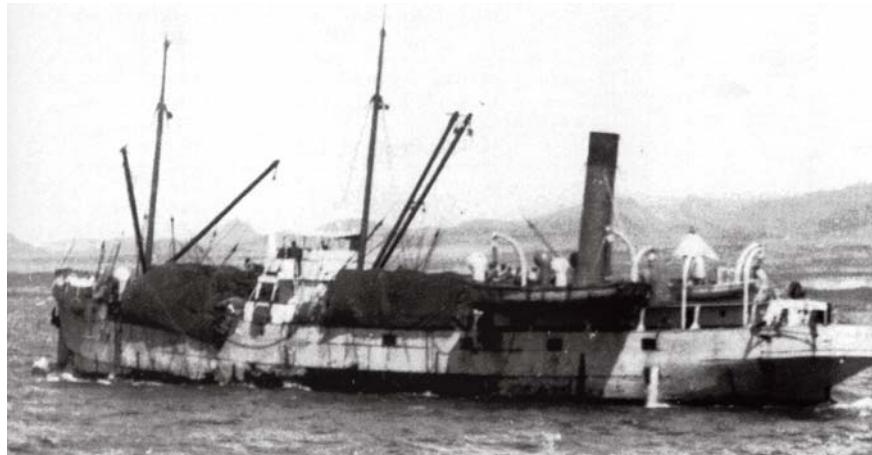
En la primavera de 1941 Erwin Rommel había iniciado su ofensiva en dirección a Egipto: las operaciones del *Afrikakorps* necesitaban el aprovisionamiento de los convoyes italianos y alemanes que los británicos interceptaban desde Malta. El alto mando naval alemán pensó en utilizar pequeños mercantes españoles que bajo bandera neutral pudieran completar el abastecimiento de las tropas alemanas en Libia.

Utilizaron a Sofindus, un conglomerado de empresas alemanas en España, a través del cual fundan una nueva estructura empresarial. Esa nueva empresa, llamada Comercial Marítima de Transportes-Transcomar, les permite salvar las limitaciones de la legislación española relativa a capitales extranjeros. La empresa figuraba a nombre de testaferros españoles tras los que se ocultaba el verdadero propietario: el gobierno alemán.

Los barcos –siempre con bandera española–, quedarían a disposición del Mando Naval alemán. Su destino final era el transporte de alimentos, armas y municiones en la zona comprendida entre Brindisi, El Pireo, el Egeo y Trípoli.⁴²



Carguero Adeje con la identificación de Marina mercante neutral en la Segunda Guerra Mundial



El carguero *Reaumur* no es otro que el tristemente conocido *Santa Ana Mártir*, la imagen corresponde al periodo en el que se denominaba *Amir*

Adquirieron diez pequeños costeros que fueron enviados al Mediterráneo oriental, en la denominada operación “Hetz”; los buques navegan al principio bajo bandera española, abasteciendo al *Afrikakorps* de Rommel y a las guarniciones de las islas griegas, contradiciendo *de facto* la neutralidad declarada por el gobierno español. “En sólo diez meses llevaron al norte de África unas 125.000 toneladas de suministros. Estos viajes se realizaban con tripulación mixta en principio, si bien con posterioridad se les cambió de bandera y las tripulaciones fueron alemanas”⁴³.

Estos primeros barcos incluidos en la operación “Hetz” fueron *Alma*, *Celsius*, *Isora*, *Reaumur*, *María Amalia*, *Ostia*, *San Juan II*, *San Isidro Labrador*, *San Eduardo* y *Vicente*⁴⁴. Todos son viejos conocidos, y no hay sorpresa en la revelación de sus nombres y de su oscuro pasado. Algunos de esos barcos habían sido utilizados en Tenerife como prisiones flotantes. Cinco de los diez barcos de la operación “Hetz” formaban parte de la flota de cabotaje de Álvaro Rodríguez López, el armador más importante de esa época en Canarias. Si no es una sorpresa, en tanto que la *Etappen-dienst* en Canarias fue una importante base logística, sí lo es el hecho de la supuesta dispersión de esos barcos tras la guerra civil. Los datos nos indican que son vendidos a armadores peninsulares para seguir en el cabotaje, una vez que las medidas de corte autárquico adoptadas por el régimen franquista, y el periodo de profunda crisis abierto tras la guerra, lesionaron los intereses económicos de la burguesía local. Sólo ahora conocemos una verdad muy distinta.

Eos barcos fueron testigos mudos de dos guerras, fueron prisiones en la guerra civil y luego alimentaron la demencia bélica del nazismo. Es fácil verlos navegar hacia un sombrío final, acarreando la destrucción y la muerte, signos de la negrura de una época, de una siniestra Marina mercante.

El carguero *Alma* no es otro que el conocido por muchos presos de Tenerife como *Adeje*, que vemos en la página anterior con la identificación del buque pintada a babor, que informaba de su pertenencia a una Marina mercante neutral en la Segunda Guerra Mundial. En la chimenea aún se aprecia el distintivo de su propietario, Rodríguez López. Meses después de ser fletado por Transcomar es abandonado por el gobierno alemán bajo el nombre de *Nikolajew*. Se llamaba *Alma* cuando fue hundido a la altura de Naxos, en el mar Egeo el 22 de noviembre de 1943 por una mina lanzada por el sumergible británico *HMS Torbay*.

⁴² *Ibid.*, p. 121.

⁴³ JOSÉ ÁNGEL DEL RÍO, *Al servicio de Alemania I*, [en línea]. World Wide Document, URL: <<http://www.vidamaritima.com/2009/08/al-servicio-de-alemania-1.html>>.

⁴⁴ *Ibid.*



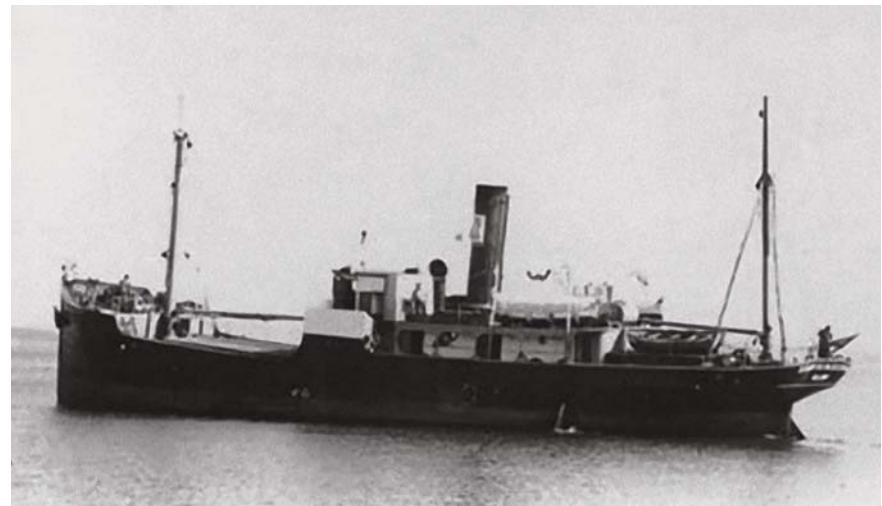
Carguero *San Juan II*, el día de su botadura como *Gadir*

El barco *Isora* (después de formar parte de la flota de Cabotajes Insulares de José Peña Hernández, y luego incorporado a la compañía de Álvaro Rodríguez López, mientras era utilizado como buque prisión) es fletado por los alemanes, que lo bautizaron *Cherson* y después *Isis*. Una referencia a la teosofía nazi que recuerda el nombre nativo del buque, *Isora*, de atroz recuerdo entre los supervivientes y los familiares de los desaparecidos en Tenerife. El barco realiza viajes desde junio de 1942 entre Creta y Tobruk. El 23 de febrero de 1944 fue torpedeado por el submarino británico *HMS Unsparing*, a tres millas de Navarino (actual Pilos), en el mar Jónico, siendo posteriormente rematado por la aviación aliada.

El *Reaumur* es otro viejo conocido de la prisión flotante. Denominado *Amir* mientras perteneció a la flota de la Compañía Marítima Canaria de Elder & Fyffes, luego pasó a ser el *Santa Ana Mártir*, bajo cuyo nombre, como si fuera una premonición, se torturó a cientos de hombres en el puerto de Tenerife, siendo propiedad de Álvaro Rodríguez López. Más tarde se le llamó *Tercio de Montejurra*, en Bilbao. Adquirido por Transcomar, rebautizado como *Rigel* y más tarde como *Sebastopol*, recibió varios cañonazos que no consiguieron hundirle el 29 de mayo de 1943, en el canal de Skyathos, procedentes del sumergible griego *Katsonis*. Fletado por el ministerio de transportes alemán y rebautizado *Reaumur*, es alcanzado por dos artefactos disparados desde el submarino británico *HMS Sickle* que lo hundieron el 6 de junio de 1944 en el Egeo.

El carguero *San Juan II*, de 552 toneladas, fue construido en Cádiz en los astilleros Echevarrieta & Larrinaga en 1919. Fue bautizado *Gadir* para la Naviera Vasco-Vallenciana, y en 1934 es adquirido por Álvaro Rodríguez López y rebautizado como *Santa Úrsula*. Poco después vuelve a cambiar de nombre, pasando a llamarse *San Juan II*, aunque sigue vinculado a la misma flota. Es adquirido por Transcomar que en 1943 le cambia el nombre dos veces, primero será el buque *Feodosia*, para a los pocos meses bautizarlo como *Suzanne*. El 14 de julio de 1944 es torpedeado por el submarino británico *HMS Vivid* en la bahía de Livadia, isla de Tilos, en el mar Egeo.

El carguero *San Isidro Labrador*, de 257 toneladas, construido por Williason & Co. en Workington, en 1904, para la Compañía Marítima Canaria, filial de Elder & Fyffes. Fue bautizado *Guanche*. Posteriormente operó como pequeño frutero de cabotaje entre el litoral de Tenerife, La Palma, y La Gomera, transportando fruta al puerto de la capital para Hamilton & Co., bajo el nombre de *Carmen*. Más tarde pasa a llamarse *San Sebastián*, y en 1929 es adquirido bajo el nombre de *San Isidro Labrador* para ser incorporado a la flota de Álvaro Rodríguez López. Adquirido por Transcomar, fue torpedeado el 5 de abril de 1943 por el submarino griego *Katsonis* cerca de la isla griega de Kythnos, cuando realizaba un viaje por cuenta del ministerio de transporte alemán⁴⁵.



Carguero *San Isidro Labrador*

⁴⁵ En la elaboración de esta relación se han utilizado información procedente de: JOSÉ ÁNGEL DEL RÍO, *Al servicio de Alemania I*, [en línea], World Wide Web Document, URL: <<http://www.vidamaritima.com/2009/08/al-servicio-de-alemania-1.html>>. *Barcos españoles hundidos en la SGM*, [en línea], World Wide Web Document, URL: <<http://www.webmar.com>>. Historiales de los buques en el *Miramar Ship Index*. [en línea], World Wide Web Document, URL: <<http://www.miramarschipindex.org.nz/>>.



el acontecer de la comunidad inesencial en torno a la necesidad en *SOCIUS*, de adrián alemán

TERESA AROZENA

Residir, del latín *residere*, formado con el prefijo *re*, como intensificador, y *sedere* (sentarse). Quedarse. En una isla la residencia ha de plantearse en algún momento como una posibilidad, como un dilema. La dicotomía insular siempre se encuentra entre dos proyectos dudosos: partir y permanecer. Esta dualidad forma parte de la naturaleza misma de la isla, de su definición. Sin embargo no se trata en absoluto de una elección real, de una alternativa auténtica. Lo cierto es que en la isla sólo es posible quedarse.

El modo en que *Socius* especula con esta posibilidad de residencia, cómo reflexiona sobre este acto de “quedarse”, de “sentarse en el sitio”, es uno de sus aspectos más relevantes. Es sólo en diferido, en el espacio-tiempo que abren las páginas del libro que forma una parte esencial del proyecto, donde resulta posible percibir en profundidad eso que podríamos llamar su *política situacional*. Una política que se despliega en la obra a través de su profunda dimensión performativa, de la evidente *operación del cuerpo* que pone en marcha. Elemento clave en el proyecto, el espacio crítico-textual del libro viene a prolongar en el lado de la recepción esa idea de “sentarse”, de “detenerse”, que funciona como germen del proyecto. Se reclama así para la experiencia visual un *tiempo expandido de relato*, más allá de las duraciones instantáneas que caracterizan la visualidad fungible y precipitada propia de nuestra era.

Sentarse en el sitio, quedarse, residir, es un acto cuyo significado sin duda encuentra hoy un suplemento. Un suplemento de resistencia que, como veremos, emerge en su íntima vinculación con los dispositivos de poder.



SOCIUS 04, 2010

Una concepción ha cimentado el proceso de colonización global capitalista a lo largo del siglo XX. Se trata de una noción poderosa y regresiva que, como aquella del Aleph borgiano, despliega una figura inclusiva y totalizante, una imagen que es capaz de contenerlas a todas: la idea de la inmersión total en el mundo como matriz, la instauración del interior absoluto que se funda en un todopoderoso ojo técnico-social.

Sobre ese fondo convenido, poco a poco hemos visto mutar la categoría de *espectador*, fraguada a lo largo del siglo, ese hallazgo moderno que llegó para transformar definitivamente al *pueblo en público*. En la era de la posttelevisión las nuevas y claustrofóbicas formas narrativas, derivadas de la telerrealidad, introducen el espejismo de la democratización del discurso. Los entornos participativos del nuevo milenio desdibujan las fronteras fijas entre emisor y receptor en una enorme y compleja maya informativa. No obstante, el contexto es hostil al discernimiento: todo significado es diluido rápidamente, absorbido por la preeminencia y velocidad del espectáculo, la prevalecencia de la mercancía.

En este sistema inmersivo la autorrepresentación está en alza. El espectador toma la palabra. Las prácticas narcisistas y voyeuristas más que nunca constituyen el sustrato del que se alimenta un imaginario en gran medida enajenante. Hay una extraña ironía en ello, una circularidad caníbal en cierto modo previsible.

Aquella “alienación del espectador” debordiana que fluía en beneficio del objeto contemplado, separación que se expresaba bajo la fórmula: “cuanto más contempla menos vive; cuanto más acepta reconocerse en las imágenes de la necesidad, menos comprende su propia existencia y su propio deseo”,¹ parece cerrarse sobre sí misma, en la medida en que el objeto de contemplación es la propia producción de la subjetividad particular. O como sostiene Brea, de efecto de subjetividad, de ese *sujeto como efecto*,² que constituye sin duda el filón de las nuevas formas del poder económico en lo que podría denominarse, de manera no poco inquietante, un *capitalismo de las identidades*.

Tenemos que coincidir con Foucault: somos mucho menos griegos de lo que creamos. “No estamos ni sobre las gradas, ni sobre la escena, sino en la máquina panóptica, dominados por sus efectos de poder que prolongamos nosotros mismos, ya que somos uno de sus engranajes”.³ Es precisamente en esta afirmación donde es posible comprender la aseveración que hicimos al comienzo, donde indicábamos que la operación consciente de residir, de quedarse, constituía uno de los aspectos más importantes de *Socius*. Señalábamos con ello hacia la idea de una mutua inmanencia de los fenómenos de resistencia y los dispositivos de poder. Si hay un lugar donde lo subversivo pueda ser reactivado para el arte es desde el hundimiento en la matriz oceánica de un mundo-espectáculo. Es allí donde el acontecimiento, en su localidad extrema –en su singularidad y profundidad– alberga el poder de operar una recomposición cultural, política y social.

¹ GUY DEBORD, *La sociedad del espectáculo*, punto 30. Pre-Textos, Valencia, 1999, p. 49.

² JOSÉ LUIS BREA, “Fábricas de identidad [retóricas del autorretrato]”, EXIT. *Imagen y cultura*, nº 10, Madrid, 2003.

³ MICHAEL FOUCAULT, *Vigilar y Castigar*, Siglo XXI, Madrid, 1994, p. 220.

⁴ ADRIÁN ALEMÁN, ESTER TORTELL: “Una crítica en forma de escultura”, entrevista. *Futuro público* [en línea]. World Wide Web Document, URL: <<http://futuropublico.net/recursos/textos/una-critica-en-forma-de-escultura.pdf>> [consulta: 23-09-2010].

⁵ RAMÓN SALAS, “La retórica de la precisión”, en Adrián Alemán, Catálogo de la exposición en el Centro de Arte La Granja-Centro de Arte La Regenta, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Tenerife- Gran Canaria, 1999, p. 31.

⁶ CARLES GUERRA, AIMAR ARRIOLA, “La historia está hecha de micro-acontecimientos”, entrevista. *Arte Nuevo* [en línea]. World Wide Web Document, URL: <<http://arte-nuevo.blogspot.com/2009/06/la-historia-esta-hecha-de-micro.html>> [consulta: 20-08-2010].

Es en este sentido profundamente político como se plantea la *operación local* dentro de *Socius*. No obstante, el proyecto no trata en absoluto de reeditar una dicotomía global-local resucitando un supuesto “valor local” o incluso folclórico como espacio de resistencia *per se*. No podría ser nunca así, cuando en la era postcolonial resulta evidente que la *originalidad* –el mito original en todo su sentido–, funciona como reclamo esencial en la gran estafa de la industria espiritual del viaje. En un mundo de fondo homogéneo la eficacia de mercado ha de buscar precisamente potencia de localismo y singularidad. Los efectos de *identidad* y *diferencia* resultan ser los verdaderos productos de consumo para una realidad agotada, *déjà vu*. Perfecto instrumento de expansión colonialista, la *tipicidad*, su lógica de tópicos y etiquetados supone una noción fundamental en el programa de sometimiento del mundo bajo una visualidad universal.

¿Cuál es entonces el sentido del *carácter local* dentro de *Socius*? Se trata de la asunción de un hecho sencillo y fundamental del que hemos venido tomando buena cuenta al final del milenio: la operación de resistencia no se da más bajo la forma de la oposición, de la contradicción, de la marginalidad. No se busca salir de la matriz. Hace tiempo que lo sabemos, el “juego” está dentro. La potencia se halla en el *quedarse*, en el *permanecer*. En habitar lo público, como una táctica. En estos tiempos residir es resistir.

Y residir en la desolación del espacio capitalista no es tarea sencilla. No obstante, la operación que efectúa *Socius* se construye sobre una sencillez aparente, en la que el acto de habitar es tan fundamental como la revisión de la idea de monumento. No es la primera vez que Alemán revisita la forma del monumento: *Hacia el paisaje* (1999), efectuaba un acercamiento al mismo, en el que un pesado y negro pedestal abatido constituía un signo del vacío moderno, una acción de ruptura, un reflejo desolado de lo público, y donde unas botas de reminiscencias fascistas y profilácticas nos recordaban el ejercicio de inscripción, huella o escritura despótica que “hace” paisaje, barbarie monumentalizada trocada tan a menudo en relato heroico. El monumento, en su incapacidad de constituirse en signo edificante, no podía ser otra cosa que impugnación, suspenso, moratoria.⁴

Desde luego la forma en que se trata el monumento dentro de *Socius* es mucho más abstracta, aunque tras ella subyace la misma fuerza de impugnación. La potencia performativa de la presencia cobra sentido en la repetición obsesiva de la operación: acudir siempre al mismo lugar, al mismo puesto de observación en el risco, al borde del mar. “La rehabilitación del vacío exige hoy la *presencia*”.⁵ Sentarse una y otra vez en el sitio, que no es otra cosa que un puesto de observación, revivir el lugar, persistir en la mirada. Homenaje callado. “El monumento es una especie de lugar, de punto de confluencia de la mirada, pero también es un lugar desde el que mirar”.⁶ Diríamos aquí remirar: volver a mirar, reconocer, reflexionar sobre lo que se había visto. Ahora toda la eficacia simbólica se sedimenta en ese *re*, en esa potencia de repetición, en el modo en que es capaz de intensificar la experiencia visual a través del hábito, de la costumbre, de todo ese orden de lo reiterativo y lo cíclico que arrastra la idea de residir.





■ ■ ■

¿Puede acaso lo público ser habitado? ¿no es habitar una pura operación de interior, un atributo de las “gentes privadas”? Esta cuestión deja de tener sentido en una realidad donde han colapsado las categorías público y privado, interior y exterior. Donde diariamente es posible verificar el modo en que el capitalismo restaura la totalidad del mundo en un interior absoluto, en un paradigma inmersivo.

“Habitar es dejar huellas”,⁷ decía Benjamin. Es inscribir signos en el espacio, *hábitos* que son “la marca de una intensidad que ha querido ser, el signo de un acontecimiento”.⁸

Clavar en el suelo una estaca, instalarse en el seno del espacio, en su interior, para habitarlo. Es así como los pueblos nómadas generan su morada. Instaurar un *Axis mundi* donde ha de situarse toda residencia, un principio y un centro que nos permite sondear lo otro, una imagen cero, un punto fijo que haga posible recuperar una especie de dimensión sagrada.⁹ Ya en el año 2004 Adrián Alemán trabaja explícitamente sobre dicha estructura simbólica: su obra *La estaca* –una suerte de espacio comercial instalado en torno al eje de un campamento– fue concebida como máquina relacional generadora de espacio social, al tiempo que como máquina de hacer dinero.¹⁰ Un sistema irónico y paradójico, que a la postre reflexionaba sobre lo colectivo en un mundo desacralizado.

De manera similar la experiencia de *Socius* se plantea como un movimiento contradictorio, una estructura de tensión que trata de constituir un *tópos* mítico moderno asumiendo hasta cierto punto las herramientas del pasado, es decir, a través de la instauración (provisional) de un punto fijo, eje sobre el que se funda la mirada y el espacio. Descansa así sobre un sistema paradójico, sobre una declaración aporética, que expresa la ineludible misión sagrada del arte en la absoluta orfandad de Dios. “Sólo entonces se cumple el arte como auténtico, en tanto enunciación contradictoria”,¹¹ dirá Brea. Sin duda esa iluminación profana, materialista, benjamíniana –entendida como empeño tenaz de recuperar el vínculo con el mundo desde el ser lingüístico– alienta el conjunto de la producción de Adrián Alemán. Este es el armazón que sustenta y justifica su plano fijo, esa vista recurrente sobre el mar. Una fijeza casi mística, que no mantiene sin embargo ninguna relación de afinidad con el sentido aurático del arte moderno –esa reedición de un misticismo de cubo blanco– y su siempre rentable operación de sacralización fetichista del objeto artístico.

De este modo, para comprender en todo su alcance el procedimiento que propone Alemán dentro de *Socius* debemos entender la tensión que aquí se plantea, capaz de generar un relato que ansía revitalizar el tejido social. En él el materialismo y la desauratización de la obra artística es tan fundamental como un constante ejercicio de descreimiento instalado y desplegado sobre la eficacia de la duda. Su *Axis mundi* ha de ser por tanto una vertical precaria. Una vertical fabuladora, falsaria, casi peligrosa: fijeza de travestí, que diría Sarduy.

Desde este eje inestable e inesencial, invariablemente Adrián Alemán despliega su hacer. En *Socius* la dimensión documental, arraigada en la trama misma que da forma a “lo real” dentro de nuestros códigos culturales, alumbra un ámbito fantasmático, ligado a una realidad psíquica.

Pero quizá lo que de verdad nos interese discutir aquí es aquello que late bajo esta manera de hacer. Hemos de recordar a Deleuze cuando afirmaba que “un creador no es alguien que trabaja por placer. Un creador es alguien que hace aquello de lo que tiene una necesidad absoluta”.¹² Lo relevante no es tanto el procedimiento, sino la *necesidad* sobre la que éste funciona, una necesidad que sólo se expresa a través de él. Para decirlo de otra manera: no seremos capaces de comprender el proceder de un artista más que en la medida en que logremos intuir su *necesidad*. Además, en el mismo texto Deleuze nos hace reparar en un hecho fundamental: que las *necesidades* son por definición *completamente locales*, específicas. Son un requerimiento de las circunstancias. De este modo cualquier idea creadora, cualquier proyecto ha de partir de una total especificidad, de una completa localización.¹³

Si al comienzo exponíamos la idea de una aproximación situacional a la producción artística, cuando indicábamos la coherencia de la *operación del cuerpo*, en su especificidad fisiológica, sin duda en estas palabras de Deleuze podemos entrever el germen de esta idea. En el planteamiento de Adrián Alemán dicha *cualidad fisiológica* se pone de manifiesto con especial fuerza.

Debemos entonces preguntarnos por esa necesidad siempre situacional, que se emplaza en el centro de la actividad creadora, que constituye su motor: ¿qué aspectos conforman la necesidad que alimenta a *Maximus*? La pregunta es ambiciosa, porque las necesidades pueden ser muy complejas y profundas. Se ha de partir de una especie de fracaso anticipado, de una imposibilidad especulativa. El comentario es secundario a la obra y no puede sustituirla. Es lo mismo que pretende Borges cuando afirma que no debe explicar los detalles de su propio cuento, porque en ese análisis es imposible tejer la esencia del cuento mismo. Una necesidad puede parecerse a un cuento. Pero tal vez sea posible acercarnos a ella como a un problema indeterminado, dando el valor no tanto a una solución, sino a la constelación de proposiciones que es capaz de generar. Para ello trazaremos tres vías de aproximación, tres acercamientos a esta *necesidad* entendida como problema:

a

En primer lugar consideraremos aquella vía que describe el empeño de construir un espacio-tiempo específico como línea de fuga dentro del campo social. *Socius* especula sobre el espacio público como lugar donde se negocia la representación, sobre la “colectividad como proyecto” en una comunidad concreta.

b

La segunda vía se desprende en cierto modo de la primera, y coincide quizás con una de las preocupaciones más relevantes de un posible programa crítico dentro de las actuales prácticas artísticas. Es menester que la obra construya *otro tipo de público*.

c

La tercera vía de aproximación al problema es aquella que debe proyectar una línea de ilegibilidad. Dicha línea avanza hacia una especie de deseo puro como trasfondo último. Si una necesidad es aquello a lo cual es imposible sustraerse, faltar o resistir, en esta tercera vía el impulso ha de rozar la locura y la enfermedad. También la repetición y la muerte, también todo aquello que precisa de borrar, de descodificar, todo aquello que se fuga.

⁷ WALTER BENJAMIN, “Luis Felipe o el interior”, *Iluminaciones II*, Taurus, Madrid, 1980 p. 183.

⁸ JOSÉ LUIS PARDO, *Sobre los espacios. Pintar, escribir, pensar*. Ediciones Serbal, Barcelona, 1991, p. 64.

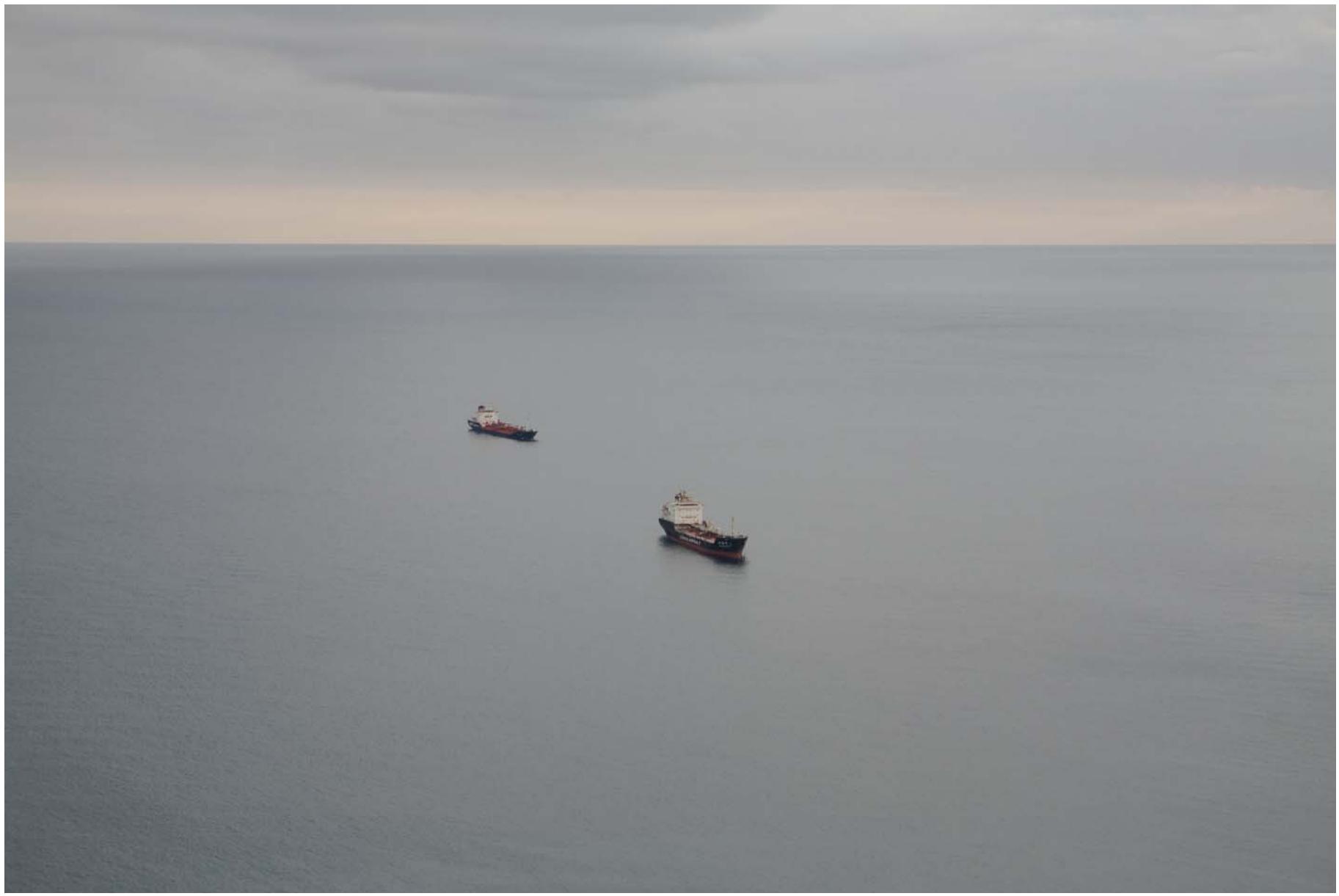
⁹ *La estaca*, Adrián Alemán, 2004. Cfr. MIRCEA ELIADE, *Lo sagrado y lo profano*, Editorial Labor, Barcelona, 1992, pp. 25-61.

¹⁰ La obra *La Estaca* constituía el dispositivo central del proyecto activista impulsado por el propio artista en colaboración con distintos movimientos sociales de la isla y financiado por la Fundación César Manrique: *En venta artistas frente al macropuerto*, Círculo de Bellas Artes, Santa Cruz de Tenerife, 2004. Enmarcado dentro de la masiva oposición civil a la construcción del macropuerto industrial en Granadilla, en dicho proyecto se trató de generar un espacio de visibilidad, encuentro y diálogo para la ciudadanía, enfrentando un brutal silenciamiento de los medios en el que se hacía evidente una usurpación sistemática del espacio público. Asimismo supuso un potente recurso de financiación en la oposición al puerto; la mercancía cultural, expuesta en esa recreación del “chiringuito de playa” que presentaba *La Estaca* supuso un plusvalor que se generó en beneficio del movimiento social. Gestada para este proyecto, *La Estaca* se presentaba netamente, en su efectividad, como una máquina de guerra, cruce de carro de supermercado y postalero, bajo la sombra reconfortante de la estructura nómada del chiringuito. Un centro comercial en torno al eje del campamento. En el mismo espacio de la sala se desarrolló a lo largo de un mes una programación amplia de encuentros, ruedas de prensa, debates, charlas en donde se exponían problemáticas afines al proyecto.

¹¹ JOSÉ LUIS BREA, “Los últimos días”, Sevilla, 1992. En *SalonKritik* [en línea]. World Wide Web Document, URL: <http://salonkritik.net/10-11/2010/08/los_ultimos_dias_jose_luis_bre.php> [consulta: 01-09-2010].

¹² GILLES DELEUZE, “¿Qué es el acto de creación?”, *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*, Pre-Textos, Valencia, 2007, p. 284.

¹³ *Ibid.*





a PRIMERA VÍA: LA ENSOÑACIÓN DE COLECTIVIDAD

Constituir espacios, espacio-tiempos. Esa es la marca de cualquier disciplina creadora, el *efecto colateral* de cualquier necesidad que impulse a un artista.¹⁴ El espacio específico que *Socius* genera viene inducido, primero que nada, por una ensoñación. La ensoñación de la colectividad, de la sociedad, del pueblo. Tiene ello que ver con la primera lección que enseña la isla, con su primera raíz de sentido: no se puede concebir al ser humano de forma aislada. Para habitar hace falta el otro, el *socius*. Hacen falta todos los demás. Dicho de otro modo: “los hogares han de ser compartidos: vivir un hogar no es una experiencia absoluta, es participar en un juego de lenguaje”.¹⁵

Socius trata por tanto sobre el viejo relato que no cesa de contarse, tras el cual está el re-encuentro del hombre con la Tierra, con una Tierra no ya real, sino habitable. Es éste quizás su mayor anhelo. Su principal negociación se concentra en el requisito de un *espacio público* fuera de la sobrecodificación del territorio como dispositivo de poder, no signado por la obligatoriedad de la mercancía. Un espacio más allá de toda esa acumulación de registros sobre el paisaje de la isla, lejos de los signos despóticos y las inscripciones locales, que constituyen un territorio extenuado.

Su operatoria, ya lo hemos dicho, es sencilla y pertenece al orden de la etología. En ella se pone en juego toda la potencia performativa del hábito, capaz de generar paisaje. Ese poder de territorialización, de inscripción o de tatuaje, de semiotización del territorio que describía Pardo.¹⁶ La repetición es capaz de producir no ya “otra realidad”, o “una realidad”, sino de segregar “un espacio” físico, un hábitat. Un hábitat situado en un puesto de observación junto al océano: ensoñación del farero. Frente a lo húmedo y lo frío, frente a lo inhabitable, el abismo hacia el cual siempre ha de transitar esa figura un tanto anacrónica que es el Artista. Bajo estas condiciones parecería rondarnos una especie de maldición de Friedrich, que inventó para el romanticismo ese plano subjetivo ante el vacío, esas figuras de espalda y sin rostro, con las que fácilmente identificarnos: un trampolín, una mediación para penetrar en lo incommensurable.

No obstante el aparato de visualización de *Socius* difiere del paseo romántico al borde de la Naturaleza. Sobre todo se trata de un puesto de observación, de un emplazamiento estratégico fundado a lo largo de dos años de meticulosa habitación. El archivo en bruto del proyecto consta de más de ocho mil fotografías tomadas desde el mismo lugar. No cabe duda que esta forma de escrutinio obsesivo entra en diálogo con la mirada instrumental y panóptica que determina en gran medida la visualidad de nuestro tiempo. Fotografía aérea, cámaras de vigilancia, cámaras satelitales, entregadas hoy al gran público para democratizar –un poquitito– el ojo todopoderoso de Dios.

Adrián Alemán construye su aparato de visualización como un dispositivo de precisión que en cierto modo viene a “contestar” este régimen visual panóptico que oferta al mundo la “cáscara del mundo”, que es intolerablemente tautológico. En éste sin duda ha de embelesarnos la visión del territorio obscenamente destripado, igual a sí mismo, en un mundo más redondo que nunca –si lo viera Gertrude Stein. Eterna confirmación de un presente estancado, no discursivo. Un presente sin pasado y sin futuro. *Socius* escarba en esta impotencia reflexiva tratando así de recomponer un territorio concreto. En esta operación un elemento ha de resultar esencial: la memoria.

¹⁴ *Ibid.*, p. 283.

¹⁵ RAMÓN SALAS, ÁNGEL MOLLÁ, “Glosario”, en Adrián Alemán, Catálogo de la exposición en el Centro de Arte La Granja-Centro de Arte La Regenta, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Tenerife-Gran Canaria, 1999, p. 20.

¹⁶ JOSÉ LUIS PARDO, *Sobre los espacios. Pintar, escribir, pensar*, op. cit. pp. 56-57.



SOCIUS 09, 2010

No cabe duda de que, frente a la exposición pública de hechos históricos, a menudo suele imponerse un sentimiento de aburrimiento que parece condenar la actividad de recordar a una especie de juego para desocupados. Un juego de viejos, dirán otros. Es un error primario pensar así. Intentar releer el pasado es la única vía que puede ayudarnos a interpretar el presente, a proyectar el futuro. Lo dijo mejor Sloterdijk: prescindir del pasado es aceptar que somos la respuesta a una pregunta que ignoramos.

Este aburrimiento, expresión del rechazo del pasado en una cultura de la exaltación de lo nuevo, de los próximos cinco minutos, es además sin duda fachada de una necesidad más profunda, la del olvido. La extrema caducidad, la obsolescencia inmediata de todo lo que acontece es producto de ese “modo amnésico” implantado durante la modernidad, sobre el cual se erigió una lógica de la representación del mundo basada en el *choque*, en la conmoción, en la anulación del pensamiento.

Pero sería absurdo demonizar el olvido, que sin duda es una parte constitutiva y esencial de la memoria. La memoria siempre es selectiva, ha de serlo. Su arquitectura ha de darse como una red, una estructura tendida sobre otra formada de espacio negativo, de huecos, de vacíos, de signos borrosos o ilegibles. Por eso la memoria constituye siempre un proceso complejo de selección, donde el papel del borrado, del ahuecamiento, es fundamental. Sin embargo es posible afirmar que hay distintos huecos, distintos tipos de olvido.

Hay olvidos necesarios, olvidos felices, reconciliatorios, y también olvidos que liberan porque logran repeler el pasado y escapar de la tiranía de lo Mismo. “Hace falta mucha memoria para repeler el pasado”, dice Deleuze. Es cierto, hace falta mucha memoria para descender hasta el olvido. La memoria debe ser entonces más bien una facultad que debe ahuyentar el pasado, en vez de convocarlo. “Mi memoria no es de amor, sino de hostilidad, y no trabaja para reproducir, sino para descartar el pasado.”¹⁷ Pero también hay un olvido que es brutal, o mejor, embrutecedor. Un olvido que mutila, que arranca, que desarraigá. Dentro del campo social este olvido es sin duda un micro-dispositivo de poder, al modo foucaultiano. No opera por ideología, ni tampoco por represión. Es normalizador y constitutivo, y afecta al conjunto de la sociedad y a los procesos de subjetivación que en ella se dan. El olvido colectivo responde tanto a la necesidad imperiosa de borrar un trauma, de acabar con el pasado para seguir adelante, como a una manipulación ladina de los discursos institucionalizados que busca mantener intactas las genealogías de poder en una comunidad determinada.

En Canarias hemos interiorizado como una herencia necesaria el olvido de una etapa reciente, la que se corresponde con el periodo histórico de la guerra civil y el franquismo. Pero la guerra en las islas se manifestó como forma autónoma

que fue capaz de condensar toda la negrura de una época. La exacerbación de la violencia del momento fue canalizada por un sistema represivo orientado al exterminio de una generación que apostaba por un futuro social diferente. Una maniobra de *limpieza* de inspiración nazi, que vino a reforzar la estructura social articulada tradicionalmente en torno a una oligarquía isleña.

Pese al provisional alivio que produjo en las generaciones siguientes el olvido colectivo del horror, esta huida hacia adelante nunca pudo ser otra cosa que un salto hacia una vida espuria. La memoria no es tanto la raíz o la “esencia” de la identidad como su relato. Es su desplegarse en el tiempo como construcción, es su *duración*. Y sin ella ninguna comunidad puede ser pensada. Esa imagen que nos falla, esa voz perdida en el hueco, falta como ha de faltar un fantasma, como faltan los muertos, siempre presentes.

A menudo se lleva a cabo la operación defectuosa que asimila memoria a información. Se equipara demasiado fácilmente la memoria con una colección de datos, con un conjunto de documentos fragmentarios del pasado que conforman una construcción histórica, una continuidad, olvidando la verdadera complejidad de la facultad de recordar. Al fin y al cabo la información y su contra (es decir, la información sea de la índole que sea) nunca ha podido dejar de ser una colección de consignas,¹⁸ y como tal, siempre formará parte de un sistema de control, de un dispositivo de poder.

Si *Socius* pretende en cierto modo *devolver* una imagen a una comunidad –una imagen que trata de recomponer un territorio–, lo hace trascendiendo la dimensión informativa, el aspecto puramente documental de la memoria, para abismarse en una concepción de monumento como umbral o punto de densificación, como nudo donde se produce una acumulación de imágenes de difícil desciframiento. La memoria no es concebida entonces unilateralmente, como “almacén de recuerdos” y de un pasado más o menos revivable. Como una concatenación histórica de sucesos. Es más que información, mero archivo o provisión de datos, es un mecanismo vivo, susceptible de atravesar el presente, de formar parte de lo actual, de lo visible, de proyectarse hacia un futuro virtual. Umbral donde circulan y confluyen las tres dimensiones del tiempo.

Es ésta la forma en que la memoria se da dentro del formato-archivo que engloba el conjunto del proyecto, el modo en que emerge desde el interior de la acumulación de imágenes que presenta *Socius*.

Serie reiterativa: el barco se repite sobre la espalda del mar. Es una forma fúnebre suspendida sobre el espejo, una forma que deviene en imagen endémica. Figuras flotantes, tumbas detenidas, alojadas en el paso de los días, en las variaciones del clima. Rezuman una extraña atemporalidad: en ellas parece coexistir el pasado, presente y futuro de esa “colectividad como proyecto”, de esa ensoñación comunitaria.

Ese relato que siempre ha de ser contado se anuda en una imagen fantasmática para evocar al “pueblo que aún no existe”.¹⁹ Pero no es del todo correcto decir imagen, al menos habría que matizar el término, amplificar su alcance. Habría que hablar más bien de una “zona de densificación del campo visual”, o tal vez de un “proceso de visibilización” que reclama una mirada textual, que demanda expandir su relato en el formato de las páginas de un libro.

Pues si el monumento que se ofrece en la sala, silencioso salón náutico, no se entrega a un significado inmediato –es inestable, ligero, lírico e incluso podría resultar misterioso o críptico–, comparece en ella acompañado por esa necesaria deriva textual. Excavación, ardua e ineludible tarea de definir el sentido de la acción en un mundo contingente. Así el relato, esencial en el proceso, despliega una especie de juego de detectives, exploración o rastreo de los signos, de las inscripciones que “hacen” territorio, y que se transforman en elementos de una *geografía poética*. A través de ella Alemán construye un *tópos* mítico y relacional. Pero no se trata de subjetividad, no hablamos de espacios subjetivos o imaginarios. Describimos una operación eminentemente física, urdida sobre un largo proceso de precisión que se concentra sobre lo visible; sistema de distinción y relación que pone en juego todo el potencial reconstructivo y relacional de la práctica fotográfica.

Carles Guerra señalaba con gran sencillez algo esencial que a menudo se nos olvida, y que define cierto aspecto del estatuto ontológico de las imágenes con las que convivimos: “tener imagen no implica tener voz”.²⁰ Este mutismo de la imagen, como advertía Benjamin, parece ser su fondo último, su verdad más inquietante. Es éste el ámbito irrespirable e inhabitable, ésta la zona de sombra donde se aventura *Socius*, haciendo de la palabra un acto de resistencia.

Es aquí donde se emplaza su tarea de rastreo, el sentido primero que alumbría su labor de investigación y reconstrucción; es aquí donde se despliega y adquiere sentido una interpretación política del lugar. Una labor de recuperación y actualización de las historias, nunca de la Historia, en un relato que sabe que “todo habla es fragmento de un discurso inacabado, aplazamiento del sentido siempre abierto a interminables reutilizaciones”.²¹

Enunciar, describir, discernir, mucho más allá de las revelaciones instantáneas del ojo mecánico de la fotografía y su inconsciente óptico, más allá de todas esas “percepciones que se nos escapan” y que la fotografía “salva” todos los días para nosotros. Más allá de ese momento-fetiche de la obturación, que acompaña casi todas las historias de la fotografía del siglo XX. Sólo la demora, el *habitar* un territorio, puede activar el proceso de precisión que constituye la operación visual desarrollada en *Socius*. Sólo el retraso, la espera, esa espera en el borde del espejo, en ese punto límite de reflexión que definiera a la *imagen-cristal* deleuziana,²² su penetrante potencia.

Habitar, quedarse en las imágenes por tanto, no como resistencia en lo instantáneo o en lo contingente del mundo, sino como en aquel *retardo* duchampiano que nos arroja al entretiempo del *still*, a la riqueza esperanzadora del *todavía*. Y bien es sabido desde antiguo: mientras se espera se teje, se narran historias, *aun*.

Todo se despliega en el texto, para volver a enrollarse sobre una sola imagen, que es una línea de fuga. Sobre *miles-de-una-sola-siempre-la-misma* imagen, serie obsesiva, archivo vicioso de quien busca la repetición porque sabe que cada repetición es irrepetible. Vía de penetración hacia el horizonte o hacia la profundidad del océano. Umbral: valor mínimo de una magnitud a partir de la que se produce el efecto de comunidad, de ese “pueblo que falta”, de esa colectividad que no existe. “Nosotros” fantasma.

¹⁷ GILLES DELEUZE, “El Abecedario de Gilles Deleuze”, recopilación en formato video de las conversaciones entre Gilles Deleuze y CLAIRE PARNET grabadas entre 1988 y 1989. En Archive.org se halla una transcripción no autorizada en formato texto. World Wide Web Document, URL: <http://www.archive.org/details/Abecedario_Deleteze> [consulta: 03 -09-2010].

¹⁸ GILLES DELEUZE, “¿Qué es el acto de creación?”, p. 287.

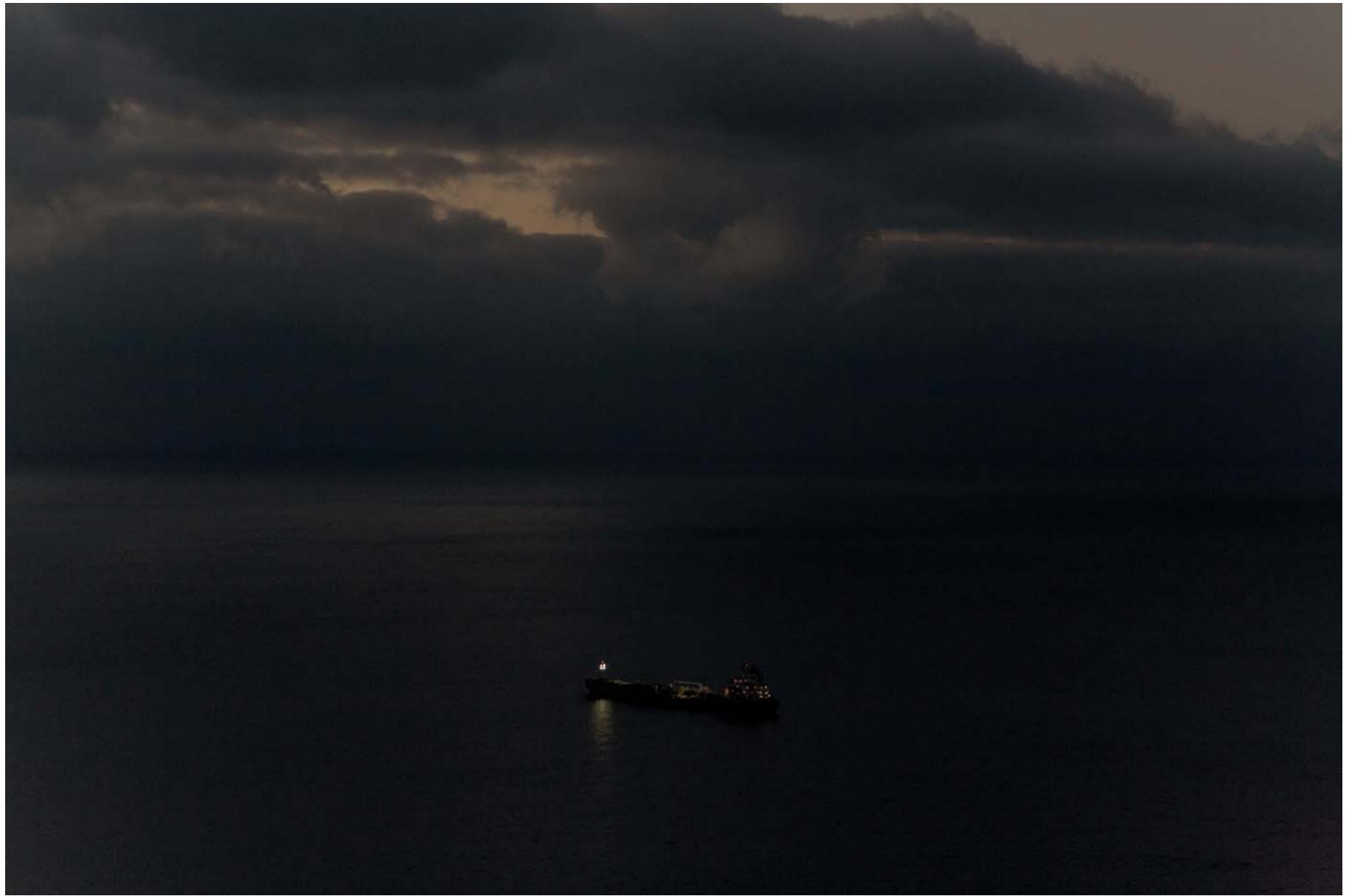
¹⁹ GILLES DELEUZE, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1996, op. cit. p. 289.

²⁰ CARLES GUERRA, “Cosas que ocurren. Acontecimientos, hechos, sucesos y noticias a la luz de las prácticas documentales postmedia”. *Después de la noticia. Documentales postmedia*, CCCB, Barcelona, 2003, p. 79.

²¹ JOSÉ LUIS BREA, “Los últimos días”, op. cit.

²² GILLES DELEUZE, op. cit., pp. 113-114.





b SEGUNDA VÍA: EL OTRO PÚBLICO

Decíamos de esta segunda vía que podía inferirse de la primera, pues no cabe duda de que esa falla o falta de pueblo podría ser extrapolable, en arte, a una falla o déficit en el lado de la recepción colectiva. También falta el público. No nos referimos al número –a la cantidad, que en principio parece ser el que *a priori* define o establece esta categoría casi estadística– sino a la posibilidad de pensar el público en función de sus cualidades. La demanda de construir *otro público*, de hallar otro interlocutor, que no sea el sujeto pasivo de un tipo de consumo de “entretenimiento culto” respondería así a una pregunta crucial, necesaria: ¿cómo convertir el trabajo del arte en una herramienta cognitiva socialmente útil?

Dicho de otra manera, al empeñarse en buscar (al necesitar) *otro público*, *Socius* se niega a aceptar la idea de un arte que sólo actúa como legitimador de los poderes y sistemas instaurados, se niega a renunciar a la idea de un “arte sin efectos”.

Así *Socius* orienta gran parte de su esfuerzo a conectar su producción con otros ámbitos sociales “poco usuales”. Su compleja operación enunciativa y conectiva, concentrada en un espacio absolutamente localizado, le posibilita desplazar su alcance y conseguir, por utilizar un término náutico, mayor calado. Es su tono local, la especificidad del aparato de visualización que el proyecto propone, aquel elemento que le posibilita penetrar más allá del medio despotenciado que es demasiado a menudo el gueto artístico, para arrojar su producción significante hacia un campo social abierto.

Transgredir la barrera del cubo blanco, eludir la violencia simbólica del museo, la domesticación de todo significado bajo el fetichismo de la obra-mercancía. Todo parece resonar a manoseadas consignas, a la vez ingenuas y trastocadas, programas más o menos utópicos cuya vida está agotada. Pero quizás sea el *déjà vu* –ese “sonar a algo”– la condición que mejor nos defina. Un estado en el que es posible reposar sin sentirnos incómodos. No todo ha de “sonar a nuevo”: en la re-visión de los viejos lugares se abre un espacio donde es posible instalarse.

Diríamos que a estas alturas lo más razonable parece ser testarudos, repetitivos; perseverando en nuestras necesidades de “niños”, en nuestras obsesiones que aspiran a una refundación del espacio. Desde luego *Socius* reposa sobre un deseo pertinaz: el de impugnar por un instante ese régimen de atomización individual del *sistema-mundo* neoliberal –que pretende mistificar cualquier dimensión de lo común–, para tratar de redefinir así una nueva categoría de *lo público*. La activación de todo su potencial crítico radicaría entonces en su capacidad para denegar un paisaje social cuya realidad es la decepción política, una decepción de gesto irónico pero de intenciones corrosivas, y la asunción absoluta de la atomización de los sujetos dentro de un espacio de representación administrado bajo el dios único del mercado.

²³ PETER SLOTERDIJK, *Esferas III*, Siruela, Madrid, 2006, p. 49.

²⁴ Cit. JEAN-CRISTOPHE ROYOUX, “El momento de volver a partir: después del cine, el cine de los sujetos”, *Brumaria* nº 1, Madrid, verano 2002, p. 168. Cfr. SAMUEL BECKETT, *Film*, blanco y negro, 20 min., 1964.

²⁵ GILLES DELEUZE, *op. cit.*, p. 292.

²⁶ GILLES DELEUZE, *Diferencia y repetición*, Editorial Amorrortu, 2002, pp. 389-390.

²⁷ ADRIÁN ALEMÁN, *Espacio social y espacio lingüístico: pensar el arte hoy*, Tenerife, 2003. Memoria presentada en la Universidad de La Laguna para la obtención del Grado de Doctor.

²⁸ *Corona de las frutas*, ADRIÁN ALEMÁN, 1995-1999. Se trata de una serie de dibujos cuyo proceso comprendió la realización de algo más de 15.000 dibujos realizados en un amplio periodo de tiempo que se extiende a lo largo de cuatro años. Dicho proceso, finalmente destruido, desembocó en 1999 en lo que el autor denominara una “imagen de sustitución”, la obra *El sueño evangélico de la Colectividad*, ADRIÁN ALEMÁN, 1999.

c TERCERA VÍA: LIBIDINALIDAD

“Quien pretenda hablar teóricamente de ‘sociedad’ tiene que operar fuera de la obnubilación del ‘nosotros’”, propone Peter Sloterdijk.²³ Ha de obrar fuera de ese “círculo mágico de hipnosis recíproca” que precisa cualquier idea homogénea y monolítica del campo social, que no tenga en cuenta su verdadera forma, que es fluida, permeable, híbrida y promiscua. Efectivamente, no es posible pensar el *nosotros* como una totalidad orgánica, como un conjunto estable bajo un nombre político, bajo algún fantasma constitutivo. En cambio, como muestra Sloterdijk, el campo social se configura desde un principio de co-aislamiento, desde un agresarse simbótico de innumerables microesferas, como “burbujas aisladas en un montón de espuma”.

Efectivamente, sería un error hablar del *nosotros*, de la “espuma social”, y no empezar hablando desde esa burbuja mínima que constituye cada individuo: “in-nombrable última persona yo”.²⁴ Cómo olvidar que el trabajo del artista se deduce en primer lugar de esta persecución –desconcertante hasta el delirio y la ceguera–, que Samuel Beckett formulara para el cine y que expresaba lo inevitable de la autopercepción.

Esta condición *bio/psico-analítica* parecería estar inscrita de forma indeleble en la actividad creadora. Puede no ser evidente, alojarse en capas muy profundas, en membranas invisibles, desplazada, transformada o disfrazada, pero siempre ha de encontrarse allí. Incluso cuando la pregunta que la obra formule trate impetuosamente sobre el “nosotros”; aun así el yo, ese “pueblo de los átomos de mi cuerpo”,²⁵ el encuentro con el no ser en fuga, ha de estar siempre primero.

Delgado y quebradizo hilo de la identidad individual, de la singularidad, siempre tensándose en la enunciación. Esta idea resulta fundamental para comprender el trasfondo de la pulsión gráfica dentro de la obra de Adrián Alemán, y sin ella seríamos incapaces de percibir la naturaleza de su operación profundamente serial y reiterativa bajo la cual subyace el sujeto del deseo como principio de individuación.

Por sistema busca la experiencia de una pulsión maquinial del deseo manifestada siempre como derroche, como repetición. Es evidente que se fundamenta en una especie de concepción orgiástica de la representación: “la sangre de Dionisos corriendo en las venas orgánicas de Apolo”, dirá Deleuze. Efusión infinita tras la cual subyace el instinto de muerte como suprema aspiración de lo vivo: “se trata de hacer que la representación conquiste lo oscuro; que comprenda el desvanecimiento de la diferencia demasiado pequeña y el desmembramiento de la diferencia demasiado grande; que capte la potencia del aturdimiento, de la embriaguez, de la crueldad, hasta de la muerte”. Dicho esfuerzo se ha deslizado desde siempre en el mundo de la representación: “llegar a ser orgiástico es la suprema aspiración de lo orgánico y también llegar a conquistar el en sí”.²⁶

De este modo, la máquina repetitiva que media en el proceso de producción de Alemán, según describe el autor, constituye “un espacio de producción deseante más allá de la representación”.²⁷ En dicho proceso la generación de cantidades intensivas es el síntoma de una intensidad irrepresentable. Su trabajo *Corona de las frutas* (1995-1999) muestra claramente dicho procedimiento, y presenta profundas conexiones con *Socius*: una enorme serie de dibujos reiterativos donde bien a modo de mantra o bien como máquina de tortura, el autor se entrega a un interminable proceso de inscripción, retórica en donde los pares circulares, uno tras otro, redundantes hasta el límite, nos arrojan a una especie de patología del lenguaje, vaciamiento último como pliegue donde se esconde (donde se fuga) el ser.²⁸

Pero si ese pliegue del yo es el espacio en el que desemboca la máquina de inscripción repetitiva de *Corona de las frutas*, la pregunta que late dentro, generadora en el corazón de la máquina, no se refiere al sujeto, al individuo, sino que trata precisamente de la Tierra y la Colectividad. Del nos-otros. Responde netamente al *deseo y la tensión de lo otro* –a esa *libidinalidad* que Brea insistiera en ubicar en el epicentro del pensamiento–, deseo del hombre que Lacan definiera precisamente como deseo del Otro.²⁹ Aquí la fruta evocada es la promesa generosa de la tierra, alegoría de la colectividad y espacio de *comunión*. Una eucaristía pagana donde el nosotros es imprescindible. Pero el propio proceso de producción de la serie revela otra verdad: en el espesor burgués del barroco atlántico, ese sueño de colectividad deviene registro autoritario, dispositivo de tortura despótico.³⁰

Esta idea, este problema complejo que ha de expresarse necesariamente a través de una máquina reiterativa, de un bucle, sin duda vertebría el conjunto de la producción de Adrián Alemán. Reaparece una y otra vez, variando, explorando medios en los que engancharse y manifestarse, sondeando su alrededor en busca de signos que habiliten su trabajo. Y en cada uno de ellos siempre ha de hacerlo bajo una estructura barroca, tal y como la definiera Barthes: una suerte de *t tormento de una finalidad en la profusión*, que se cierra sobre su propio hastío vaciando todo discurso, dejando al fin sólo la potencia de su propia tautología. La nada que se ríe.

Efectivamente, *el humor es el inquilino eterno del vacío*.³¹ Risa negra, cósmica, insondable, que nos devuelve la confirmación de aquellas certeras palabras: “no hay lectura sin alucinación, no hay escritura sin el vértigo de la pronunciación enigma de todo lo que no se ha dicho, de lo que nunca estuvo ahí”.³²

Desde luego hay humor, humor negro, en la elección de ese espacio anacrónico del salón náutico, que el autor evoca dentro del espacio del museo para enmarcar su insólito muestrario de formas fúnebres. La forma del *salón decimonónico romántico* constituye una efectiva imagen-señuelo, una imagen-trampa barroca tendida en el espacio de la sala, cerrando sobre sí mismo el monumento.

²⁹ JACQUES LACAN, *El Seminario, libro 16. De un otro al Otro*. Clase 5. Colección El seminario de Jacques Lacan, Paidós, Buenos Aires, 2008.

³⁰ Para una mayor información sobre dicha obra consultar: ADRIÁN ALEMÁN, *Espacio social y espacio lingüístico: pensar el arte hoy. Op. cit.* Concretamente el capítulo 5 titulado “Lo escritural y la inscripción” desarrolla en detalle estas ideas, pp. 269-309.

³¹ ENRIQUE VILA-MATAS, “Amé a Bo”, *Exploradores del abismo*, Anagrama, Barcelona, 2007.

³² JOSÉ LUIS BREA, *Por una rizopolítica*, 2010. SalonKritik [en línea]. World Wide Web Document, URL: <http://salonkritik.net/10-11/2010/08/la_construcción_experimental_d.php#more> [consulta: 07-09-2010].

³³ ALLAN SEKULA, “Between the Net and the Deep Blue Sea (Rethinking the Traffic in Photographs)”, October 102, Fall 2002.

³⁴ No es la primera vez que Alemán trabaja en este sentido. Sus obras *Inclinación natural* (1999), o *Camuflaje* (1996), exploran ya esta idea humorística ligada al disfral y al ámbito del dibujo animado. GIORGIO AGAMBEN, *La comunidad que viene*, pre-Textos, Valencia, 2006

³⁵ Bulletin de la Société française de Photogrammétrie, nº 32, p. 3. Cit. RAYMOND CHEVALLIER, *La photographie aérienne*, Armand Colin, París, 1971.

El salón náutico alude, más que ninguna otra formación, a una manera de auto-representarse lo burgués. En ella la pasión del mar, de amplia tradición literaria, responde a una mística burguesa del viaje y de lo sublime hilada sobre los tiempos heroicos de lo naval, cuando el mundo aún era ancho, cuando ninguna red o rejilla podía abarcarlo. Cuando todavía quedaban en él lugares misteriosos y remotos para alimentar el sustrato romántico de una mitología marítima. Una mitología que confluye a la perfección con la línea capitalista del progreso. En ella la expresión de un idealismo democrático y su utopía romántica se imbrica con naturalidad en la civilización del negocio, en la implacable conquista capitalista del espacio. El mar, sublime amenazador, potencia pura, es una de las grandes metáforas del capitalismo; esa que Allan Sekula destripara implacablemente, hasta ponernos delante de su retorno postmoderno, de su representación hiper-real.³³

De este modo, enfundado en el disfraz de la fabulación náutica, travestido, el autor cumple finalmente con su íntima posibilidad de no ser, con su necesidad de diluirse, de desaparecer.

Toda la riqueza reflexiva, todo el potencial crítico desplegado se hunde bajo esta última representación burguesa, camuflaje trasnochado. El humor está cosido al disfraz, formando parte de la trampa de su disimulo. Lo vemos más explícitamente en un dibujo de Alemán reproducido en este libro (p. 26), donde aparecen los *toons*, figurillas disfrazadas del mundo de la animación que nos muestran, como explica Agamben, una especie de sentido cómico último que emana de una nulidad, a lo Bartleby, del mutismo y la indiferencia de unos personajes que principalmente son inesenciales, huecos.³⁴ Expresión de nuestro tiempo, de esa *cualquieridad* que nos atraviesa, y desde la cual, sin duda, el sentido comunitario sólo puede tener lugar en la reunión frágil, como un chispazo, desde *lo imprevisto*.

■ ■ ■

Se reproduce en este libro (p. 40), igualmente, un pequeño dibujo esquemático de la Sociedad Francesa de Fotogrametría, hallado en una vieja edición de un tratado de fotografía aérea.³⁵ La ilustración, que versa sobre la exploración submarina de los mares, pertenece a la esfera del racionalismo instrumental de la mirada, a ese panoptismo que dijimos formaba parte del lenguaje de *Socius*. Ahora aquí descontextualizado, el dibujo parece indicarnos algo, subrayar cierta clave valiosa del juego de la lectura, de la interpretación.

Gana el buzo, porque gana quien sea capaz de realizar la inmersión, de *quedarse* el tiempo suficiente para recorrer la imagen en su densidad, reconocerla como *umbral*, percibirla como hábitat y desplegarla como un relato. Percibe un valor extra quien no se deje atrapar en la imagen-señuelo, quien no se abandone en la belleza de ese único plano subjetivo que, en su repetición rítmica, parece entretenerte en los humores del mar, dispersarse sobre la piel de ese imponente y misterioso cuerpo líquido transformado en superficie de registro. Ese único plano, que se esparce en las delicadezas atmosféricas, en las leves variaciones del clima y de la luz.

Oí en alguna parte que cuando te haces viejo ya no te interesa el tiempo que corre, sino el tiempo *que hace*. Seguramente no es otra cosa que la cercanía de la muerte la que consigue que la hora sea más meditativa; nos hace más *sabios en el directo*, más presentes, y quizás también por ello más abiertos a lo imprevisto. Tal vez la cercanía del océano tenga también el mismo efecto sobre nosotros. No debe extrañarnos, pues el océano es potencia de muerte: el mar es el fin del mundo y pertenece siempre a los muertos. A los otros, inmensa población que con insólita fuerza nos impele a ganar la partida a la vida falseada. Acompañados por ellos, perteneciendoles, amándolos para la vida desde la irreductible persistencia de la vida.





english texts

june [the repetition]

june 18, 1996

Eventually it showed up as a scar. Not because of its elongated, even shape over the layout of the airport, impossible to notice from the ground, but because of the unwavering way it cut off several routes that I had been trying to follow for some time. The gash was old and difficult to make out as such. Traffic was flowing again, tracks and roads had been diverted and farms mutilated by a new striation. The modern infrastructure gave it the appearance of an efficient network.

For years, in this place I have obsessively tried to recompose several tracks cut off at various points. I am trailing something I am unaware of and in so doing I am overcome by a presentiment. I prowl around invisible points. And in my prowling an unconscious preparation of the gaze is established.

I doggedly carry on with the game. I continue trailing even though I know accuracy does not exist. I digress from a centre empty of meaning. My persecution stems from a perception of space, crystallized in sunlight, through which I follow a direction that can only be travelled in dreams.

june 29, 1996

The unwavering reencounter with the airport runway and the disappearance of several sections of track have led me to implement a triangulation strategy, which facilitates movement between unconnected zones, only linking common points, in such a way that I am weaving a virtual web. It is a blind hunch that gradually gives rise to the intuition that I am on the right track.

The overlapping paths offer me a discursive awareness of space, but as part of their probing, without ever providing the answer and without revealing the full question.

Trails, shortcuts, paths, crossroads, private roads, mostly almost non-existent, blotted out or impassable. All these tracks are cut off or diverted by the insistent wire fencing that runs around the perimeter of Los Rodeos Airport.

july 3, 2001

This place has an obsessive attraction for me. An obsession that I am constantly revolving around like someone looking for an invisible or missing axis.

I am totally unable to understand the desire that drives my quest. Something throbs behind the landscape and sometimes it shows itself, but whenever I try to find it, it disappears. My days are devoured by wandering around the area; I know that the routes and my way of operating are enough, but I don't know why.

I got back from there an hour ago, and I believe I have detected a special layout of its impenetrable outline. Any discourse and reality are condemned to be diverted in this place. An exclusion zone comes between the gaze and the statement, a discontinuous and bitter syntaxis.

The din of the planes landing and taking off strengthens the powerful mesh woven over the zone, defining and expanding it and lending the spaces surrounding the enclosed perimeter a hermetically-sealed appearance. Every day, I am welcomed by a gagged landscape, oppressed by noise and cut off by safety barriers. Administration, bureaucracy and discipline are all here piercing the light.

It is like a stain; it is as if by cutting the smooth space preceding the gash the disconnections have also affected the external zone. A sort of blood flow has been interrupted. After walking quite a few metres in either direction, the sensation gradually fades, the terrain calms down, recovers the nature of place and even takes on the affable uniformity of an old and fertile agricultural region.

august 28, 2001

The strip located opposite the passenger terminal preserves a bizarre layout. This belt of land has the appearance of a transition zone, with large clearings dotted along the fences that hem in the external airport installations, which are automated. They are painted in aggressive colours and enlivened by relays, both dominant and dependent in turn; their automatism is a sinister landscape.

There are also several military installations nearby that enforce this area as a *special zone*, forbidding entry and photo-taking, and making the place even bleaker. Segregation is one of humankind's basic loves. Even the few scattered companies located in the vicinity seem to increase the feeling of separation and concealment of this sector: a slaughterhouse, the municipal cleaning company, a feed mill.

june 9, 2002

Today, as I was driving down the byroad of Grano de Oro, I saw a group of old ladies dressed in black, silhouetted against the crossroads, slowly disappearing in my rear-view mirror.

april 29, 2003

In my wanderings I have often noticed a mantle of condoms and paper tissues tangled up in the low-lying vegetation and forming a thick, overlooked carpet, a reminder of the recreational nature of this place.

Frequently cars are parked opposite the runway, in the manner of a drive-in cinema, their occupants intrigued by the planes' landing and take-off manoeuvres. The site certainly seems to irradiate a kind of invisibility, generating a space where perhaps for an instant you can think yourself undetectable.

june 6, 2006

After so many years of obsession and quest, I have, until today, been incapable of imagining the power of this place to erase and I am suddenly aware that this desolate zone is densely populated.

Let me explain. In just a few weeks, the three detention centres for foreigners in the Canary Islands have been totally swamped. The arrival of makeshift boats from Africa has intensified. The authorities continue to improvise, as is their wont, and have fitted out several places where they can provisionally pile in the visitors.

A facility close to the airport, the military camp at Las Raíces, has been used to confine no fewer than 3700 immigrants. I suddenly feel accompanied in my wanderings by an invisible throng

november 21, 2006

Throughout the year waves and waves of makeshift boats have reached the islands: between 20 000 and 25 000 immigrants from Africa. Around 3000 are estimated to have drowned on the way. The sea has only thrown up 490 corpses.

This news has swiftly vanished from the media. For them, it is like fine, fading rain falling on moorland.

It is true that there is a certain amount of social pressure, but it is exerted by a minority. Public opinion is malleable, and fleetingness and forgetfulness are the allies of indolence and the imperturbable productive destiny of the social machine.

january 16, 2007

I slowly discover that I am a silent witness to the largest concentration camp located in a territory of the European Union since World War II.

The remarkable opacity of the zone, its power to intrude, functions with amazing efficiency. This kind of crack is so familiar to me and has fascinated me for so long in its lethargic state that today it acts as a growing metaphor. All around, it opens [reveals] margins of impunity, interfering with legality and shattering our rights. I say *our* because without this *our*, without this identification with the other, my criticism is not possible.

The restraint and isolation of the place have taken on a new meaning that now fully justify the existence of this exclusion zone. This non-place has been fabricated to represent this non-existence.

june 14, 2007

Now that it is closed, I have at last seen in the press some pictures of inside Las Raíces camp, made available by the police through their trade union. Located near an extremely damp and cold wooded zone, the camp is barely fit for habitation. The army tents set up on the land can only provide occupants with a minimum of shelter against the elements in an area that becomes a quagmire with the onset of winter.

I am exasperated by the proximity of all this. Right in the heart of the metropolitan area, under the nose of the passenger terminal at Los Rodeos Airport. Nobody sees anything or everybody forgets it immediately.

I often think about this, when I again return there. It seems to me that its strength is dormant once more, latent. I guess that what came between the immigrants and their public image was not merely a simple black fabric, like the one used in greenhouses in this area. That fragile camouflage only represented the worst, the knowing blindness, the social gag that is an essential part of the interruption device.

notes on landscape

METEOROLOGICAL LOGS IZAÑA OBSERVATORY

18 March 1915

At dawn the sky was totally covered by cumulus nimbus; light rain. It did not stop raining all day, although, in general, the rain was light, save for the interval from midday to 2.30 p.m. At 9 p.m., it continued to rain lightly.

The wind blew with considerable force from the SW.

M. Botella

19 March 1915

The day dawned with clear skies. At 7 a.m. the ground was covered in a layer of soft hail, 3 cm thick. From 7 to 10.30 a.m., cumulus nimbus appeared in the east and travelled in the direction of the strong prevailing SW wind; but it did not rain all day. At 2 p.m., there were 7/10ths cirrus, cirrus stratus and cumulus nimbus. From 2 to 5.30 p.m., the following observation was made:

CI = 1 S 40° W. 0°.-20°. Low wind = SW = IV

CI-St = 2 S 45° W. 0°.-30° Low wind = SW = IV

Cumulus nimbus and cirrus stratus continued throughout the afternoon, the former disappearing at 6 p.m. and the latter at 6.10 p.m. when the sky was clear. At 9 p.m. cumulus clouds had occupied 6/10ths of the sky.

The wind blew with considerable force from the SW.

M. Botella

A description of atmospheric parameters with no digression or personal comment; information that is apparently strictly scientific, although for a moment the operator's experience seems to filter through the data. Not only in the worrying "the wind blew with considerable force", repeated on both days, or the reference to "light rain", almost poetic considering this is a scientific report. Something unusual also seems to come through in the handwriting, in the data themselves, a corporal and psychological trace of the operator.

The methodical accumulation of the future of meteors can be guessed from other pages with more information. The label on the second logbook, which refers to the month of November 1917, alongside the open log showing data from March 1915, promises a profusion of controlled reports, the methodical accumulation of scientific references. Administration in a sublime territory, with echoes of a shipwreck that reminds me of Robinson Crusoe.

The weather of so long ago. The nights and days of others, of those who today belong to nothingness. Apparently insubstantial atmospheric phenomena and dispensable reports that have no bearing on any circumstance. An inexpressive sequence of data. The weather of the previous day or week does not appear to be very moving; there is nothing more short-lived than the weather report. Yet atmospheric drift on this occasion seems to have the capacity to unsettle and to move through its methodical statement.

The empty description of atmospheric conditions through a depersonalized structure is practically impossible to achieve, since people everywhere tend to talk about the weather either to acquiesce or to pass the time. However, by setting time limits, by using abbreviations to name wind direction or mentioning meteors by their initials, weather observation is transformed into a scientific exercise. Perhaps the desire to do so helps, along with the conviction that a profusion of details and their subsequent contrast can be considered of value.

It is certainly true that, given that the scientific method used is limited to human perception, with no measuring devices other than clocks and compasses, this observation and its repeated record of an adverse and sublime landscape is tinged by the operator's frame of mind and momentarily becomes an aesthetic experience.

The methodical, regular and seamless proliferation of scientific data-taking becomes a mantra after the conscious elimination of any thought process that might distract attention away from the rigorous description. The meteorological stimuli provoke an almost automatic repetition that signals the abandonment of conscious territory, while the act of accumulation acquires meaning for the scientific machine. The daily experience, the presence, and the here and now prior to the description disappear beneath the objectivity of the mounting report.

Perhaps captivated by the operator's pointed, decisive handwriting—normally unnoticed and restricted by the system of observation—to me it now seems amplified through its distance across time like a pioneer of scientific observation. These monotonous entries reveal his humanity in the traces left in a few places that the system could not hide. In this way, through tiny cracks in the report, he succeeds in offering us a real and continuous presence, a landscape created from all the parts, some described, others visible and some inferred.

The operator, or rather the trace visible in his logbook, recounts his activity as a precursor to environmental science. The time gone by brings an epic tone to the experience, which is also encoded inside the logbook in the form of dates, aspect and the effect of the atmospheric phenomena on the territory, which fashion and determine it, though the place has also been sidestepped in the observation programme. All these intricacies, which are excluded from the account of the event described, come together to form a landscape. A landscape that is not there, that appears like a ghost—a romantic landscape by the way.

natural inclination

ATLAS [JUNGLES], 2009

This is not an oversized garden.

The direction of the analysis now seems confusing. Was it attempting to record the entropic power that fractures any administration, or claim that the place, any place, is the result of superimposed, perceptible and inevitable striations?

If it were the latter case, we would have to add the grid superimposed by observers and through which they construct, from their perspective, an image that always modifies the criterion by adding yet another policy to the control implicit in administrative layers. There is no raw territory. The other analysis, the humorous one, which attempts to show the action of a liberating entropic principle that slips through the cracks of time to disarrange or recuperate the wild, is a contradiction in its own terms insofar as it must represent itself as a regime.

Inhabiting narrow strips of garden in an attempt to condense jungles.

The credibility exuded by the stern elegance of trees of a certain size, enhanced by their exoticism or that of neighbouring plants—labelled on taxonomic signs—lends the zone a certain degree of legitimacy. The remaining space and nearby vegetation behave at times like extras: non-specific plant mass, biological backdrop, silent waiting props. Predisposed attention reduces the focal angle, narrowing the gaze now prone to close experiences. The presence of rare botanical specimens, belonging to unique taxa, characteristic of regions of great biological wealth, lends credibility to the scene, providing the observer with a spatial experience not unlike a journey. The set design is exact, though it accentuates the paradox. A kind of geographical transposition takes place, a physical movement towards remote, mythical areas transplanted and reconstructed with exotically exuberant varieties. Flight or instantaneity between dioramas so as to appropriate the non-specific plant mass that acts as a backdrop to all: botanical specimens territorialize the place.

But the constant banishment enhanced by territorialization become out-of-place botanical specimen is multiplied over and over again until it is transformed into something unsustainable. From one parterre to another stretches a void of planetary magnitude as if we were travelling according to a biological map, simulating the known world—a Madagascar Pandanus stands alongside a thriving Peruvian mahogany tree and behind them both a Bolivian ceiba casts its shadow. The saturation of rarities, the closeness between species, habitat and climatic adaptations create a disjointed, phantasmal sensation that generates a biotope undergoing an impossible habituation.

Far from revealing itself as a foreseeable picturesque space, the garden of paradise breaks down under tensions that shatter it to smithereens. And this is the interesting part, making out the tears that allow us to pick up the carpet. If it were possible to establish a correspondence between those discernible fragments of the garden and its counterparts in the territory, we would have a system by which to raise the objectified crust and to discover the guidelines that distort the region.

ATLAS [FORESTS], 2009

The first feeling is that of amazement at being in an artificial forest under cover. A feeling that easily gives way to another even more amazing impression, the premonition of company. The trees appear to project what might be humanity but certainly a kind of anthropomorphism, a trace, like an ancestral vestige of dialogue and need. I imagine this impression must be related to scale, since it is not likely to be based on form.

An interest in the synthetic forest leads to a work of an anthropological nature. Portraits of trees. The layout in the store is characteristic of a catalogue: varieties are easily distinguishable, and the physical relationship between them encourages you to photograph them individually. In fact, I feel like I am photographing Hernández and Fernández (Dupond et Dupont) camouflaged on a mission that will soon be revealed, as soon as someone sees through the precarious nature of their disguise. Perhaps Snowy will decide to give them away by nipping at their socks.

The pine is the key feature of the performance installation of the seasonal *pochtlan* or market that supposedly kick starts the circulation of the capitalist surplus of the developed world. Objects of desire are arranged around the representation of a “natural” *axis mundi* (we could in fact consider pines as the internalised representation of the landscape of northern and central Europe). The resulting image is the generosity of nature in the shape of a tree surrounded by ripe fruit, an ideal reflection of an Eden, an installation of intense power fire-branded onto the psyche of children.

If an absolute synthesis of artificiality exists, it would be a cross between territory and culture that we have chosen to call *landscape*. There is no greater expression of artificiality than that of depicting nature. The very expression—depicting nature—is a dismal contradiction because it represents a dramatic term, both theatrical and affected at the same time, which pinpoints the act of translating the reality of another order, but also the conviction of feigning and deforming, or even accepting the impossibility of true apprehension. Landscape transformed into the maximum expression of artifice, far from calming natural anguish and gratifying so-called atavistic desires, attempts to represent the constantly increasing distance between culture and natural referents.

Thus, landscape cannot be considered a miniaturization of nature for indoor consumption but a representation of consumption itself. Evidence of this lies in the humanization and even the infantilization of this plant form, in keeping with that of market spaces, leading to the crushing of the natural orders through the desire to project an analogy between them (under the slogan “we are the same”), though this relationship is restricted to a vector always travelling in our direction and in familiar guises.

Underneath the disguise of generous, old Mother Nature, there are only extras.



PART ONE

SOCIUS

Inevitably the work programme on an island will eventually lead to insularity. This attitude does not have the same root as the one that obsesses a mainlander desirous of isolating a fraction of experimental territory. Rather it is based on an obvious vulnerability, an apparent malleability that places the island in a state of constant contradiction, which must continuously be negotiated by the islanders. An island is, therefore, always being tested, always at the trial stage. Each exploration or movement aimed at delving into or unravelling something will underline the main feature of any research carried out on an island as a mere prototype.

It is, then, easy to understand Sloterdijk's desire to tauten the relationship between what he calls firm land culture and island existence in order to establish that same dichotomy in relation to the island itself: "isolate it to see it benefiting the experiment. Not as a prototype of the world but as a prototype of an island".¹ This effect is unnecessary while the island produces variations of itself and not toned down models of the world. With a breakdown in the correspondence that relates both worlds as rule and exception, version and perversion, the island surfaces as a succession of possibilities incapable of functioning as the prototype of anything else.

The failed premisses of modernity in the shape of island Utopianisms confirm this intuition because, before furnishing evidence that "societies" are possible in general, they introduce the cynical suspicion of their impossibility without "correctors", whether on an island or inshore. This naive polarization between the isolated and the continuous contributes to the emergence of interesting nuances of what happens on islands.

The key to the essential redundancy of the island was argued by Deleuze on the subject of a second beginning implicit in the abandoned island. He writes: "First, it is true that from the deserted island it is not creation but re-creation, not a beginning but a re-beginning that takes place. The deserted island is the origin, but a second origin. From it everything begins anew".² Deleuze establishes the guideline when he indicates that the second moment does not succeed the first, but is its reappearance: "The second origin is thus more essential than the first, since it gives us the law of repetition, the law of the series whose first origin gave us only moments".³ So then repetition is a new origin, a beginning that explains origin itself and that, by establishing a sequence, enables the delivery of meaning.

Dispensing with the restrictions stemming from functioning in a similar way on an island, attempting to constitute models in relation to terra firma, compels taking action on the island itself, while trapped in a baroque modulation machine set in continuous modulation.

But this functional tautology does not absolve the island, at least formally, of its condition as a social laboratory, which is the main reason for declaring it an experimental zone. European modernity has based the island metaphor on the puritan experience of the *administered island* and its "idealized insular, mean gospel of private property".⁴ However, on any *oceanic island* a different experience is perceived, which qualifies the *administered island* without being rid of it. Echoes still of early American baroque that was

accompanied by an inaugural meaning and was rather more than the mere *mise en scène* for the evangelization of the continent. The organization was transferred to a new ideal order transformed into ideological baroque by the actions of the Jesuits: "... work in groups, *the evangelical dream of collectivity*, cellular organization of an ideal order: architectural projects, community studies and plans, rational and accurate cities, paradigm of the Phalanstère".⁵ Aesthetic metonymy become rules and regulations, transformed into assistance for the new system, absolved from its game and now re-invented to establish an administration and a hierarchy. History does not fail to repeat this phagocytosis during which order uses and deforms the staging of a foundational art.

Such resonances shake the metaphorical bottom of the island that then becomes an antithetical well: radical Calvinism and apologetic Catholicism make up the virulent strata on which the foundations of the inaugural fiction of the *oceanic island* are laid.

The main motivation on the island would therefore not be a desire to found new models for general application, since the conditions of isolation are insufficient and are either determined from within or are the same as always. But the conditions as a potential laboratory persist: the seductive sensation of malleability, the opportunity to exert control, the fascination and illusion of ruling over an enclosed territory, therefore implying absolute rule, and the promise of guaranteeing suitable conditions for positive results, bear witness to the vulnerability of islands exposed to all manner of whims or fantasies.

The paradox is that it is precisely this propensity to start from scratch and the visibility of being a laboratory that results in a system of prevention. It then produces variations of itself, since it is contained and constrained, thereby generating an apparently autonomous and intrinsic own entity. And it is this form that is conducive to the functioning of the modulation machine. A kind of metonymic displacement in which it is possible to gloss over signifiers that at intervals are incomplete, but from which a full meaning emerges thanks to the variation continuum. A paradox of proximity in which nothing is guaranteed and everything becomes a positive uncertainty. An opportunity on the island to decompose, fortunately, the perpetually variable pattern.

The experience of mysticism through landscape and the sublime, which has engendered modern identity and has eventually broken down into the bourgeois experience of tourism, just here on the frontier, at the epiphanic conjunction of sky-sea and subtropical land, has spawned a harmful species, an animal of idealizing exaltation of the island. Deleuze insists: "Dreaming of islands—whether with joy, or in fear, it doesn't matter—is dreaming of pulling away, of being already separate, [...] of being lost and alone, or is it dreaming of starting from scratch, recreating, beginning anew".⁶ Both movements contain tenuous tinges of fatality perceived from the *oceanic island* precisely because it is supported on illusory and deceitful variations of the island. We stand before the tiny remote island, out of sight and forgotten, the germ of primary experiment.

The desire to return to a radical and absolute origin unleashes the potential dangers that lie in wait within, in particular intolerant Utopianism in the guise of political island dreams. A Utopianism of theological shades, which establishes an origin, invents an awareness of legitimacy and then produces automatic or affected distributions or regulations. Critical stimulation is also severed or dissolves before the veil of a mythical refoundation.

The impulse towards separation and being alone on the island is accompanied by a subtle atmosphere of a garrison town, which imposes a deep-seated conduct that has matured over time. A kind of internalization of disciplinary methods and control exerted over a population destined to live in remote places, somewhat similar to the methodical harshness of life in a top position. Militarization, civil servants at their posting.

Under the appearance of a fortress, a system of removal and inclusion is imposed. On the island, the population is prone to subjugation because of the nature of its exclusion. The opposite movement, the reflux, is a consequence of such subjugation, which continues under the collective hypnosis of the identitary.

It seems inevitable to derive meaning from the insular. Moreover, the geographical singularity of an island exacerbates a psychological feeling of having a distinct character and own identity, sliding it towards social metaphor, which, in its continuous proliferation then becomes a system of exploration. The production of metaphors about islands is an observation machine.

II

If every island metaphor is a reinvention of the observation machine, we should not be surprised if some day we see the observer, burdened by metaphor, sit on a rock and watch the sea, trying to escape the island and such saturation. We have to clear the gaze masked by traces of reification of the landscape. Hardened territory, over-objectified by the overlapping of alluring images and industrial topics that

distribute the exotic along with large doses of clichés and interchangeable material. There is nothing so similar, so indistinct as the fantasy of tourism.

The oceanic island is perceived as an *extreme island*, its "original" references have been exponentially signalled, expanded and overcoded. The tourist clichés of freedom, leisure, adventure, nature and landscape, and access to high consumption and sophisticated hotel retreats give rise to a kind of demented island experience. Thus the island is perceived as an agglomeration of superimposed representations in a kind of *magnified reality*. The direct or indirect view of a real physical setting combines with a series of features and experiences that add information by overprinting details onto the real world.

Seeing is not a neutral action; in any case, it is a complex, culturally and politically constructed act, but on the *extreme island* what is involved is the production of *consumption gazes*, standard gazes or a production of entertainment gazes for the tourist industry.

Looking entails doing so over gazes that linger over the territory, composing a textual layer that with time has adapted to the terrain, forming a skin that is difficult to peel away. The *extreme island* is the result of superimposing all possibilities, not as an exercise in speculation, but as the alienation of the "island experience", which is the residual product of an industrialized context, symbolic overproduction adhered to the territory. Looking beyond in order to de-territorialize the island, to see it detachedly, as in a mirror, is another way of seeing it whole.

Looking towards the interior is to look at the island, and looking beyond is also to look at the island because there is a yonder in relation to it. Sitting down to look beyond and at the sea, that outside desert that, through its closeness, distances and brings otherness closer, is also to look at a shining wall that returns our own image—the mirror. Once again it is the story of narcissistic fantasy: the desire to observe one's own image, which is transformed into the desire to be observed, but with the brilliance that this idea acquires when Lacan describes the founding process of the individual in the mirror phase, describing it as *pulsion escopique* or scopic drive and pinpointing the social implication of such speculation. Lacan explains: "What is involved in the drive is making oneself seen. The activity of the drive is concentrated in this making oneself".⁷ It consists of incorporating the gaze and the voice in early recognition. The mother is already involved in the perception the child has of itself, she is present to sustain it. The inaugural symbolic operation that decides the advent of the individual through language occurs under the imaginary gaze of the other. The outcome is the location of the individual in the field of the other, the social. From then on, scopic drive associated with the gaze essentially involves the constitution of the individual in relation to others.⁸

Projecting a trope beyond the island, which then, like a mirror, reflects the referent off camera, to investigate from that point, covering the entire distance and with no other blind spot than the observer. Perhaps the meeting of a single gaze, which loses all reference to origin in its specular transit, slackens the perceptive machine at the point where abstract machine slips in. It is the temptation of the maritime face—de-territorialization.

The details of a face are gradually revealed, achieving a harmonious mixture of critical drawing, observation, metaphor and uncertainty. It is then that expressive identification emerges, revitalizing the place.

There is nothing to explain, nothing to interpret, just the machine sliding over the complementary relationship of *face-landscape*, a crossroads of semiotics that momentarily re-invents landscape as face.

This process of over-encoding appears to be related to the imaginary gaze of the other in Lacan's mirror phase, although there it refers to a form of subjectivity and no attempt is made for it to seem like a face or an ideal face.

The question is to point out that the circumstances that trigger the formation of face are situated on the side of power, though it is not a question of ideology but of economy and organization of power. A spontaneous displacement over the meeting of specular gazes that entangle territory and social body: "certain social formations need face and also landscape".⁹ Thus we discover that the social formation of the island is a prototype (and its variant: experimentation zone) compared with non-island territories. Their demand for a face, a demand that leads to its invention.

As we have already said, a distinguishing perception in relation to the island's isolating geographical singularity is accentuated and so face furtively slips into place as a correlate of the landscape. The gaze held over the glass-like sea, now become a despotic gaze in its reflection, setting in motion an *inscription machine*, in a social production of face, this time *maritime subjective authoritarian face*,¹⁰ in any case a redundant face.

The face is therefore a policy and its correlate becomes landscape exercises or compositions of place or as Foucault said: "Horizon is a pictorial but also a strategic notion".¹¹ If we define power, as indeed Foucault did, as the implantation of a principle and of frontiers over free subjects, the modified and re-invented horizon and landscape are sources of power; they are strategies to demarcate the individual, lines that warn, stipulate, fence in or distort a territory or a horizon. This strategy culminates in a premeditated landscape where unwarmed observers ignore the demarcations and signals because they

have already incorporated them and coexist with them. In this way territory can be understood as an ideal place for invisible captivity, and escaping from it would be like escaping from oneself. The observer must travel a long path to unlearn the gaze in order to understand and let go of that captivity.

There is nothing interesting, but the zero point prior to any escape is commonplace: "Find your black holes and white walls, know them, know your faces; it is the only way you will be able to dismantle them and draw your lines of flight".¹²

III

As soon as it is revealed, the dismantling of face vanishes. Experience begins to produce *landscapity traits* freed of the landscape. Fragments that can even be found off camera, or forming part of simultaneous temporal, though diverging, strata. These are decentred features of new, though exogenous, splinters within a face in decomposition.

Confronting space and time, instead of simply being in them is what determines the experience considered here. Photography is the medium that has helped encode our apprehension of space and time. It has also shown itself to be an efficient means by which to establish correspondences between the visual and other aspects of thought.

The way to proceed in constructing photographic panoramas, here an illusory space of unlimited immersion, that aim to become *samples* rather than a format, is similar to the future of observers who inevitably, at the exact moment of looking, invade by association the field covered by their gaze, continuously intermingling and exchanging fragments of words and images, and organizing a space of inter-reading.

The nature of the observed is always, and at the same time, metaphor and an image reconstructed or bathed by that metaphor.

It is this capacity of the image to "accommodate text" that makes it a complete tool, and I am not referring to a photo caption, though this is a significant fact, but to the complex culturally and politically constructed act of *seeing*. Far from being a purely phenomenological act it has been influenced by the weight of the concepts and categories that converge on it. This is an entire process of *abridgement* in which experiences provoked by the outside world overlap and are subverted—barely a direct replica of it and the complex linguistic space in which they interact.

In the words of Burgin: "inescapably the *sense* of the things we see is constructed across a complex of exchanges between these various registers of representation. [...]; so photographs predominantly tend to prompt a complex of exchanges between the visual and verbal registers. [...] the greater part of photographic practice is *de facto* "scripto-visual)".¹³

It cannot be any other way if we intend to encapsulate the planes of meaning that precede, follow, underlie and surround photography. The image that carries or conceals a textual investigation reveals a different penetration because it was also created from the word and expands within it.

The suspicion that what the eye perceives is ultimately meaning, concept, thought, raises the possibility of manipulating the gaze itself and by extension the image. In the words of Brea: "What you know is what you see". In other words: "that which can be known in that which can be seen".¹⁴

This is no longer about the process of disclosure that constituted the abstract structure of most art in the 20th century, inherent in the Benjaminian optical unconscious. Our experience differs insofar as it is not about the manifestation of something that is only revealed by the mechanical eye, through the photographic camera; it is not only about perceptions that escape us and yet are perceived by the lens. We are talking about a fully conscious visibilization process. A slow process of discernment and a gradual revelation that make use of the reconstructive and relational potential of photographic practice.

Memory *dispositifs*, concepts and situations that even off camera are arranged in order to construct images. This can only happen in *delay* or *retardation*. Through a kind of *proffered duration*, affixed to the future as a bonus. This kind of defaulting wait, of prowling around, is an added piece, a new layer of symbols laid over the previous diagram. Time expanded way beyond the shutter and the moment, a duration that plunges into an enormous web made up of inter-reading, in the cogs of relations. Just like the time of the camera shutter, that *delay* will be inscribed on the image. And if these images that, by definition and the simple fact of their photographic condition, were already temporal dispositifs they would then become *something else*.

Attempting to explain that *something else* would be very difficult without alluding to Deleuze and his fundamental idea of the crystal-image. That figure in which the time-image seems to culminate undoubtedly concentrates a whole host of valuable intuitions. Over and above the kinetic, the sensory-

motor and movement, over and above the shutter speed, the *crystalline regime* of the image emanates from the *chronic* to reveal a much more direct and also much more profound *time-image*.

The image is chained to its present but is observed as the past: its function is to coexist between two presents. We waver between these two realities, in a reciprocal, indivisible movement. The image is at least two images: that which stops the past and that which harbours a fleeing present.

It is within this duality that the image is composed and textualized. Being what it was and being now, in order to be in future, to recompose.

The past coexists with the present that it once was. This is the formula behind the Deleuzian *crystal-image*, based on Bergson's theory about duration. This project attempts to move towards this plane of coexistence. Time constantly splits into present and past. In the field of image, the past condition would be immanent to the present and absolutely essential for the present to occur. And therefore necessary for the future to exist and to flow and not *curdle*.

Deleuze writes: "The present has to pass on for the new present to arrive, at the moment that it is the present. Thus the image has to be present and past, still present and already past, at once and at the same time".¹⁵ We need this simultaneity, this coexistence of times within the image. The past does not succeed the present that it no longer is; it lives with the present that it has been. The present is the actual image, and its contemporary past is the virtual image, the mirror-image.

In this sense, the phenomenon of paramnesia, *déjà vu*, the illusion of the "already seen", the "already lived" is merely vertigo, a fluctuation within this splitting of time.

The crystal-image is found on the edge of the mirror, a point of indiscernibility between the current image and its contemporary past.

PART TWO

JUNGLE

The image of vessels anchored in the bay has remained practically unaltered with the passing of time. It has been captured in tactical navy drawings, romantic compositions of an ideal past and in subsequent photographs of the industrial boom and colonial expansion. That image is a recurring metaphor that helps invoke the long agrarian period that began with the arrival of ships to the island and lasted for centuries.

Everything seems to return to that image, bringing home its meaning. Something invisible but evocative lies within, a kind of impassivity and an absence of the concern that always accompanies these vessels. It is an apathetic indifference, a mute quietism, which contrasts with the enormous suppressed anguish that they reflect, sidestepping the suffering of countless generations of islanders during the agrarian period. A period of stability that gave the impression of being eternal for those who lived off the land.

The dense domain of the seasons, the exhausting repetition of harvests that degraded the colonial Utopia, the inflexibility and radical polarization of the social structure, the harsh living conditions, the enslaving work and the arduous exploitation of resources drove two clearly differentiated societies, two enemy communities of opposing ideologies, macerated throughout that long period.

While the colonial mirage lasted, escape existed, even as a mere possibility. A craving for the south, the trace of a constant exodus towards Latin America. The knowledge and experiences of Cuba awoke the social expectations of many who on their return began to tear at the thick veil of illiteracy and ignorance to which they had been subjected.

This drove a first wave of enlightened workers, prepared to demand conditions, refute arguments and reveal the fallacy of a contented order.

Nothing could remain unchanged. It is as if all reconstruction demanded a setting that would self-dissolve. The lengthy agrarian period produced enormous mounting tensions between the social classes and a few dared call for equilibrium and dignity until the tension exploded into civil war.

But it was an autonomous war, an own way of exacting revenge, which projected the blackness of the world at that time onto the islands.

The jungle drew nearer beneath the aspect of a quiet provincial town, with a thriving commerce and a somewhat rancid bourgeoisie, a naïve and changing society that was both over pious and humble, but devoid of wickedness. Production increased and landowners smiled under the sun in the ports, while intellectuals contended between a well-to-do old school and an avant-garde younger generation. Nothing pointed to what was approaching in that apparent tranquillity, and in the space of a few days, an unsuspected repression was unleashed.

black boats

ABSOLUTE ISLANDS DO NOT HAVE COASTS,
BUT OUTSIDE WALLS AND ON ALL SIDES.¹



Several ships played a sinister role in the repression unleashed after the military rebellion against the constitutional government of the Second Spanish Republic. With hopes dashed of a swift blow that would bring down the republic in a few days, the military rebels decided to consolidate their positions in Africa and the Canary Islands, thus ensuring the rearguard for an eventual withdrawal. The machine of repression pulled out all the stops in a territory where it met with little resistance. After several days, public offices were overflowing with detainees. In the province of Santa Cruz de Tenerife, the provincial prison, the small fort of Paso Alto, the cavalry barracks stables, the law courts basement and Añaza Masonic lodge were all requisitioned and turned into the general headquarters of the Fascist paramilitary force. Other places that had also been requisitioned included the premises of numerous workers' federations, barracks, theatres, secondary schools and municipal stores dotted all over the province.

Despite this deployment of means, settling and keeping watch over the detainees and placing them before the perverse machine of justice became a problem that exceeded all expectations. This led to the fitting out of several vessels from the local coastal fleet for use as floating prisons. Soon afterwards,

¹ PETER SLOTERDIJK, "Insulamientos. Para una teoría de las cápsulas, islas e invernaderos", Esferas III [Spheres], Siruela, Madrid, 2006, p. 239.

² GILLES DELEUZE, "Causas y razones de las islas desiertas" in *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)* [Desert Islands and Other Texts]. Spanish translation by José Luis Pardo. Ed. Pre-Textos Valencia, 2005, p. 19.

³ *Ibid.*, p. 20.

⁴ PETER SLOTERDIJK, on the novel by Daniel Defoe *Robinson Crusoe*, *Op. Cit.*, p. 237.

⁵ SEVERO SARDUY, "Barroco furioso", *La simulación*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1982, pp. 77-82. Speaking of a singular correspondence between metropolitan culture, the reality of the colony and Jesuit action, which accelerated a baroque of Latin American "origin".

⁶ GILLES DELEUZE, *Op. Cit.*, p. 16.

⁷ JACQUES LACAN, "La esquizia del ojo y de la mirada", in *Seminario 11, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, [The Four Fundamental Concepts], editorial Paidós, Buenos Aires, 1987, p. 202.

⁸ Cfr. ROSA AKSENCHUK, "Esquizia de la mirada y pulsión escópica en Lacan", in *Revista de Observaciones filosóficas*, no. 5, 2007.

⁹ GILLES DELEUZE and FÉLIX GUATTARI, "Año cero-Rostridad" (Year-Zero: Faciality) In *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (1980) [A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia], Ed. Pre-Textos, Valencia, 1994, p. 185.

¹⁰ *Ibid.*, p. 189. Deleuze and Guattari in this research about our *semiotic of modern white men*, and, it should be added, still deeply Christian, Deleuze and Guattari describe a singular *dispositif* resulting from crossing mixed semiotics, *limit-face*; the despotic terrestrial face—*black holes-white walls*, multiplication of eyes—despots or their representatives are everywhere. And the *maritime* face or landscape-subjective, passionate, reflective destiny, the white wall has been sharpened, horizon-silver thread, the authoritarian face is in profile and moving towards the black hole.

¹¹ MICHEL FOUCAULT, "Preguntas sobre geografía" (Questions on Geography) in *Poder/Conocimiento: Entrevistas Seleccionadas y Otros Escritos 1972-1977* [Power/knowledge, selected interviews and other writings]. Colin Gordon Ed., Panteón Books, New York, 1980, p. 68.

¹² GILLES DELEUZE and FÉLIX GUATTARI, *Op. Cit.*, p. 192.

¹³ VICTOR BURGIN, "Ver el sentido" in *Efecto Real. Debates posmodernos sobre fotografía*, editorial Gustavo Pili, Barcelona, 2004, p. 170.

¹⁴ JOSÉ LUIS BREA, "Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-imagen", in *Estudios Visuales* no. 4 *¿Un diferendo "arte"?*, Ed. CENDEAC, Murcia, 2007.

¹⁵ GILLES DELEUZE, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* [Cinema 2. The Time-Image], Paidós Comunicación, Barcelona, 1986, p. 110.

the English exporting company, Fyffes, ceded three huts that had been used until then for storing the island's three main products: bunches of bananas, crates of tomatoes and bags of *papas bonitas*.

Today the collusion of the fruit exporting companies with the power élite of the time is irrefutable. Their desire to obtain advantages with the new power and to maintain the traditional situation of pseudo-slavery for the workers drove them to unscrupulous collaboration. The companies aided the insurgents in their repressive actions and kindly assigned part of their assets to the cause for the duration of inactivity resulting from the conditions of war.

Thus, in addition to Fyffes' premises where a large concentration camp was set up, Pedro Déniz, the manufacturer of baskets and crates for tomato exports, made over several warehouses for a temporary jail. Mr. Bellamy, agent for the Elder Company in Tenerife and Consul of Sweden, transferred gratis twenty-three roles of barbed wire for the new concentration camp. José Peña Hernández, owner of a coastal trading flotilla dedicated to transporting fruit, assigned the vessel, *Adeje*. The Trasmediterránea Company, owned by Juan March, an entrepreneur who financed the coup, handed over the steamship, the *Gomera*. Shipowner and fruit producer Álvaro Rodríguez López supported the rebellion by assigning two coastal traders, *Santa Rosa de Lima* and *Santa Elena Mártir*. These four vessels linked by gangways comprised the first floating prison, also known by local people as the "phantom archipelago".²

In the years that the war lasted, several of these ships were replaced by others, according to the shipowners' needs. Hence, in early 1937, the steamships *Santa Ana Mártir* and *Isora*,³ owned by Álvaro Rodríguez López and José Peña Hernández, respectively, were incorporated as prison ships. In late 1937, they were joined by a large pontoon, the *Porto Pi*,⁴ brought from the Puerto de La Luz, in Las Palmas de Gran Canaria, and fitted out for use as a prison vessel until December 1938. In March 1939, they were considered unsafe and most prisoners were sent to Lazareto de Gando concentration camp in Gran Canaria.

We were escorted under guard and taken in the tender to the boats anchored and moored at the third buoy. There were four of them. From outside they looked dreadful. Falling apart and dirty, the lack of care and hygiene gave a gloomy air of abandon to any foreigner arriving—and indeed they did come—at the port.

There were four boats. The first, the Santa Elena, was closest to the quay and was used to get aboard the Santa Rosa de Lima, the Gomera and finally, the Adeje. I was sent to that one. So I had to pass from one to the other, crossing fated gangplanks, over the first three boats until I reached my compulsory future home. From my elevated position as I crossed, I could see the "guests" who had preceded me since the early days of the uprising, down below on the decks and further still way down into the holds [...] Up to four hundred on four ships.⁵

II

This "penal archipelago", to quote Ramiro Rivas (perhaps a play on words for the horrific *Gulag Archipelago* by Alexander Solzhenitsyn, another tale of repression), was an offshoot of another crammed concentration camp, the Costa Sur military prison, known as Fyffes⁶ by local people, located half a mile from the coast, above San Antonio beach.

Absolute insularity, according to Sloterdijk's wish: the prototype of an extreme, cloistered world of introversion redoubling on the island. It is this kind of fatality that alerts us to the illusory and remote island out of sight and forgotten, in the midst of a war, of that or any other; this is the germ of an original experiment that unleashes the potential dangers lurking within, particularly an intolerant Utopianism in the guise of political island dreams.

If we understand the mode of conduct on the island, this replica must repeat all the basic features by coinciding point by point. This "phantom archipelago" is then a condensed image of the other, an extraction that through homeopathic distillation contains, radicalizes and reveals greater power of representation than the original source. Any image of the island must necessarily contain this other.

We have before us the meticulous, cartographic application of a kind of imaginary and disproportionate archetype. That dreamt world spills into reality and though it may not fit in the anticipated mould, the limits are stretched and the distortions justified, all to ensure the ultimate objective of representing that other counterfeit and idealizing image, which is beyond question.

Hundreds of men spent time in these boats, in unhealthy conditions, deprived of food, beset by illness and torture, and for many, these were their final moments. But it was not only an abnormal situation for them: their families and friends forged strong links with group of vessels anchored off the city. Some of these relatives would stroll along San Antonio beach and the road to San Andrés in an attempt to see their kin; they would wear a specific garment because it was so difficult to distinguish features from such a distance.

The presence of the ships near the city with their fragile, tragic cargo must have been a demonstration of terror and a display of exterminating power able to stifle any sympathy or feeling of

solidarity. For some, that repeated, daily view must have gradually made the prison invisible, a presence with no meaning. For others it must have represented the opposite, a daily reminder of the nightmare in which they were all caught up.

...he shuddered. It was like watching maggots on torn flesh.

Some two hundred political prisoners were packed into the hold of the merchant ship under the dim light of two lanterns. They dozed.

Several armed soldiers did the rounds of the store rooms. They were slightly higher up than the deep enclosure that contained the crush of prisoners. The stench that rose could not be swept away by the sea breeze. The stench of excrement, sweat, stale food, rancid oils...⁷

Such circumstances must have seemed uncommon even for those who sympathized with the infant regime. Given the fascination that the maritime traffic held for amateur photographers both before and after these events, and the great variety of shots documenting the port's history as an exportation centre and a stopover for ships en route to Africa and Latin America, the difficulty of finding images of the port and the floating prison is surprising and covers a period of three years. There are no images at the Centro de Fotografía Isla de Tenerife for the years 1936, 1937, 1938 and 1939. There is no entry under "Civil War" as a category in the Archivo de Fotografía Histórica de Canarias, FEDAC (photographic archives), in Gran Canaria. When searching for dates or key words related to that time, the only images thrown up show peaceful islanders going about their daily tasks, and apart from the odd Falangist uniform, there are no further references to the critical moment they were living.

This is a premeditated vacuum, an absence that shows the zeal that went into trying to prevent any record of that exceptional situation. A deeply entrenched policy that persists even today—you only have to go through the historical and commemorative publications of the Autoridad Portuaria de Santa Cruz de Tenerife (port authority), which are empty of images or explicit references to the war and until now have merely reproduced nostalgic praise of the merchant navy's heroic past and embellished the history of tourism, paying no heed to other circumstances.

It is true that such conscientiousness regarding past photos is equally meticulous even today in the administration of military and civilian registry offices, where the circumstances of repression during the civil war are concerned. Taking photographs, however, aside from those recorded by the authorities for statistical and documentary purposes, is open to individual choice, which supposes the existence of images not on file but subject to the small-minded control of collective memory.

One day, an ocean-going ship carrying English passengers was anchored in the port and we saw a tender carrying two or three men and a woman, most likely foreigners, who were making towards us from west to east, intending to pass us astern. And this they did, moving in the direction of a coal ship moored at the buoy to the east of us. But halfway, that is almost exactly half the distance between us and the coal ship, the tender went about and slowly turned south between two steamships. Meanwhile, the only lady on board, who was standing in the middle of the tender like the men, whipped out a camera and with admirable speed took several photographs of the ships and of us, who, kitted out as if to take the sun, had all stood up to see what would happen. It was done so swiftly and with such daring—bearing in mind the danger involved in approaching us—that we assumed the sentries had not realized or did not attach too much importance to it.⁸

Little by little images of this tragedy began to appear, particularly portraits, because the need to honour people was pressing. But there is another need; we must uncover the circumstances, places and facts, and any image is essential for this task. Photography plays a fundamental part, especially after Franco's regime set earnestly about removing all physical traces.

While Auschwitz and Mauthausen stand as memorials to the victims of Nazi genocide, Franco attempted to dispose of every vestige that connected him to the genocide in the Canaries. The rebels did away with the lives of one thousand six hundred people in Santa Cruz de Tenerife, mostly by dumping them still alive and tied up in stone-laden sacks into the sea, into the so-called San Andrés *Fosa* or grave and into an unknown number of hidden graves located away from the coast in a calculated clean-up operation of terror.

But this is not the only case. Some time after the Second World War, thousands of tons of rubble and stones were thrown between the six hundred disappeared and those responsible for their deaths, in an attempt to block off forever Sima Jinámar (volcanic lava tube), in Gran Canaria. Other shafts suffered the same fate in the area around Arucas, Gran Canaria.

This occurred after the laying down of the *Nuremberg Principles* (guidelines for the Nuremberg Trials to determine what constitutes a war crime), which stated that the genocidal responsibilities of European Fascism would not go unpunished. The Canaries is a painful and ongoing exception to this agreement. Injustice and horror had no historical memory or punishment here.

III THE SHIPS⁹

1 Cargo ship, the *Santa Rosa de Lima*, 446 tons, built on the slipway of Corcho & Sons shipyard, in Santander. Launched on 11 September 1919, under the name of *Sotileza*. On 28 March 1924, she was bought by Compañía Marítima Canaria, a subsidiary of Elder & Fyffes, whose head offices were in Santa Cruz de Tenerife. When the ship register was changed, the name was also changed to the *Guanche*. In 1934, the Compañía Marítima Canaria was merged with the Álvaro Rodríguez López fleet, and this vessel was then registered as the *Santa Rosa de Lima*. This was the first ship anchored for the purpose of housing the growing number of detainees from 20 July 1936. The other three ships were then moored alongside and formed the floating military prison in the port of Santa Cruz de Tenerife. This vessel was the largest and was positioned in second place in the prison set-up and was accessed from the *Santa Elena Mártir*, along several gangplanks between the boats. The hold housed around 150 men, who were only allowed on deck to relieve themselves. Poor food, unhealthy conditions, hardship and humiliation soon undermined the health of the prison population, resulting in several deaths. In 1939, at the end of the civil war, the vessel was sold to Luis Otero, a shipowner from Bilbao, and renamed the *Tercio San Miguel*. In 1940, she ran aground off the French coast, but was successfully refloated. In 1945, the ship was sold again to Vicente Suárez, a shipowner from Vigo, and renamed the *Conchita Suárez*. The vessel was used as a coastal trader between ports in the north of Spain until she was scrapped in Zumaya, the Basque Country, in 1975.

2 Cargo ship, the *Santa Elena Mártir*, 370 tons, built by Smith's Dock in North Shields, Great Britain. Launched on 19 July 1909 and named the *Quaysider*. In 1913, she was acquired by the Compañía Marítima Canaria and renamed the *Tacoronte*. In 1934, the vessel was incorporated into the fleet of Álvaro Rodríguez López and renamed the *Santa Elena Mártir*, one of the "saints" as these ships were known locally.¹⁰ Around 150 men lived in cramped conditions and food was scarce and unwholesome. Although the convicts pumped salt water to keep the vessel as clean as possible, hygiene was dreadful and the risk of epidemic was so evident that the military authorities opened *Fyffes* concentration camp where many of the detainees were taken. Despite the transfer of prisoners, the floating prison remained. At the end of the civil war, the vessel worked between ports in North Africa and southern Spain. In 1949, the vessel was purchased by Naviera Valenciana and renamed the *Rada de Barcelona*, and in 1956 was acquired by Naviera Astur and reregistered under the name of the *Bahía de Cádiz*. The vessel was scrapped in 1973.

3 Passenger and cargo ship, the *Gomera*, 447 tons, built by the shipyards of Caledon Ship and Eng. Co. Ltd, Dundee, Scotland, for the Compañía Vapores Correos Interinsulares Canarias, a subsidiary of Elder Dempster & Co., and delivered on 8 March 1912, under the name the *Gomera-Hierro*. The ship was one of three small identical mail boats, working alongside the coastal steamships the *Lanzarote* and the *Fuerteventura*, which covered the company's secondary lines. The rest of the fleet consisted of three larger vessels that could travel greater distances: *Viera y Clavijo*, *León y Castillo* and *La Palma*. The six vessels were a landmark development for communications between the Canary Islands, also aiding the internal communications of each island and connections with the African provinces of Cape Juby, Río de Oro and La Güera. In 1929, the company purchased the steamship *Vojvodina* from the Yugoslavian shipyard Boka Brod. The vessel was renamed *Hierro*, which resulted in the *Gomera-Hierro* being called the *Gomera*. In 1930, the Compañía Vapores Correos Interinsulares Canarios was merged with Compañía Trasmediterránea and the vessels kept their names and crews. On 23 July 1936, this vessel was taken from Tenerife to San Sebastián de la Gomera to the infantry and Civil Guard, who were facing Republican resistance, popularly known as *El Fogueo*, in Vallehermoso. Days later, the ship joined the group of four vessels that made up the first part of the floating prison. The new circumstances contrasted sharply with the image of "social service" traditionally associated with the mail boats. Some one hundred men were packed into the holds. The first cases of typhus fever were not long in appearing. After the war, the vessel continued operating between the Canaries and the Spanish Sahara. In 1965, the ship ran aground on a sandbank eight miles to the south of El Ayoun. Repairs were considered unfeasible and the vessel was sold for scrap in Barcelona.

4 Cargo ship, the *Adeje*, 253 tons, built in 1918 by Fernández de Beraza & Co., in Bilbao. The original name, *Aingeruzar*, was changed in 1922 to *Pablo de Azpitarte*, when the vessel was acquired by Sociedad Olazábal y Azpitarte. José Peña Hernández purchased the ship in 1924 for his company Cabotajes Insulares and reregistered her in Santa Cruz de Tenerife as the *Adeje*. Along with the motorized sailing ship, the *San Miguel*, and the cargo vessel, the *Isora*, also owned by José Peña Hernández, the *Adeje* formed part of the coastal fruit trade between south Tenerife, Puerto de la Cruz, Santa Cruz de La Palma, Tazacorte, San Sebastián de la Gomera and Santa Cruz de Tenerife. In 1936, she became part of the floating prison. This was the last of the first group of four ships and also the smallest. In 1938, she was sold to shipowner Álvaro Rodríguez López, although she remained as part of the floating prison until the end of the civil war. The cargo ship never returned to the coastal trade and was involved in events of the Second World War.

5 Cargo ship, the *Santa Ana Mártir*, 549 tons, built in Cadiz at the shipyard of Echevarrieta & Larrinaga, in 1919. Named *Amir*, she was incorporated to the fleet of the Compañía Marítima Canaria of Elder & Fyffes and sailed under the same name until being added to the fleet of Álvaro Rodríguez López in 1934, when she was renamed the *Santa Ana Mártir*. In early 1937, the vessel was anchored in Santa Cruz bay as a part of the floating prison. In the last days of January, she became the terrifying setting of a mass *saca* or "removal" of "government"¹¹ prisoners, possibly the only one for which there is documentary evidence. A group of prisoners was transferred to the ship from Fyffes concentration camp and sent down to the hold through the aft hatchway in the middle of strict security. The other prisoners on board, who were confined to the forward holds, thought the boat was about to sink until they managed to establish contact with the new group by tapping in Morse code against the hull. They discovered that there were thirteen men and hurriedly scribbled their names on scraps of paper then jealously hidden in order to record the event. They were sure of what was about to happen. That was the last contact between them. Four were removed on the first night and the others over three nights. Only one escaped: a Falangist arrested by mistake. Among them was the poet Domingo López Torres.¹² In 1939, the vessel was sold to shipowners Otero & Cardenal and renamed the *Tercio de Montejurra*, and in the following years was used for another tragic purpose.

6 Cargo ship, the *Isora*, 316 tons, built in the estuary of Bilbao at the workshops of Mutiozabal & Fernández, in 1920. Originally named the *Axpe*, in 1922, she was acquired by José Peña Hernández for his firm Cabotajes Insulares and reregistered in Santa Cruz de Tenerife as the *Isora*. For fourteen years, the vessel carried fruit between the islands in the province, highly intense work that helped make up for the lack of infrastructure for land transport to and from the islands' plantations and Santa Cruz port. In June 1937, she was moored up as a floating prison. In 1938, the vessel was sold to Álvaro Rodríguez López. This and other ships belonging to the same fleet went on to play a singular role, though it is difficult to imagine the terrible situation experienced by these vessels during the civil war. Linked to a company backed by German capital, Sofindus, an important consortium through which 53 ships flying under the Spanish flag were managed by front men, the vessels' combined capacity of 55,000 tons was of immense strategic importance during the war that was on the point of breaking out and swelled the ranks of the most terrifying merchant navy in the Canaries.

7 Another ship involved with the fate of a group of prisoners from the floating prison, though not actually part of it, was the *Viera y Clavijo*. The story of this steamship crosses over with that of the victims of repression and with the transfer and subsequent escape of several deportees to other parts of Spanish colonial Africa in this vessel. The *Viera y Clavijo* was an 826-ton cargo and passenger ship, and the first of six mail boats belonging to Compañía de Vapores Correos Interinsulares Canarios, a subsidiary of Elder Dempster & Co., manufactured in 1911 by the shipyards of Caledon Ship & Eng. Co. Ltd., Dundee, Scotland. As we have already seen in the history of another mail boat, the *Gomera*, the *Viera y Clavijo* was part of a fleet of steamships that was instrumental in bringing about the economic boom of the Canaries and the connection with Africa from the early 1920s.

On 17 August 1936, thirty-seven detainees from the floating prison were assembled on the cargo ship, the *Adeje*. Picked by an assessment committee as the most dangerous, they were to be deported to Río de Oro and La Güera, colonies of Spanish Africa. No legal action had been taken against these prisoners but they were loyal to the Republic and were therefore considered agitators. Among them was the poet, Pedro García Cabrera, who wrote his *Romancero Cautivo*¹³ (1937), based on his experiences of repression and subsequent deportation, and José Rial Vázquez, who, under the pseudonym José Sahareño, would publish his book *Villa Cisneros. Deportación y Fuga de un grupo de antifascistas*,¹⁴ in Valencia, in 1937. Both books relate a stimulating experience of one of the few cases of tenacity accompanied by luck, an adventure that would bring a breath of fresh air to moral resistance for republicans in the Canaries and all over Spain.

That very night, they were transferred to the steamship, the *Viera y Clavijo*, which regularly covered the route along with the *León y Castillo* and *La Palma*, putting into Puerto de La Luz, in Gran Canaria, Puerto Cabras, in Fuerteventura, and Cabo Juby, Río de Oro and La Güera in the Sahara. After a brief stopover in Gran Canaria and Fuerteventura during which they realized the state of generalized repression endured by local people, several disembarked in Río de Oro and the rest continued practically to the frontier with Mauritania, heading for La Güera.

The deportees were handed over to the custody of the *Mia Nómada de Villa Cisneros*. For seven months they were put to hard labour, building roads in the peninsula of Río de Oro. During that time, several deportees were called back to Tenerife to stand trial.

One of the key points of this story is that the detainees received news that those who returned to the islands were shot. Though returning was not the only way to get executed. Several of those who were confined in La Güera would be shot or declared "missing" in that remotest of all the colonies in the Spanish Sahara.

For the first few weeks, the mail boat was the bearer of good tidings, mostly in the form of letters and packages from the family, but the return voyage transported the panic and lamentations of the detainees.

The Spanish troops and some of the non-commissioned officers developed closed bonds with the prisoners, largely brought on by compassion at seeing the forced labour of those subjugated and exiled men. The situation became unbearable; the troops and deportees rebelled, swore loyalty to the republic and attacked Villa Cisneros fort, with the ensuing deaths of the second lieutenant, who governed the garrison, and a soldier.

The only chance of freedom was to seize the steamship because, without a ship, only the unknown awaited them: a desert crossing without the right equipment, the prospect of facing an unknown land of tribal peoples or of combat with the *Mia*—well armed, mounted and acquainted with the location of wells.

The *Viera y Clavijo* was the ship bound up with the fate of the deportees. No sooner had the vessel appeared in the Río de Oro gulf, they boarded her in a swift manoeuvre. Many of the crew threw their lot in with the rebels. On 17 March 1937, after three days at sea, the faint outline of the coast of Senegal was glimpsed.

Deportation and subsequent flight meant that some of the initial thirty-seven deportees managed to escape the certain death that awaited them if they had remained on board the floating prison in Tenerife.

The period between July 1936 and February 1937 was a time of intense activity in the sad history of the so-called *sacas* or “removals” perpetrated in Tenerife, in which “government” prisoners were systematically disappeared. Although several of the men deported to African colonies were called back to stand trial in Tenerife and subsequently executed, had the rest, like those who escaped from La Güera, not been protected at perilous moments by an officer, in all likelihood they would have been the victims of a totally unbridled process of ideological purging.

A sinister “clean-up” orchestrated by an inquisitorial group of military men, priests and bourgeois families, who decided on a spate of revenge and a systematic desire to erase all manner of opposition. Spurred on by a war, inspired by Nazism and isolated on an island in the middle of the ocean, the sea serving as a defensive wall and moat behind which to hide the horror, they attempted to refund a made-to-measure society, in which, for a long time, there was no other moral code than that of those who were guilty of social murder.

La habanera

La Habanera (1937) by German film director Detlef Sierck, later known as Douglas Sirk¹⁵ in his American period, was an interesting document for Nazi propaganda. In addition to being a tool for propaganda and indoctrination of the German people, and a fine example of Aryan culture for the world, the film, which was shot in Tenerife in late 1936 and early 1937, thanks to good relations between Hitler and Franco, contains images of the island in one of its darkest periods.

In contrast to the inevitable landscapes that would act as a counterpoint to the snowy landscapes of northern Europe, there are shots of places and situations of great historical value, given the paucity of documents of the time. The fictional wedding of the big boss landowner was held at San Francisco Church, in Santa Cruz de Tenerife. The camera sweeps down the tower and the front of the adjacent law courts, which at that precise moment in time were playing a heinous role in the Fascist repression. The law courts had been turned into a torture chamber and numerous prisoners from all the detention centres passed through. It was the place where humiliation led to legal accusations against political prisoners. Everything points to extreme brutality, to the extent that there are records of several “suicides” from the balconies. A grotesque image for anyone who could witness the whole scenario, prisoners manhandled in the cellars and offices of the law courts, while Goebbels’ Nazi propaganda machine shot a street scene for a film of racist undertones, produced to subliminally prevent the German people from making contact with the Spanish.

All these elements come together in this scene: the untouchable religion that protects the landowner, distorted justice that conceals in its entrails all manner of injustice, totalitarian and racial propaganda, a disintegrating reality disguised on film—fiction superimposed on reality.

Yet the most interesting scene from a documentary perspective is the settling of scores between the protagonists, filmed opposite the cargo ship, the *Adeje*, moored in the port with the city serving as a backdrop. From *Diarios y cartas de la cárcel* by Manuel Bethencourt del Río, a permanent inmate of the prison ship,¹⁶ we know that all the occupants of the *Adeje* were disembarked on 10 September 1936 until

1 February 1937 and taken to Fyffes concentration camp, where they spent almost five months. At some stage during those five months, the following scene was filmed: the prison boat anchored in a port still packed with sacks of potatoes and crates of tomatoes. As the leading actor strolled around the port, the camera also alighted on another vessel, the *Ario* (Aryan), belonging to the shipping line, Naviera Pinillos, a glimpse of the craze for all things German of the time. This apparently harmless tropical setting for the Nazi propaganda machine takes on an extreme meaning for local society. Such a meaning could only be appreciated in the light of what was happening on the island at that time. That hidden reality acts as a third subtext beneath the natural narrative of the plot, to which Nazi propaganda had added a subliminal layer of racist undertones; a third level that presents a scenario of persecution, suffering and annihilation in the figure of the prison ship, the *Adeje*, and in the image of the city oppressed by itself.

We are looking at one of those crystal-images in which time takes on a plastic quality. To anyone who knows how to look, the scene shows that the collusion between the big boss landowner and the seductive Aryan is based on a setting of social terror that would eventually be confirmed on a global scale in the following years.

Most historians seem to agree that the cinema became a tool of the utmost importance for Nazi propaganda; an instrument to lecture and control the population with whom they intermingled, by handling techniques such as parallel editing, debasement or mythification of characters, an ideological encyclopedia whose function was to immerse the onlooker in an unquestionable reality of mythical roots and perpetual horizons. A truth was shown that could not be questioned and in which everyone who attempted to question was portrayed as an unworthy, evil and immoral being. The Nazi programme left nothing to chance: from anti-Semitism to anti-Slavism, from using the economy and hatred as propaganda to strict informational censorship and anti-Marxist purges, social Darwinism, later converted into hygienism, the regeneration of art, localist nationalism as a flagship [remember the Nazi presence at popular festivities, thus establishing the connection between tradition and ideology] and above all the public use of rumour and falsehoods repeated until they were accepted as the truth.

An interesting hypothesis about the subliminal content of the film, *La Habanera*, is that exotic metaphor “seeks to indoctrinate German youth about the dangers of being contaminated, particularly by passionate and mysterious, dark Italians and Spaniards, who had become the cultural and diplomatic allies of the Aryans of that time. [...] To warn soldiers and members of German cultural and social organizations not to allow themselves to be trapped by the erotic and romantic exoticism of these natives, thus avoiding a new kind of racial demographic catastrophe and more generations of mixed-race Germans”.¹⁷

To avoid damaging Franco’s smooth relations with the German government, the Universum Film AG(UFA) chose to create a clumsy metaphor of the Spanish with all its clichés: mantillas, flounces, fans, bullfighters, Flamenco dancers and guitars, transplanted to Puerto Rico. A way of showing all things Spanish without doing so directly but through the non-specific trappings of the Latins. Tenerife was an easy geographical solution, located midway between the two. Yet the mixture in the script of the Spanish and the clichés of a West Indian island, without meaning to, succeeds in revealing the stifling political atmosphere of the real island that served as a backdrop to the film.

As if in a parody of itself, we observe how a powerful island landowner wields the apparatus of repression and control, in all probability a faithful likeness and almost a documentary reconstruction of what island life had been like until then. But the scientific power, central European rationality, equanimity and the values of freedom and justice with which the Germans aimed to portray themselves in this film are very far removed from reality. If, in addition to contributing to rescuing their own people, the Aryans’ objective in this film is to hinder their happiness at the hands of the crafty and dirty darkies, they were also aiming to contribute to social justice and confronting the despotic apparatus of the oligarchy. The reality was completely different. As we know, the Nazis on the island were a source of inspiration and support for the dominating classes in the oppression of the working-class population and the annihilation of their representatives.

The dogged insistence of depicting the typical Scandinavian landscape as a counterpoint to that of the dusty, stifling tropical island is particularly noticeable. The leading character—“the blonde Swede who has been punished for rebelling against her natural ‘habitat’, for disowning her homeland and for allowing herself to be pulled along by the lure of the forbidden, an inferior race”,¹⁸ melancholically and nostalgically recalls Sweden, the untouched purity of the snow, the cotton-wool, dream-like winter landscapes, playing with “magical” snow, sleigh-riding, all allusions to the superiority of the representative features of the culture and life of the northern territories. These panoramas were underpinned by Nazism as characteristic of the best of all worlds.

The use of such iconography demonstrates how efficient landscape is for producing abstract images of identity and culture, placed at the service of a regime of power and ideal for use as subliminal tools in a system of totalitarian control.

The movie ends at the quay where the *Adeje* is moored, but this time they did not bother to film a new shot: they used the same one as at the beginning of the story. Since the shot has even been rotated,

both are like closed brackets in the middle of which a sordid tale has been told. Loaded with multiple layers of interpretation, despite the perverse machine that composed and directed it, the film ends by meaning something more real and by recounting the tragic situation that was unfolding on the subtropical island that served as a backdrop.

It is an example of how hidden reality eventually seeps through and reveals itself even though the intention was to eliminate it completely.

crystallized

IT IS AS THOUGH THE ISLAND HAD PUSHED ITS DESERT OUTSIDE.
WHAT IS DESERTED IS THE OCEAN AROUND IT.¹⁹

One of the most eloquent traces of the polarization of political convictions within the confined space of the island in the years preceding the civil war has been pointed out by CB Morris and Andrés Sánchez Robayna in the field of literature:

Within the microcosm of Tenerife, in 1929, Manuel Verdugo felt obliged to resort to the word *suppression* in order to respond in verse to the question put to him by *La Tarde*, "What is your opinion of young people today?".²⁰

I would say to the young of today,
at the risk of sounding reckless:
"Don't embitter my existence so cruelly;
put an end to the cause of my afflictions!"
[...]
The effective remedy is as follows:
Fewer kicks; fewer athletics
and the complete suppression of 'the avant-garde'".²¹

Historical events have sadly underscored the last verse, which, despite being expressed in a kind of code in the years leading up to the civil war, was certainly uttered within the reflexive framework of poetry where the value of words is measured with exactitude. These verses are part of the staging of the social schism in literary circles, a reflection of a general ideological polarization, here centred on a group of elderly intellectuals and another of young avant-garde who convulsed the straitlaced society with their audacious proposals. Later events confirm the emergence of a reactionary crusade for the total suppression of social and cultural "avant-gardism".

It is extremely important to understand the autonomous direction taken by the Spanish Civil War in the Canaries, avoided in early historical research to the point of denial, due to a non-existent war front. This circumstance has helped weave a veil of silence and oblivion in an attempt to mask events that occurred in the islands.

It is obvious that the war in the Canaries was closely linked to the development of the war in the rest of the country. Proof of this are the 60,000 men recruited in the Canaries²² and transferred to the war fronts on the mainland, as well as the exhaustion of local resources in order to maintain the war machine, which led to the ruin of the archipelago. However, there are clear overtones of the civil war in the Canaries that reveal a panorama influenced by their condition as African islands, by their remoteness, which acted as a barrier preventing access to information and solidarity, and the social structure organized around a firmly rooted island oligarchy.

The main feature of the war in the Canaries is apparent and well-known: genocide. The inevitable consequences of this reality are repression, ignorance of the truth and widespread fear.

Attempts have been made to attenuate this circumstance by including the disappeared Canary Islanders in the general disapproval of the outrages committed by both sides and merely attributing them to acts of war. This is the same as saying that the genocide of the Jews during World War Two or the Armenian genocide in the Great War were the result of military conflict and not a premeditated decision to exterminate civilians.

The fact that 2,211 victims²³ disappeared in an isolated rearguard where there was never a war front, nor victims or rebels, at the hands of a repressive structure focussed on exterminating a progressive social group cannot but be considered a crime against humanity.

Neither can we ignore that almost three quarters of all war victims in the Canaries are a result of repression in the province of Santa Cruz de Tenerife, without minimizing the 600 deaths and disappeared in similar circumstances in the province of Las Palmas de Gran Canaria. This fact discloses the brutality and efficiency of the clean-up machine in ousting dissidents gathered by force at Costa Sur or Fyffes military prison and the floating military prison, while terrorizing the rest of the population. Tenerife eventually deserved its nickname coined in antiquity: *hell island*.

In La Laguna, Tenerife, a board, presided over by Commander-in-Chief Dolla and composed of members of the clergy and influential aristocratic and bourgeois families from the island, decided the ultimate fate of hundreds of prisoners. The mission of the board consisted of choosing those who should be sacrificed, those who were a nuisance or those who were distinguished by courage, intelligence or their ideas. It is difficult to imagine those men gathered together under the protection of the cross, many of them representatives of Christian morality, acting like gods, granting life or death.

Their sentences were always the result of a meditated act whose pursuit was to remodel the social web to meet the stipulations of the local oligarchy. The objective was to mete out terror and bureaucratize murder, by acting against individuals of a certain social importance.

"The visits paid by General Dolla, the new military commander, to the prison brought fatal consequences for the inmates".²⁴ Action was usually taken in the early hours of the morning. A patrol would appear at the prison with a list of persons about whom nothing would later be known. At other times, "government" prisoners, who had no charges against them, would be set free and the *dawn patrols* would await them at the exit and lead them to boats from which they would then be thrown into the sea, enclosed in sacks full of stones.

The sophistication of the repressive machine in Tenerife resorted to the technique known as *Nacht und Nebel* (Night and Fog), perfected by the Nazis in Germany. "It largely consists of stealthily eliminating any trace of persons destined for execution, by sending them to different prisons until the time is right. At the same time, a mixture of misleading news, terror, torture and suffering in the small hours was spread to confuse and paralyze family reaction and public feeling".²⁵

This procedure to eliminate any person resulting "strange" for the new regime was stealthy, unforeseeable and faceless. At the same time, it was a relentless coercive procedure with barely any cracks. And through these tiny cracks the only news that filtered was conducive to fear: the disappearance of relatives, friends and neighbours. Such news would then be buried in silence. Bodies did not appear, unlike what occurred in other parts of Spain.

The local contribution to this system of annihilation was making convicts disappear at sea. Several "removals" in the north of the island "failed" as disappearances because the corpses were washed back to the coast. The system was perfected, however, by using the channel between the islands of Tenerife and Gran Canaria. The Gulf Stream flowed through at this point and, in all likelihood, would carry off anything that floated to the surface. The place chosen to drown convicts was San Andrés bay, also known as the San Andrés Fosa or grave.

*The boat.
The hull, black and pot-bellied, permanently still, half a mile distant from the main jetty.
The rumour went round that many a morning the undertow would throw up full sacks onto El Cabo embankments— sacks that drifted towards this southern neighbourhood of the capital.
They said that the bundles contained the lifeless bodies of people executed without trial, in uncheckered "removals" by squadrons of blue-uniformed individuals.
The material for stuffing the sacks came from the ship's holds.²⁶*

The number of victims drowned at sea is vague because part of the operation of terror was to spread contradictory information.²⁷ Though it is known that the majority went missing at sea and only a few went into graves inland, no bodies were ever found of either case. Others who suffered reprisals, victims of unjust lawsuits, were condemned to death and shot, then buried "legally" in cemeteries.

This "disappearance" of the victims indicates the extent of the extermination of the population that did not fit into the Utopia. One of the mottos of General Mola, mastermind and instigator of the uprising, was to finish off all those who did not think the same. But murdering them was not enough; their bodies had to be removed from the island, all trace of their lives lost forever. A new beginning was to be created—a year zero. Nothing happened before and if it happened, it no longer exists because there is no memory of that "before".

It was a way of exorcising any hint of social modernization that might endanger their empires, personifying ideas and annihilating bodies, while establishing a reign of terror that would paralyze the rest of the population for generations.

The anonymity to which the disappeared were condemned forced the population to hang on to the few sketchy identities they knew of among the purged. Somewhere between proof and legend, these identities acted as threads that helped keep alive the memory of relatives and friends about whom nothing was known except the certainty of their absence.

||

The first reference to the victims of "removals" that I can remember is when I was still a child and Franco was still alive. Somebody was narrating the feat of strong and noble Guetón at the moment of his execution. Current research places the remains of Guetón Rodríguez de la Sierra-Melo in a common grave yet to be excavated in San Juan cemetery, in La Laguna, alongside ten other disappeared. Yet the story I heard in my childhood tells of Guetón about to be thrown into the sea, stones already tied to his feet, clinging onto one of his Falangist executioners and sinking with him forever, thus avenging the vile act committed against him and his family. As the years went by and the regime disappeared after Franco's death, we were able to recover the image of Guetón as an actor in the 1927 film, *El ladrón de los guantes blancos* (The Thief in the White Gloves), next to moviemaker Rivero, and later in photographs of a bohemian life of high culture with Óscar Domínguez, a couple of dissolute young members of the middle classes, living the years of surrealist Paris to the full. Then I understood the logic of compensation in the account of his annihilation.

The image of that creative, happy and engaged generation contrasts with the darkness and terror that befell them, an injustice that we still have not been able to right. Their ghosts form part of a society that cannot seem to face up to its responsibility, preferring to avoid what has undoubtedly been its greatest tragedy, incapable of looking to the past, of analyzing what happened and drawing conclusions, which is the only way to give it a new meaning and to learn from such madness. Hence the determination to keep the symbols of the regime for so many years, hanging on to that brief moment of provincial prominence in an imaginary leading role at the outbreak of that war, shown over and over again in an attempt to outshine that other much more sordid and shameful history, a history so heartrending that it seems impossible to accept.

The constant tribute to the Fascist hordes, while an entire generation, committed and supportive like no other, is kept in oblivion only serves to sustain the impossibility of achieving a complete society.

Encristalados or crystallized is a metaphor used by the disappeared poet Domingo López Torres, who seems to have anticipated the state in which the bodies and biographies of the missing would be trapped, initially due to the repressive regime and then to the continuing acquiescence of the post-Franco regime. Everything about Domingo López Torres is anticipatory: his naïve hope in a new world, his insistence on a social bias towards the arts, his way of understanding the subversive power of culture, and the feeling of being suspended, up in the air, inside a disaster.

Even the brutal manner of his death, like *déjà vu*, assigned him the very place he had foreseen. In 1930, in Santa Cruz bay, an unfortunate sailing accident forebode the annihilation of hope on an oceanic island. The poets Julio Antonio de la Rosa and José Antonio Rojas²⁸ were drowned in a boating accident; López Torres, who was with them, managed to save himself. Seven years later in the same place, Domingo López Torres was murdered by drowning, along with hundreds more disappeared.

Generations have past in front of their invisible tomb, smiling and playing, but without seeing it. The future has kept them *Encristalados*, which is why they are still here, among us, waiting.

etappendienst - a service network

Despite the apparent isolation and remoteness of the Canaries from the moment the civil war was declared because of how defenceless the inhabitants must have felt, exposed to the outrages of the rebels, and the *de facto* closure of the ports, now a war zone, a few must have sensed that they were now part of a game-board being set up on an international scale. Naturally this impression was reserved almost exclusively to a few German residents on the islands, aware of the strategic role that would be assigned to the Canaries in a more than likely future conflict.

Indeed, several of the events that took place during the civil war foreshadowed situations that would arise later within the context of the Second World War. However, during the Spanish Civil War, the military who received German support for their insurrection were unaware of the motives of the German consulates in the Canaries. Apart from the ideological embrace and common dislikes shared by Falangism and Nazism, the sympathies of the leaders of the German colony in the Canaries were fuelled by a particular interest, which was still secret at that time.

Some mention of the role played by Hispano-German relations during those years may help us to complete the picture we are trying to piece together. A tragic image of isolation and humiliation reflected in the prison ships anchored over a sea of corpses. An image that can now be completed by adding that of a group of Nazis fully integrated into island society who were at last able to deploy their secret mission: to feed a shoal of *U-boote*²⁹ or U-boats submerged in the same sea, lying in wait for Allied convoys crossing the Atlantic.

The information that finalizes this picture, though in a somewhat baroque and almost grotesque manner because of its excessiveness and unpredictability, is the logistic use made by the Germans of the very same ships that had served as floating prisons in Tenerife during the civil war. Their new life was no less bleak, now sent to the eastern Mediterranean and North Africa to supply Rommel's *Deutsches Afrika Korps*.

Though Spain had declared neutrality at the outbreak of the Second World War, it was secretly aligned with the Axis Powers. Indeed, Spanish neutrality was a German strategic proposal, whose intention was to use this status for the benefit of the Nazi regime.

Other fears, such as defencelessness in the event of a naval attack on the Canary Islands by the Allies, forced Franco to repress his military aspirations to extend and consolidate his colonial influence in North Africa. The instruction was to reserve Spanish neutrality until the war had been decided in favour of the Germans, when Spain would then align with the combatants.

The possible supply of German navy submarines and surface vessels in Spanish waters, as had successfully occurred during the First World War, had formed part of the German naval strategy since 1919, in preparation for what seemed an inevitable future confrontation with France and Great Britain. From 1934 on, the German Naval High Command organized a sophisticated global supply network for its units, the *Etappendienst*.

The friendly neutrality of Spain played a very important role in this network, especially in the Canary Islands. Everything points to the fact that the archipelago would be used as a platform for establishing the hypothetical colonial empire that Hitler hoped to set up in central Africa, from where he planned to extract raw materials to fuel his war machine.

"The Canaries would be one of the bases destined to protect communications between the future colonies and the Third Reich against North American attack".³⁰

When the *Etappendienst* dispersed its funds to prevent them being frozen by British or French banks in the event of war, one and a half million marks were sent to Spain and another million to the Canary Islands to provide fuel and victuals for the crews of the units on this side of the Atlantic in case of war.³¹ The budget assigned to the Canarias was entrusted to Jacob Ahlers, honorary German Consul in Santa Cruz de Tenerife and an influential businessman who had already lent his services to his country's navy in the First World War. Another important member of the *Etappendienst* in the islands was Otto Bertran, in Gran Canaria, an ex-lieutenant of the *Kriegsmarine* or German Navy and responsible for air communications in Lufthansa in the South Atlantic.

The Spanish Civil War was a setback for the introduction of the *Etappendienst*. The commanders of the *Kriegsmarine* would have preferred a stable Spain with sufficient resources to mask their operations. However, the new situation provided a favourable setting, though supply points would need to be ensured to palliate the foreseeable lack of fuel and victuals after the Spanish war. In this context, the *Abwehr*, German intelligence unit, the *Etappendienst* and the Spanish section of the German Ministry of Foreign Affairs wove a web of interests in which Jacob Ahlers played a decisive part.

In 1938, Nazi infiltration of the only oil refinery (CEPSA) in Spain, located in Santa Cruz de Tenerife, was ventured when Jacob Ahlers attempted to purchase a considerable amount of company shares through Spanish financier Juan March, a great benefactor of all Fascist causes. The sole aim of this acquisition was to guarantee fuel supply to German submarines; this plan shows just how far the Germans were prepared to go with their idea of meticulously preparing a future global war.³²

Jacob Ahlers, honorary German Consul in Tenerife, and Guillermo Rahn, vice-Consul, were National Socialists: convinced Nazis.³³ At the beginning of August 1936, Jacob Ahlers supplied German components for weapons manufacture to the rebels under the command of General Luis Orgaz Yoldi in Tenerife. In those early days of the rebellion, the arrival in Puerto de la Cruz of shiny new Italian weapons on board

an English ship was another striking event. A consignment was sent by a ship belonging to Álvaro Rodríguez López to a group of Falangists in La Gomera where some resistance was expected.³⁴

The European Fascist powers knew of the military rebellion before 18 July. It was all decided: on the one hand, Jacob Ahlers and his supporters were sitting on one million marks, funds for the *Etappendienst* in Tenerife, ready for an inevitable, desired and approaching world war, and on the other, the Spanish military and Fascists could count on a certain rearguard in the islands. Finally, the Canary Islands oligarchy could happily carry out their plan to get rid of the "undesirables" who were undermining their power and stability.

18 July 1936 arrived [...] praise was showered on the local Germans and the marvellous spectacle of the German Consulate at the heart and soul of the movement. It was humiliating to see the spectacle of the consulate turned into a seething mass of soldiers and Fascists receiving and giving orders, and all the Germans enthusiastically raising their arms in salute!³⁵

Supporters of the cause included Walter Sauermann, consul in Gran Canaria, the aforementioned Otto Bertram, representative of Lufthansa, Edmund Nieman, shipping agent, and Walter Vogel, manager of Wöermann, the German shipping company for the entire South Atlantic, based in Puerto de La Luz, in Gran Canaria.³⁶ The mission entrusted to the consulates in the Canaries called for totally trustworthy leaders, chosen from the most fanatical supporters, individuals who would respond without hesitation to the dictates of Berlin.

Members of the consulate and their respective spouses were investigated as to their purity of blood. [...] To that end, there was a visit from Berlin of members of the Reichssicherheitshauptamt, the Reich main security office, belonging to the AMT VI SD-Ausland section, responsible for external security, directed by Reinhard Heydrich, Chief of Security Police and the Gestapo since 1936. This fact underlines the unusual importance of the German consulates in the Canaries.³⁷

Despite the favourable setting for German interests, it was not possible to satisfy the demand for exclusive supply bases, infrastructures that were in the sights of the German Naval High Command in the years leading up to World War II. Nazi demands were considerable and included a direct request from Hitler to install a base on the island of Gran Canaria in which he requested that Franco transfer sovereignty to Germany; and covert operations, organized by Marshal Goering in August 1938, under the guise of a commercial fishing expedition contracted by Gustav Winter, a German entrepreneur based in Fuerteventura. This reconnaissance task explored the coasts of the Canary Islands and the Spanish colonies of Río de Oro and La Güera, in search of suitable places for secret supply operations.

When the Second World War broke out, all these initiatives were reduced to the tacit support of the regime, whose attitude was incompatible with Spanish neutrality because of the backup given to operations through shipping companies run by Spanish front men. These port logistics were fully tolerated by the authorities and escort was even provided by Spanish Navy ships.

The Spanish authorities were favourable to fulfilling German wishes through their own conviction and there was no need for outside pressure. [...] The regime displayed unfeigned feelings of admiration for Germany, ideological sympathy and gratitude for past help.³⁸

Throughout 1940 and for the first six months of 1941, Meyer-Döhner, naval attaché in Madrid, negotiated with the Spanish authorities to trade oil from German tankers sheltering in Spanish ports in exchange for the diesel fuel required by their submarines. Initially, he requested the Spanish government consider the possibility of diesel being supplied in Tenerife using CAMPSA as a safe store, but the cost overrun of the German conditions resulted in the failure of this operation, and a new agreement was proposed with CEPSA, also in Tenerife. The Spanish authorities knew that this fuel was destined to supply future U-boat missions in Gran Canaria.

In the summer of 1940, Hitler decided to step up the submarine campaign in the Atlantic in order to place a stranglehold on Great Britain, before launching an invasion anticipated to be the riskiest of all the campaigns undertaken until then. The *Etappendienst* organization in the Canaries provided fuel and torpedoes to the German units operating in the Atlantic, thus avoiding a long and dangerous voyage to the North Sea for victualling. "At this stage, the star role was played by the oil tanker, *Corrientes*, anchored in Las Palmas de Gran Canaria. It succeeded in refuelling no fewer than six submersibles between March and July 1941 without being discovered by the British".³⁹ These six submersibles, registered with the *Kriegsmarine* as U-124, U-105, U-106, U-123, U-69 and U-103, sank forty-two Allied ships in the weeks following supply in the Canaries, destroying 221,243 tons transported off Western and Equatorial Africa.⁴⁰

These operations would have been impossible without the specific support of the Ministry of the Navy, which regularly informed naval command in the Canaries on the eve of operations. Although Spanish collaboration was not restricted to permitting these activities in Spanish ports, on numerous occasions Spanish Navy ships were used to transport German torpedoes and provisions.

*On 29 October [1941] the general commander of Cadiz received a radio message in connection with food transport for these submarines: 'German consul will deliver you one hundred thousand boxes of provisions to load onto the *Marte* [minelayer], consigned to the German consul in Las Palmas'. The German consular authority in Spain was frequently used by the Etappen organization to camouflage the final destination of food transport. The Spanish Navy happily did the rest of the work.⁴¹*

iron head

We have yet to discover the destination of several vessels used as floating prisons, whose subsequent use is somewhat confusing when the military authorities decided to dispense with them because they did not meet the requirements for restraining prisoners who might mutiny and seize the ship, or escape and take other boats in the port.

After the war, some of the prisoners were sent to Gando concentration camp, in Gran Canaria, and others, along with several hundred prisoners from Fyffes, were deported to work gangs in Morocco. The ships were left moored and at the disposal of their owners, but everything had changed. The economic conditions in the islands were very different to those before the civil war.

We have anticipated the Nazi infiltration in the Canaries and the plot to include the region in the *Etappendienst*, a plot whose ramifications now extended towards the Spanish merchant navy, which also participated in covert operations to assist the strategic needs of the Axis.

In the spring of 1941, Erwin Rommel had launched his offensive against Egypt: the operations of the *Afrika korps* needed provisions from Italian and German convoys that the British intercepted from Malta. The German Naval High Command considered using small Spanish merchant vessels flying under a neutral flag to complete supplies to German troops in Libya.

They used Sofindus, a conglomerate of German firms in Spain, through which they founded a new entrepreneurial structure. This new venture, called Comercial Marítima de Transportes-Transcomar, enabled them to overcome the limitations of Spanish legislation in relation to foreign capital. The firm was registered under the names of Spanish front men who concealed the identity of the rightful owner: the German government.

The boats—always flying under the Spanish flag—would remain at the disposal of the German Naval Command. Their final destination was to transport victuals, weapons and munitions in the area between Brindisi, the Piraeus, the Aegean and Tripoli.⁴²

They acquired ten small coastal traders that were sent to the Eastern Mediterranean as part of Operation Hetze; at first, the vessels sailed under the Spanish flag, supplying Rommel's *Afrika korps* and the garrisons stationed on the Greek Islands, effectively contradicting the neutrality declared by the Spanish government. "In just ten months, they carried 125 000 tons of supplies to North Africa. These voyages were initially undertaken with a mixed crew, though subsequently they were German crews".⁴³

These first boats included in Operation Hetze were the *Alma*, *Celsius*, *Isora*, *Reaumur*, *María Amalia*, *Ostia*, *San Juan II*, *San Isidro Labrador*, *San Eduardo* and the *Vicente*.⁴⁴ All are old acquaintances and there is no surprise in revealing their names and their obscure past. Several of these vessels had been used as floating prisons in Tenerife. Five of the ten ships in Operation Hetze belonged to the coastal fleet of Álvaro Rodríguez López, the most important shipowner in the Canaries at that time. If the fact that the *Etappendienst* in the Canaries provided an important logistics base comes as no surprise, this is not so where the supposed dispersal of these vessels after the civil war is concerned. The facts indicate that they were sold to shipowners on the Spanish mainland and continued coastal trading, since the autarchical measures adopted by the regime and the period of deep crisis that kicked in after the war had crippled the economic interests of the local bourgeoisie. Only now do we know a very different truth.

These vessels were silent witnesses to two wars: they were used as prisons in the civil war and then to feed the military dementia of Nazism. It is easy to imagine them sailing towards a sombre end, bearing destruction and death, signs of a dark period and a sinister merchant navy.

The cargo ship, the *Alma*, is none other than that known as the *Adeje* (p. 60) by many prisoners in Tenerife, the name of the vessel painted on the port side, thus identifying her as a neutral merchant navy ship in World War II. The funnel still bears the logo of the owner, Rodríguez López. Months after being chartered by Transcomar, the vessel was registered by the German government under the name *Nikolajew*. She was called *Alma* when she sank off Naxos, in the Aegean Sea on 22 November 1943, blown up by a mine launched from a British submersible, *HMS Torbay*.

The *Isora* (after belonging to José Peña Hernández's Cabotajes Insulares fleet, and then passing over to Álvaro Rodríguez López's company, while still being used as a floating prison) was chartered by the Germans, who named her *Cherson* and then *Isis* (a reference to Nazi theosophy that recalled the vessels original name of *Isora*, a terrible reminder for the survivors and families of the disappeared in Tenerife). From June 1942, the ship travelled between Crete and Tobruk. On 23 February 1944, she was torpedoed by the British submarine *HMS Unsparring*, three miles off Navarion (now Pylos), in the Ionian Sea, and was subsequently finished off by Allied planes.

The *Reaumur* was also closely linked to the floating prison. Registered as the *Amir* while part of the fleet of Elder & Fyffes' Compañía Marítima Canaria, the vessel then became the property of Álvaro Rodríguez López and was named the *Santa Ana Mártir*. It was under this premonitory name that hundreds of men were tortured in the port of Tenerife. Later the name was changed to *Tercio de Montejurra* in Bilbao. Acquired by Transcomar, renamed *Rigel* and later *Sewastopol*, the vessel came under attack in Skiathos Channel from the Greek submersible, *Katsonis*, on 29 May 1943, but did not sink. Chartered by the German Ministry of Transport and renamed *Reamur*, the ship was hit by two artefacts launched from the British submarine *HMS Sickle*, which sank her on 6 June 1944 in the Aegean.

The 552-ton cargo ship, *San Juan II*, was built in Cadiz at the shipyard of Echevarrieta & Larrinaga, in 1919. Named the *Gadir* for the Naviera Vasco-Valenciana in 1934, the vessel was later acquired by Álvaro Rodríguez López and renamed *Santa Úrsula*. Shortly afterwards, the name was changed again to *San Juan II*, though the vessel continued in the same fleet. Purchased by Transcomar in 1943, the ship underwent two more name changes, first to *Feodosia* and, a few months later, to *Suzanne*. On 14 July 1944, she was torpedoed by the British submarine, *HMS Vivid*, in Livadia Bay off the island of Tilos, in the Aegean Sea.

The 257-ton cargo ship, the *San Isidro Labrador*, was built in 1904 by Williamson & Co., in Workington (UK) for Compañía Marítima Canaria, a subsidiary company of Elder & Fyffes. The vessel was named the *Guanche*. The ship later worked as a small coastal fruit trader between the coasts of Tenerife, La Palma and La Gomera, transporting fruit to the island capital for Hamilton & Co., under the name of *Carmen*. The vessel's name was subsequently changed to *San Sebastián* and in 1922 she was acquired under the name of *San Isidro Labrador* by the fleet of Álvaro Rodríguez López. Purchased by Transcomar, the vessel was torpedoed on 5 April 1943 by the Greek submarine, *Katsonis*, off the Greek island of Kythnos, when undertaking a voyage for the German Ministry of Transport.⁴⁵

¹ PETER SLOTERDIJK, *Esferas III* [Spheres], Siruela, Madrid, 2006, p. 244.

² RAMIRO RIVAS, "La Guerra Civil en Canarias", in *La Guerra Civil en Canarias*, Francisco Lemus Editor, La Laguna, 2000, p. 68. The phantom archipelago, the name given by local people to the group of boats that acted as a floating prison, housed more than 500 prisoners.

³ cf. RICARDO GARCÍA LUIS, "Antonio Montelongo Morales: La ley del saco", in *Crónica de vencidos. Canarias: resistentes de la guerra civil*, La marea ed. Las Palmas de Gran Canaria, 2003., p. 177-192.

⁴ Cf. NÉSTOR HERNÁNDEZ LÓPEZ, *Crispiñano de Paz González. Ciencia y política, pasión y prisión*, Centro de la cultura popular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 2009, p. 261.

⁵ MANUEL BETHENCOURT DEL RÍO, *Diarios y cartas de la cárcel*, José Vicente González Bethencourt ed., Ediciones Idea, Santa Cruz de Tenerife, 2008, pp. 83-84.

⁶ RAMIRO RIVAS, "La Guerra Civil en Tenerife", "A principio de diciembre [1936], 1500 reclusos moraban en Fyffes", p. 70.

⁷ PEDRO V. DEBRIGODE DUGI, *Luchar por algo digno I. El barco borracho*. Ediciones Idea, Santa Cruz de Tenerife, 2005, p. 94. This novel is based on events experienced by the author while he was second lieutenant in Santa Cruz de Tenerife in 1936.

⁸ *Diarios y cartas de la cárcel*, Op cit, p. 54.

⁹ This list has been drawn up using information from the following: Archivo Tráfico Marítimo Puerto de Corme, [online], World Wide Web Document, URL: <<http://www.jvarela.net/cormebarcofaco.htm>>. Archivo Navieras y barcos españoles, [online], World Wide Web Document, URL: <http://www.buques.org/Navieras/Navieras_E.htm>. Archivo Astilleros de Cádiz, [online], World Wide Web Document, URL: <http://astilleroscadiz.buques.org/Construcciones/Echevarrieta/Construcciones_Echevarrieta.htm>. John H. Marsh Maritime Research Centre, Capetown, South Africa, [online], World Wide Web Document, URL: <<http://rapidtp.co.za/museum/jmmrc.html>>. "Sotileza", *Vida Marítima*, [online], World Wide Web Document, URL: <<http://www.vidamaritima.com/2008/07/sotileza.html>>. Juan Carlos

Díaz Lorenzo, *Al resguardo de Anaga. De los correos al "fast ferry"*, Ed. Puertos de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 2004. Juan Carlos Díaz Lorenzo, *Al resguardo de Anaga. De la mar y los barcos*, Ed. Puertos de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 2004. Historiales de los buques en el Miramar Ship Index [online], World Wide Web Document, URL: <<http://www.miramarshipindex.org.nz/>>.

¹⁰ RICARDO GARCÍA LUIS, JUAN MANUEL TORRES VERA, *Vallehermoso. El Fuego*, Gobierno de Canarias, Las Palmas de Gran Canaria, 2000, p. 98. "They came in those old boats—after that everything was different, the black ships [alluding to the colour of the hulls] León y Castillo, La Palma; then came the 'saints', you know?—in El Águila, the Sancho, coastal traders; a boat would leave Santa Cruz at 9 at night and usually arrived here at 12 or one o'clock in the afternoon".

¹¹ RAMIRO RIVAS, "La Guerra Civil en Tenerife", p. 70. The captives were divided into three categories: those who were serving a sentence, those who were standing trial because of the ongoing court-martials (both were in the minority and usually unaffected by the frequent sacas or removals) and those classified as "government" prisoners, who were not accused of any specific crime and were being held at the disposal of the military authorities. They are the ones who figured among the disappeared; the number amounted to more than a thousand in February 1937.

¹² Cf. RICARDO GARCÍA LUIS, *Crónica de vencidos*, pp. 177-192.

¹³ PEDRO GARCÍA CABRERA, "Romancero Cautivo" (1936-1940), *Obras Completas*, Vol. I, Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1987, pp. 127-164.

¹⁴ JOSÉ RIAL VÁZQUEZ, *Villa Cisneros. Deportación y fuga de un grupo de antifascistas* (1937), Tierra de Fuego ed., La Laguna, 2007.

¹⁵ Everything points to the fact that Douglas Sirk was forced to work on this film for the UFA, a Manichean propaganda film so far removed from his aesthetic intentions, a poisoned commission that must have convinced him of the need to flee. The other reason for fleeing was even more pressing: his wife was a Jew, and Nazi politics frowned upon mixed marriages. In 1937, the same year as *La Habanera* was filmed, after considerable difficulties trying to leave the country, Sirk managed to escape from Germany, moving to Holland, then France and later going into exile in the United States, where he began the best known part of his work as a film director. One of his first American films denounced Nazism and was entitled *Hitler's Madman* (1943). Today he is considered one of the great masters of classic melodrama. His influence was fundamental, enabling Fassbinder to find the tone of his best films. Sirk was a cultivated, pacific man, who knew Kafka, was a friend of Max Brod, worked with Max Reinhardt and, in his early years, directed theatrical works by Brecht, Ibsen and Büchner.

¹⁶ MANUEL BETHENCOURT DEL RÍO, *Diarios y cartas de la cárcel*, from August 9, 1936, to 11 March, 1939, p. 22.

¹⁷ SANDRA PUJALS, "Gérmenes, trópico y sudor: La Habanera de Detlef Sierck [Sirk] y Puerto Rico como metáfora racista en la visión cinematográfica nazi, 1937", *Revista Baquiana*, no. 41-42, Miami, 2006.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ GILLES DELEUZE, "Causas y razones de las islas desiertas", in *La isla desierta y otros textos* [Desert Islands and other texts] p.18.

²⁰ C.B. MORRIS and ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, *Domingo López Torres, Obras Completas*, ACT Cabildo de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1993, p.22.

²¹ "¿Qué opina usted de los jóvenes actuales? Manuel Verdugo, el poeta elegante e inspirado, no quiere que le hablen de vanguardismo ni en broma" *La Tarde*, 26 de febrero de 1929.

²² *La Guerra Civil en Canarias*, p. 42.

²³ According to the calculations of Canary Islander victims presented by Plataforma de Víctimas de Desapariciones Forzadas por el Franquismo [platform of the victims of forced disappearances under Franco] before the courts of law.

²⁴ *La Guerra Civil en Canarias*, p. 70.

²⁵ LEOPOLDO O'SHANAHAN, *Error, errores y falacias sobre la Guerra Civil en Canarias*, Ediciones Baile del Sol, Tenerife, 2004, p.16. Concerning the disappearances of the Member of Parliament Luis Rodríguez Figueroa and Guetón Rodríguez de la Sierra-Melo.

²⁶ PEDRO V. DEBRIGODE DUGI, *Luchar por algo digno I. El barco borracho*, p. 82.

²⁷ During the dictatorship, a bitter story went round about a group of Falangists who would sing a song in some dive of a bar in the city during the war, a sinister song in which they boasted of killing a young man by the name of Saturnino González Falcón: "Where is Niño Falcón? Tralalala, Where is Niño Falcón? Tralalala. At the bottom of the sea, tralalalalee, at the bottom of the sea, tralalalalee". New investigations, however, locate the body in a common grave in San Juan cemetery, in La Laguna.

²⁸ JULIO ANTONIO DE LA ROSA and JOSÉ ANTONIO ROJAS, along with DOMINGO LÓPEZ TORRES, JUAN ISMAEL, PEDRO GARCÍA CABRERA, GUILLERMO CRUZ and ANDRÉS DE LORENZO-CÁCERES created the short-lived poetic project *Cartones* (1930), an avant-garde journal thwarted by this accident.

²⁹ *U-boot*, from the German *untersee-boot*, submarine.

³⁰ JUAN JOSÉ DÍAZ BENÍTEZ, *La Armada española y la defensa de Canarias durante la II Guerra Mundial*, Anroart Ediciones, 2008, Las Palmas de Gran Canaria, p. 11.

³¹ Cf. MANUEL ROS AGUDO, *La guerra secreta de Franco*, Crítica, Barcelona, 2002, p. 81.

³² *Ibid.*, pp. 84-86.

³³ LEOPOLDO O'SHANAHAN, *Error, errores y falacias sobre la Guerra Civil en Canarias*, p. 99.

³⁴ RICARDO GARCÍA LUIS, JUAN MANUEL TORRES VERA, *El Fuego*, p. 140.

³⁵ Description by LEOPOLDO O'SHANAHAN y BRAVO DE LAGUNA in a letter sent in 1945 concerning Nazi enthusiasm on the day of the Fascist rebellion, p.100.

³⁶ Cf. JUAN JOSÉ DÍAZ BENÍTEZ, "La Armada española llevó tripulaciones submarinas nazis y torpedos a Canarias", diario *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 06.6.2010.

³⁷ *Error, errores y falacias sobre la Guerra Civil en Canarias*, pp. 100-101.

³⁸ MANUEL ROS AGUDO, *La guerra secreta de Franco*, p.81.

³⁹ *Ibid.*, p.102.

⁴⁰ JUAN JOSÉ DÍAZ BENÍTEZ, *La Armada española y la defensa de Canarias durante la II Guerra Mundial*, details shown in charts 4 and 5, p.101.

⁴¹ *La guerra secreta de Franco*, p.103.

⁴² *Ibid.*, p.121.

⁴³ JOSÉ ÁNGEL DEL RÍO, *Al servicio de Alemania I*, [online]. World Wide Web Document, URL: <<http://www.vidamaritima.com/2009/08/al-servicio-de-alemania-1.html>>.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ This list has been drawn up using information from the following: JOSÉ ÁNGEL DEL RÍO, *Al servicio de Alemania I*, [online], World Wide Web Document, URL: <<http://www.vidamaritima.com/2009/08/al-servicio-de-alemania-1.html>>. *Barcos españoles hundidos en la SGM*, [online], World Wide Web Document, URL: <<http://www.webmar.com>>. Ships' records in the Miramar Ship Index [online], World Wide Web Document, URL: <<http://www.miramarshipindex.org.nz>>.

the occurrence of the non-essential community about need in *SOCIUS*, by adrián aleman

TERESA AROZENA

Reside, from the Latin *residere*, formed with the prefix *re*, as an intensifier, and *sedere* (sit down). Remain. On an island, residence must at some stage be approached as a possibility and a dilemma. The island dichotomy is always located between two doubtful projects: leaving and staying. This duality is part of the very nature of the island and its definition. However, it is in no way connected to a real choice, a genuine alternative. What is certain is that on an island it is only possible to remain.

The way that *Socius* speculates about this possibility of residence and how it reflects on this act of "staying" and "settling down" is one of its most important features. It is only by deferment, only in the time-space opened up by the pages of the book inherent to the project, that it is possible to perceive at great depth what we could call its *situational politics*. Politics that unfolds in the work in a profound performative dimension and the obvious *operation of the body* that it sets off. The critical-textual space of the book, a key element in the project, serves to prolong the reception of the idea of "settling" and "stopping", which form the germ of the project. The visual experience then demands an *expanded time for telling*, over and above the instantaneous durations that denote the consumable, hurried visuality that is characteristic of our time.

Settling down in one place, remaining, residing is an act whose meaning today will surely encounter an addition. An addition of resistance that, as we shall see, will emerge from a close link with *dispositifs of power*.



One concept strengthened the global capitalist colonization process throughout the 20th century. A powerful regressive notion that, as in Borges' *The Aleph*, reveals an inclusive, all-embracing figure, an image capable of containing them all: the idea of total immersion in the world as a *matrix*, the establishment of the absolute interior founded on an all-powerful *socio-technical eye*.

Against this approved background, we have seen how the category of *spectator* has progressively mutated throughout the century—a modern finding that emerged to ultimately transform the *people* into the *public*. In the post-TV era, new, claustrophobic narrative forms, stemming from TV reality, have inserted the illusion of democratization of discourse. The participatory surroundings of the new millennium have blurred the fixed frontiers between transmitter and receiver in an enormous and complex informational mesh. Yet the context is hostile to discernment; all meaning is rapidly diluted, absorbed by the pre-eminence and speed of the spectacle, the prevalence of merchandise.

In this immersive system, self-representation is on the rise. The spectator takes the floor. Narcissistic and voyeuristic practices now more than ever provide the substrate to fuel a largely alienating imaginary. There is a strange irony in this, a cannibalistic circularity to some extent predictable.

The Debordian "alienation of the spectator" that benefited the contemplated object, a separateness expressed according to the formula: "The more he contemplates, the less he lives; the more he identifies with the dominant images of need, the less he understands his own life and his own desires",¹ seems to close over itself insofar as the contemplated object is the very production of own subjectivity. Or as Brea maintains, of the *effect* of subjectivity, of that *subject as effect*,² which is undoubtedly the seam of new forms of economic power in which it could rather worryingly be called a *capitalism of identities*.

We have to agree with Foucault: we are much less Greek than we thought. "We are neither in the amphitheatre, nor on the stage, but in the panoptic machine, invested by its effects of power, which we bring to ourselves since we are part of its mechanism".³ It is precisely this statement that makes it



SOCIUS 15, 2008

possible to understand the assertion we made at the beginning, when we pointed out that the conscious operation of *residing* and of *remaining* is one of the most important aspects of *Socius*. By that we were pointing to an idea of a mutual immanence of the phenomena of resistance and dispositifs of power. If there is a place where the subversive can be reactivated for art, it is from the collapsing of a world of spectacle into the ocean matrix. That is where the occurrence—in its singularity and depth—in its extreme location harbours the power to bring about a cultural, political and social recomposition.

The consideration of the *local operation* in *Socius* is, in this sense, profoundly political. Nonetheless, in no way does the project attempt to reissue a global-local dichotomy by reviving a professed “local” or even folkloric value as an area of resistance in itself. It could never be thus when in the post-colonial period it is obvious that *originality*—the original myth in all its meaning—functions as a fundamental lure in the great swindle that is the spiritual industry of the journey. In a world with a uniform backdrop, market efficiency must necessarily hunt for the power of localism and singularity. The *effects of identity and difference* are true consumer products for an exhausted reality—*déjà vu*. The perfect instrument of colonialist expansion, the *typical quality*, the logic of clichés and labels is a fundamental notion in the programme of world subjugation under a universal visuality.

What is then the meaning of *local character* in *Socius*? It is the assumption of a basic, simple fact that we have fully comprehended since the end of the millennium: resistance no longer takes the form of opposition, contradiction or social exclusion. No one is looking to leave the matrix. We have known this for a while now; the “game” is on the inside. Power lies in *remaining*, in *staying*; inhabiting the public space, like a tactic. In these times, residing is resisting.

And residing in the devastation of the capitalist space is no easy task. However, the operation undertaken by *Socius* is constructed on apparently simple foundations, where the act of inhabiting is as essential as reviewing the idea of monument. This is not the first time that Alemán has revisited the concept of monument. *Hacia el paisaje* (1999) was an approach in which a recumbent, heavy black pedestal symbolized the modern vacuum, an action of breaking-off and a desolate reflection of public space, where the boots of Fascist, prophylactic references reminded us of the exercise of inscription, vestige or despotic writing that “makes” landscape—monumentalized barbarity often become heroic tale. Through its incapacity of transforming into an edifying symbol, the monument could only be impugnation, suspense and moratorium.⁴

Certainly the way monument is dealt with in *Socius* is much more abstract, although the underlying power of impugnation is the same. The performative power of presence becomes clear in the obsessive repetition of the operation: returning again and again to the same place, to the same observation point on the ridge overlooking the sea. “Rehabilitating the vacuum today demands presence”.⁵ Sitting over and over again in the same spot, which is nothing more than an observation post, reliving the place and persevering with the gaze. A silent tribute. “The monument is a kind of place, a confluence point of the gaze, but also a place from where to look”.⁶ Here we might say re-look: look again, recognize, reflect on what has been seen. Now all symbolic efficiency settles on that *re-*, on that power of repetition and on the way it is able to intensify the visual experience through habit and custom, through the reiteration and cyclicity caught up in the idea of residing.



Can public space be inhabited perhaps? Doesn't inhabiting involve being on the inside and isn't it an attribute of “private persons”? These questions have no meaning in a reality where the categories of public and private, interior and exterior have collapsed, and where it is possible to verify on a daily basis how capitalism restores the entire world to an absolute interior, an immersive paradigm.

“To dwell means to leave traces,” said Benjamin.⁷ It is to engrave symbols on space, *habits* that are “the mark of an intensity that has wanted to be the symbol of an occurrence”.⁸

Driving a stake into the ground, settling into the bosom of a space, in its interior, to inhabit it is how nomadic peoples create a dwelling place. Setting up an *Axis mundi* where all abodes must be located, a beginning and a centre that enables us to sound out the other, a zero image, a fixed point that makes it possible to recover a kind of holy dimension.⁹ In 2004, Alemán was already working explicitly on this symbolic structure; his piece, *La estaca*, a kind of commercial space installed around the centre of a camp, was conceived as a relational machine that generated social space and a money-making mechanism.¹⁰ An ironic and paradoxical system that, in the end, reflected on the nature of the collective in a desacralized world.

In a similar way, the experience of *Socius* is looked upon as a contradictory movement, a structure of tension attempting to constitute a modern mythical *topos*, by adopting to a certain extent the tools of the past; that is, by establishing (provisionally) a fixed point, an axis around which the gaze and space blend into one. It thus rests on a paradoxical system, an aporetic statement that expresses the inescapable sacred mission of art when totally bereft of God. “Only then is art realized as authentic, as a contradictory utterance”,¹¹ as Brea would say. This profane, materialistic, Benjaminian illumination—understood as a tenacious determination to recover the link with the world from linguistic essence—inspires Alemán’s entire production. This is the frame that sustains and justifies that fixed shot, that recurring view over the sea. An almost mystical persistence that does, however, bear no relation of affinity with the auratic sense of modern art—that re-issuing of white cube mysticism—and the permanently profitable operation of the fetishistic sacralization of the artistic object.

In this way, in order to comprehend the full scope of the procedure that Alemán proposes within *Socius*, we must understand the tension contemplated herein—a tension that is capable of creating an account that yearns to revitalize the social fabric. For him, materialism and the de-auratization of artistic oeuvre are as fundamental as a constant exercise of scepticism located and extended over the efficacy of doubt. His *Axis mundi* must therefore be a precarious vertical. A fabricated, counterfeit, almost fanciful vertical: the fixation of the transvestite, as Sarduy would say.

From this unstable and unessential axis, Alemán invariably displays his doing. In *Socius*, the documentary aspect, entrenched in the very plot that shapes “the real” inside our cultural codes, illuminates a phantasmatic setting linked to a psychological reality.

But perhaps what we would really like to discuss here is what throbs beneath that way of doing things. We must remember Deleuze when he declared that “a creator is not a being who works for pleasure. A creator does only what he or she absolutely needs to do”.¹² The procedure is not so important as the *need* on which it is based, a need that is only expressed through it. To put it another way: we will not be able to understand the conduct of an artist unless we succeed in sensing his or her *need*. Moreover, in the same text, Deleuze makes us notice a fundamental fact: that *needs* are by definition *completely local* and specific. They are required by circumstance. Thus, any creative idea or project must start from absolute specificity, from absolute location.¹³

If at the outset we expounded the idea of a situational approach to artistic production, when we pointed out the coherence of the *operation of the body*, in its physiological specificity, we can surely glimpse the germ of this idea in the words of Deleuze. In Alemán’s approach, such *physiological quality* is manifested with particular force.

We must then ask ourselves about this always situational need located at the centre of creative activity and that is its driving force: what aspects make up the need that fuels *Socius*? The question is ambitious because the needs may be very complex and deep-seated. We must begin with a kind of anticipated failure, a speculative impossibility. The comment is secondary to the oeuvre and cannot replace it. It is the same as when Borges says that he will not explain the details of his own tale because in such an analysis it is impossible to spin the essence of the tale itself. A need may be similar to a tale. But perhaps it is possible to approach it as an unspecified problem, bestowing value not on the solution but on the constellation of propositions it is able to generate. To that end, we shall devise three approach routes, three ways of closing in on this *need* perceived as a problem:

a

Firstly, we shall consider the route that outlines the determination to build a specific space-time as a vanishing line within the social field. *Socius* speculates about public space as a place where representation is negotiated, about “collectivity as a project” in a specific community.

b

The second route stems, to a certain extent, from the first and coincides perhaps with one of the most important concerns of a possible critical programme within current artistic practices. It is essential that the work construct *another kind of public*.

c

The third approach route to the problem must project a line of unreadability. This line moves towards a kind of pure desire as an ultimate background. If a need is something impossible to elude, miss or resist, in this third route, the drive must verge on madness or illness; also on repetition and death; also on everything that must be erased or uncoded—everything that vanishes.

a FIRST ROUTE: COLLECTIVE DAYDREAM

To constitute spaces—space-times. This is the mark of any creative discipline, the *collateral effect* of any need that drives an artist.¹⁴ The specific space that *Socius* generates is primarily induced by a daydream: the collective daydream, society, people. It has to do with the first lesson taught by the island, its initial root of meaning: human beings cannot be conceived in isolation. In order to inhabit, the other is necessary: the *socius*. The others are necessary. In other words, “homes must be shared: living in a home is not an absolute experience: it is to participate in a language game”.¹⁵

Socius is therefore about an old tale that never stops being told; a tale which is followed by humankind’s reencounter with Earth, with an Earth no longer real but inhabitable. It is perhaps the greatest wish underlying *Socius* and its principal negotiation centres on the requirement for a *public space* beyond the over-coding of the territory as a dispositif of power, unmarked by mandatory merchandise. A space beyond all that accumulation of registers of island landscapes, far removed from despotic symbols and local inscriptions that constitute an exhausted territory.

As we have said, the operation is simple and characteristic of ethology. What is at stake is the entire performative power of habit, capable of generating landscape. The power of territorialization, inscription or tattoo, or the semiotization of territory described by Pardo.¹⁶ Repetition is liable to produce not yet “another reality” or “a reality” but to segregate a physical “space” or habitat. A habitat in an observation post beside the sea: a lighthouse keeper’s dream. Facing the damp and cold, and the uninhabitable, the abyss towards which that somewhat anachronistic figure of the artist must always gravitate. Under these conditions, there seems to be some kind of curse hanging over us; a curse of Friedrich who invented for romanticism this subjective angle before the void—those faceless figures, their backs to us, who we can easily identify with: a trampoline, an intercession in order to penetrate the incommensurable.

However, the apparatus of visualization of *Socius* differs from that romantic stroll on the boundaries of nature. Above all, it deals with an observation post, a strategic site founded over two years of meticulous habitation. The raw file of the project contains over eight thousand photographs taken of the same place. There is no doubt that this form of obsessive scrutiny interacts with the instrumental, panoptic gaze that largely determines the visibility of our time. Aerial photography, surveillance cameras, satellite cameras, today handed over to the general public to democratize, a little, the all-seeing eye of God.

Alemán constructs an apparatus of visualization like a precision dispositif that “responds” in some way to the panoptic visual regime that offers the world the “rind of the world”, which is intolerably redundant. In it we would certainly be captivated by the vision of the territory obscenely disembowelled, equal to itself, in a world rounder than ever—if Gertrude Stein were to see it. The eternal confirmation of a stagnant, non-discursive present. A present without past or future. *Socius* pokes into this reflexive impotence in an attempt to recompose a specific territory. One element of this operation is essential: memory.



There is no doubt that the public display of historical facts is often beset by a feeling of boredom that seems to condemn the activity of remembering to a kind of game for those with time on their hands. A game for old folk, some might say. It is a big mistake to think like this. Attempting to re-read the past is the only way to help ourselves interpret the present and plan the future. Sloterdijk expressed it better: to disregard the past is to accept that we are the answer to a question we ignore.

This boredom, this expression of rejection of the past in a culture that glorifies the new and the next five minutes is undoubtedly covering up a much deeper need, the need to forget. Extreme expiry, the immediate obsolescence of everything that happens, is the result of this “amnesic mode” introduced during modernity and on which a logic of world representation was erected, based on shock, commotion and the negation of thought.

But it would be absurd to demonize oblivion because it is unquestionably an essential part of memory. Memory is always selective—and should be. Its architecture should be like a network, a structure laid over another made up of negative space, hollows, gaps and blurred or illegible symbols. This is why memory is always a complex process of selection in which the role of erasure and hollowing out is fundamental. Yet it is also possible to assert that there are various hollows and various kinds of omission.

There are necessary omissions, happy omissions, reconciliatory omissions and omissions that are liberating because they succeed in fending off the past and fleeing the tyranny of the Self. “A lot of

memory is needed to get rid of the past”, says Deleuze. It is true; a lot of memory is needed to descend into oblivion. Memory, then, should be more of a capacity to scare away the past instead of summoning it. “My memory is not of love, but of hostility, and it does not work to reproduce but to discard the past”.¹⁷ Yet there is also an obscurity that is savage, or rather, soul-destroying. An obscurity that mutilates, rips up and uproots. Within the social field, this oblivion is certainly a micro-dispositif of power, in a Foucaultian sense. It does not function according to ideology or repression. It is normalizer and constitutor, affecting society as a whole and the processes of subjectivization that occur within. Collective oblivion responds as much to the pressing need to erase a trauma and to break off from the past in order to carry on, as to a cunning manipulation of institutionalized discourse that seeks to sustain the genealogies of power in a specific community.

In the Canary Islands, we have internalized as a compulsory inheritance the oblivion of a recent era, which corresponds to the historical period of the civil war and the ensuing dictatorship, the Franco regime. But the war in the islands expressed itself in an autonomous way that managed to condense all the blackness of a time. The exacerbated violence of that moment was channelled by a repressive system whose purpose was to exterminate a generation committed to a different social future. A Nazi-like *clean-up* operation that underpinned the social structure traditionally centred on the island oligarchy.

Despite the temporary relief that the collective oblivion of such horror provoked in ensuing generations, this leap in the dark could never be anything other than a leap towards a bogus life. Memory is not so much the root or the “essence” of identity as the telling of it. It is its arrangement in time like a construction; it is its *duration*. And no community can ever be imagined without it. The image that forsakes us, that voice lost in the hollow, is missing like a ghost would be missing, like the dead, missing but always present.



The defective operation that puts memory on an equal footing with information is often ventured. Memory is too easily compared with a collection of data, a set of scrappy documents about the past that comprise a historical construction and a continuity, while forgetting the true complexity of the power to remember. When all is said and done, information and counter-information (that is, information of whatever type) has never stopped being a set of propagandistic instructions or slogans,¹⁸ and as such, it will always be part of a system of control, a dispositif of power.

If, in some way, *Socius* aspires to *return* an image to a community—an image that attempts to recompose territory—it does so by transcending the informational dimension, the purely documentary aspect of memory, by plunging into a conception of monument as threshold or point of densification, or as an accumulation of indecipherable images in an information node. Memory is not, then, unilaterally conceived as a “memory store” and a more or less re-liveable past, or a historical series of events. It is more than information, a simple file or supply of data; it is a living mechanism, susceptible to traversing the present, becoming part of the now and the visible, and of projecting itself towards a virtual future. A threshold where the three dimensions of time flow and converge.

This is the form that memory takes within the file-format that encompasses the entire project. This is the way it emerges from inside the accumulation of images that is *Socius*.

A repeated series: the ship is repeated on the back of the sea. It is a mournful shape suspended over the mirror, a shape that becomes an endemic image. Floating figures, detained graves, accommodated in the passing of time and in the changing weather. They exude a strange timelessness: the past appears to coexist with the present and future of this “collectivity as a project”—this community daydream.

The *tale that must always be told* knots itself in a phantasmatic image to evoke the “people that do not yet exist”.¹⁹ But it is not entirely right to use the word *image*; the term should at least be qualified to expand its scope. We should really talk about a “densification zone of the visual field”, or perhaps of a “visibilization process” that requires a textual gaze, that demands its tale to be expanded to fit the format of the pages of a book.

If the monument displayed in the hall, that silent sailing club scene, does not lend itself to immediate significance—it is unstable, light, lyrical and could even be mysterious or enigmatic—it does appear accompanied by the required textual drift. Excavation, the arduous and inescapable task of defining the meaning of action in an uncertain world. So the tale, as an essential part of the process, unfolds a kind

of detective game, exploration or investigation of the signs and inscriptions that "make" territory and that are transformed into features of a *poetic geography*. Through them, Alemán constructs a mythical and relational *topos*. But it is not about subjectivity; we are not talking about subjective or imaginary spaces. We are describing an essentially physical operation, devised through a lengthy process of accuracy that concentrates on the visible; a system of distinction and relation that brings to bear all the reconstructive and relational potential of photographic practice.

Carles Guerra very simply pointed out something basic that often escapes us and that defines a certain aspect of the ontological status of the images we live with: "having an image does not imply having a voice".²⁰ This silence, as Benjamin adverted, appears to be the ultimate background and the most disturbing truth of the image. This is the unbreathable, uninhabitable atmosphere, the shadowy zone into which *Socius* ventures, making words an act of resistance.

Here lies the tracker's task, the fundamental sense that illuminates the work of investigation and reconstruction. It is here that the political interpretation of place unfolds and takes on meaning. An undertaking to recover and update stories, but never history, in an account that reveals that "all speech is the fragment of unfinished discourse, a postponement of meaning always open to unlimited usage".²¹

Uttering, describing and discerning beyond the immediate revelations of the mechanical eye of the camera and its unconscious optic, beyond all those "perceptions that escape us" and that photography "saves" for us every day. Beyond that fetish-moment when the shutter snaps that accompanies practically all photographic stories of the 20th century. Only delay, only *inhabiting* a territory can activate the precision process that comprises the visual operation that evolves in *Socius*. Only delay and wait, waiting on the border of the mirror, at the far edge of reflection that defines the Deleuzian *crystal-image*²² and its penetration power.

Inhabiting and staying in the images, not as resistance to the instantaneity or eventuality of the world but as in that Duchampian sense of *retardation* that thrusts us towards the halfway point of the *still* or static photo and the promising plenitude of the *still possible*. And it is a well-known fact from days of old that while you wait, you weave, and stories are told, *still*.

Everything unfurls in the text, only to furl over a single image that is a vanishing line. Over *thousands-of-a-single-always-the-same* image, an obsessive series, a vicious file of someone seeking repetition because they know that each repetition is unrepeatable. A slip road to the horizon or the depths of the ocean. Threshold: minimum value of a magnitude that gives rise to the *community effect* of that "missing people"—that collective that does not exist. The spectral "we".

b SECOND ROUTE: THE OTHER PUBLIC

We said that this second route could be inferred from the first, as the flaw or absence of people could, in art, be extrapolatable to a flaw or deficit on the side of collective reception. The public is also missing. We do not mean the number—the amount, what initially appears to be what defines or establishes this almost statistical category—but the possibility of the public thinking according to their qualities. The insistence on constructing *another public* and finding another interlocutor other than the passive subject who consumes "cultured entertainment" would answer the crucial and necessary question: "how can we turn artwork into a socially useful cognitive tool?"

In other words, by insisting on finding (on needing) *another public*, *Socius* refuses to accept the idea of art that only acts to validate established powers and systems, and refuses to give up the idea of "art without effect".

Hence, *Socius* dedicates a considerable amount of effort to connecting its production with other "uncommon" social milieu. The complex expository and connective operation, concentrated in a perfectly located place, enables it to extend its reach and, therefore, to use a nautical term, to gain greater draught. The local tone and specificity of the apparatus of visualization proposed by the project enable it to go beyond the often de-potentiated medium of the artist's ghetto and cast its significant production towards an open social field.

Breaking the barrier of the white cube, dodging the symbolic violence of the museum and the domestication of all meaning beneath the fetishism of art-goods. Everything seems to echo well-worn instructions, naive yet outdated, more or less Utopian programmes with the life squeezed from them. But perhaps the condition that best defines us is *déjà vu*—that "it reminds me of something". A state you can rest in without ever feeling comfortable. Not everything need "feel new". Reviewing old places opens up a space to settle into.

At this stage, we could say that the most reasonable thing seems to be the stubborn and repetitive; we persist with our "kids'" needs and our obsessions aspiring to a refoundation of space. *Socius* certainly reclines on a persistent wish: to challenge, for an instant, the regime of individual atomization

of the neoliberal *world-system*—that seeks to distort any aspect of the community—and attempt to redefine a new category of *public*. The activation of its entire critical potential would then lie in its capacity to deny a social landscape whose reality is political deception, a deception of ironic gestures but corrosive intentions, and the total acceptance of the atomization of individuals within a space of representation managed under the market as the only god.

c THIRD ROUTE: LIBIDINALITY

According to Peter Sloterdijk, "Whoever attempts to talk theoretically about "society" must operate outside the confusion of the "we".²³ Outside that "magical circle of reciprocal hypnosis" required by any homogenous and monolithic idea of the social field that does not bear in mind its true form, which is fluid, permeable, hybrid and promiscuous. Indeed, it is not possible to think about *us* as an organic totality, as a stable whole under a political name or under a constituent spectre. Instead, as Sloterdijk shows, the social field is based on a principle of co-isolation, on a symbiotic aggregation of endless micro-spheres like "bubbles isolated in a lot of foam".

It would in fact be a mistake to talk about *us*, about the "social foam", and not begin by talking about that minimal bubble that constitutes each individual: "unmentionable last person I".²⁴ How can we forget that the artist's work is drawn first of all from this persecution—disconcerting to the point of delirium and blindness—that Samuel Beckett formulated for the cinema and that expressed the inevitable nature of self-perception.

This *bio/psycho-analytical* condition seems to be indelibly engraved onto creative activity. It may not seem obvious, hidden in very deep layers or invisible membranes, displaced, transformed or disguised, but it will always be there. Even when the question formed by the work impetuously deals with "we", even then, the "I", that "people of my atoms"²⁵ the encounter with the non-being in flight, will always come first.

The fine, flimsy thread of individual identity and singularity always being tensed in the utterance. This idea is fundamental to understanding the background of the graphic drive within Alemán's work; without it, we would be unable to perceive the nature of this profoundly serial and repetitive operation underlying which is the subject of desire as a principle of individuation.

He systematically seeks the experience of a mechanical drive of desire always manifested as lavishness and repetition. He clearly bases this on a kind of orgiastic conception of representation: "a little of Dionysius' blood to flow in the organic veins of Apollo", as Deleuze would say. Endless effusiveness with an underlying instinct of death as the supreme aspiration of the living: "allowing representation to conquer the obscure; of allowing it to include the vanishing of difference which is too small and the dismemberment of difference which is too large; of allowing it to capture the power of giddiness, intoxication and cruelty, and even of death". This effort has always permeated the world of representation: "the ultimate wish of the organic is to become orgiastic and to conquer the in-itself".²⁶

Thus, the repetitive machine that intercedes in Alemán's production process, according to the author himself, constitutes "desirous production space beyond representation".²⁷ The generation of intensive quanta during this process is symptomatic of a non-representable intensity. Alemán's work, *Corona de las frutas* (1995-1999), clearly demonstrates such a procedure as well as profound connections to *Socius*: an enormous series of repetitive drawings in which, either like a mantra or a torture machine, the author gives himself over to an endless process of inscription, a rhetoric in which circular pairs, one after the other, redundant to the extreme, lead us to a kind of pathology of language, an ultimate hollowing out, like a fold for the being to hide in (or flee to).²⁸

But if the fold of the "I" is the space that flows into the repetitive inscription machine of *Corona de las frutas*, the generative question that throbs inside the heart of the machine does not refer to the subject or individual but specifically to the earth and collectivity—to the "us" and "them". It clearly responds to the *desire and the tension of the other*—to that *libidinality* that Brea insisted in locating at the epicentre of thought—the desire of man that Lacan concretely defined as the desire of the other.²⁹ The fruit evoked here is the generous promise of the earth, an allegory of collectivity and space for *communion*. A pagan Eucharist in which the "we" is vital. But the actual production process of the series reveals another truth: in the broadness of the bourgeois of the Atlantic baroque, such a dream of collectivity becomes an authoritarian register, a despotic dispositif of torture.³⁰

This idea, this complex problem that must necessarily be expressed through a repetitive machine, a loop, undoubtedly provides a framework for Alemán's entire oeuvre. It reappears over and over again, in transformation, exploring media to hook onto and manifest itself through, sounding out the surroundings in search of signs to empower its work. And this idea always has to materialize itself beneath a baroque

structure, just as Barthes said: a kind of *torment of a finality in profusion*, which closes over its own boredom, emptying all discourse and ultimately only leaving the power of its own tautology. Nothingness that laughs.

Indeed, *humour is the eternal tenant of the void*.³¹ Black, cosmic, unfathomable humour that underscores the words: "there is no reading without fantasy, no writing without the vertigo of the pronunciation enigma of everything that has not been said, of what was never there".³²

There is certainly humour, black humour, in the choice of the anachronistic sailing-club atmosphere that the artist recreates in the museum space to frame his remarkable collection of funereal forms. The romantic, 19th-century room acts as an effective decoy-image, a baroque trap-image spread over the hall and closing the monument in on itself.

The nautical-club atmosphere alludes more than any other setting to a way of showcasing the bourgeois. A passion for the sea and a long literary tradition reflect the bourgeois mystique of travel and the sublime woven over a heroic naval past when the world was still immense and no network or grid could ever encompass it. When marvellous remote locations still remained to nourish the romantic underlying layer of maritime mythology. A mythology that flowed in perfect keeping with the capitalist line of progress. The expression of democratic idealism and Utopian romanticism naturally intermingles with the world of entrepreneurship and the relentless capitalist conquest of space. The pure power of the majestic, threatening sea is one of the great metaphors of capitalism; that same metaphor that Allan Sekula would unrelentingly rip apart to place us before its postmodern return and hyper-real representation.³³

Sheathed in the cross-dressed disguise of marine fantasy, the artist eventually accomplishes his private possibility of non-being, his need to dissolve and disappear.

All that reflective abundance, all the critical potential displayed sink beneath a final bourgeois representation, a worn-out camouflage. Humour is sewn to the costume and becomes part of the trick of his disguise. We can see it more clearly in Alemán's drawing in this book (p. 26), which feature the *toons*, characters taken from the world of animation that show us, as Agamben explains, a kind of ultimate comic meaning that emanates from a Bartleby-like nullity, from the silence and indifference of figures devoid of essence and fundamentally hollow.³⁴ An expression of our time and of that *whateverness* that permeates us and from which the community feeling can surely only occur in the fragile meeting, like a spark, from the unforeseen.



This book also contains (p. 40) a tiny diagram of the French Society of Photogrammetry (p. 40), discovered in an old edition of a treatise on aerial photography.³⁵ The illustration, which deals with underwater exploration, belongs to the sphere of instrumental rationalism of the gaze, the panoptism that is part of the language of *Socius*. Now out of context, the drawing seems to be showing us something, highlighting a certain significant key to the game of reading and interpretation.

The diver wins; the winner is anyone capable of immersion and *remaining* long enough to cover the image in all its density, acknowledge it as a *threshold*, perceive it as a habitat and unfold it as a tale. Extra merit is perceived by anyone who does not let himself be trapped by the decoy-image and does not lose himself in the beauty of the single subjective shot whose rhythmical repetition seems to play around in the moods of the sea and spread itself over the skin of this magnificent mysterious liquid body now transformed into a registry surface. A single shot that unfurls in atmospheric exquisiteness and subtle variations of weather and light.

I heard somewhere that when you get old, you are no longer interested in the passing of time, but what the weather is doing. Probably it is just the proximity of death that makes time more contemplative; it makes us *wiser in the moment*, more present and perhaps also more open to the unforeseen. Maybe the proximity of the ocean has the same effect on us. This is not really surprising as the sea is potential death—the sea is the end of the world and always belongs to the dead. To the others, that immense population whose singular strength impels us to win the game against an adulterated life; accompanied by them, belonging to them, loving them for life from the unyielding tenacity of life.

¹ GUY DEBORD, *La sociedad del espectáculo* (Society of the Spectacle), point 30. Pre-Textos, Valencia, 1999, p. 49.

² JOSÉ LUIS BREA, "Fábricas de identidad [fretóricas del autorretrato]", *EXIT. Imagen y cultura*, no. 10, Madrid, 2003.

³ MICHAEL FOUCALULT, *Vigilar y Castigar* (Discipline and Punish), Siglo XXI, Madrid, 1994, p. 220.

⁴ ADRIÁN ALEMÁN, ESTER TORTELL, "Una crítica en forma de escultura", interview. *Futuro público* [online]. World Wide Web Document, URL: <<http://futuropublico.net/recursos/textos/una-critica-en-forma-de-escultura.pdf>> [consultation: 23-09-2010].

⁵ RAMÓN SALAS, "La retórica de la precisión", in *Adrián Alemán*, Exhibition catalogue for Centro de Arte La Granja-Centro de Arte La Regenta, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Tenerife- Gran Canaria, 1999, p. 31.

⁶ CARLES GUERRA, AIMAR ARRIOLA, "La historia está hecha de micro-acontecimientos", interview. *Arte Nuevo* [online]. World Wide Web Document, URL: <<http://arte-nuevo.blogspot.com/2009/06/la-historia-esta-hecha-de-micro.html>> [consultation: 20-08-2010].

⁷ WALTER BENJAMIN, "Luis Felipe o el interior" (Louis-Philippe, Or The Interior), *Iluminaciones II*, Taurus, Madrid, 1980 p. 183.

⁸ JOSÉ LUIS PARDO, *Sobre los espacios. Pintar, escribir, pensar*. Ediciones Serbal, Barcelona, 1991, p. 64.

⁹ *La estaca*, ADRIÁN ALEMÁN, 2004. cf. MIRCEA ELIADE, *Lo sagrado y lo profano*, Editorial Labor, Barcelona, 1992, pp. 25-61.

¹⁰ The work, *La Estaca*, was the central dispositif of the activist project promoted by the artist himself in collaboration with several social movements on the island and financed by Fundación César Manrique: *En venta artistas frente al macropuerto*, Círculo de Bellas Artes, Santa Cruz de Tenerife, 2004. The background for the project was the huge civilian opposition to the construction of a macro-industrial port in Granadilla (south Tenerife). The project attempted to generate a space of visibility, meeting and dialogue for the citizenry by confronting the incredible silencing of the media that patently revealed the systematic usurpation of public space. It was also a powerful resource for receiving finance to oppose the port; the cultural merchandise in the form of a "beach bar" depicted in *La Estaca* lent added value which benefited the social movement. Devised for this project, *La Estaca*, was presented as a highly effective war machine, a cross between a supermarket trolley and a placard, under the comforting shadow of the nomadic structure of a beach bar. A shopping centre arranged around the centre of a camp. For a month, the exhibition hall was used for a wide-ranging programme of meetings, press conferences, debates and talks dealing with aspects of the problem in hand.

¹¹ JOSÉ LUIS BREA, "Los últimos días", Sevilla, 1992. In *SalonKritik* [online]. World Wide Web Document, URL: <http://salonkritik.net/10-11/2010/08/los_ultimos_dias_jose_luis_brea.php> [consultation: 01-09-2010].

¹² GILLES DELEUZE, "¿Qué es el acto de creación?" (What is the creative act?), *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*, Pre-textos, Valencia, 2007, p. 284.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*, p. 283.

¹⁵ RAMÓN SALAS, ÁNGEL MOLLÁ, "Glosario", in *Adrián Alemán*, Exhibition catalogue for Centro de Arte La Granja-Centro de Arte La Regenta, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Tenerife- Gran Canaria, 1999, p. 20.

¹⁶ JOSÉ LUIS PARDO, *Sobre los espacios. Pintar, escribir, pensar*, pp. 56-57.

¹⁷ GILLES DELEUZE, "El Abecedario de Gilles Deleuze" [videoed] conversations between Gilles Deleuze and Claire Pernet recorded between 1988 and 1989. In *Archive.org* there is an unauthorized transcription in text format. World Wide Web Document, URL: <http://www.archive.org/details/abecedario_deleuze> [consultation: 03-09-2010].

¹⁸ GILLES DELEUZE, "¿Qué es el acto de creación?" (What is the creative act?), p. 287.

¹⁹ GILLES DELEUZE, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*[Cinema 2. The Time-Image], Paidós Comunicación, Barcelona, 1996, p. 289.

²⁰ CARLES GUERRA, "Cosas que ocurren. Acontecimientos, hechos, sucesos y noticias a la luz de las prácticas documentales postmedia". *Después de la noticia. Documentales postmedia*, CCCB, Barcelona, 2003, p. 79.

²¹ JOSÉ LUIS BREA, "Los últimos días".

²² GILLES DELEUZE, *Op. cit.*, pp. 113-114.

²³ PETER SLOTERDIJK, *Esferas III* [Spheres], Siruela, Madrid, 2006, p. 49.

²⁴ CIT. JEAN-CHRISTOPHE ROYOUX, "El momento de volver a partir: después del cine, el cine de los sujetos", *Brumaría* no. 1, Madrid, summer 2002, p. 168. cf. Samuel Beckett, *Film*, black and white, 20 min., 1964.

²⁵ GILLES DELEUZE, *Op. cit.*, p. 292.

²⁶ GILLES DELEUZE, *Diferencia y repetición* [Difference and Repetition], Editorial Amorrortu, 2002, p. 389-390.

²⁷ ADRIÁN ALEMÁN, *Espacio social y espacio lingüístico: pensar el arte hoy*, Tenerife, 2003. Doctoral paper presented at the University of La Laguna, Tenerife.

²⁸ *Corona de las frutas*, ADRIÁN ALEMÁN, 1995-1999. This is a series of drawings the process of which involved doing more than 15 000 drawings over four years. This process, which was finally destroyed, led the artist, in 1999, to entitle "a replacement image", the work entitled, *El sueño evangélico de la Colectividad*, Adrián Alemán, 1999.

²⁹ JACQUES LACAN, *El Seminario, libro 16. De un otro al Otro. Clase 5*. Colección *El seminario de Jacques Lacan*, Paidós, Buenos Aires, 2008.

³⁰ For further Information about this work, please consult ADRIÁN ALEMÁN, *Espacio social y espacio lingüístico: pensar el arte hoy*. Chapter 5, entitled "Lo escritural y la inscripción", specifically develops these ideas in detail, pp. 269-309.

³¹ ENRIQUE VILA-MATAS, "Amé a Bo", *Exploradores del abismo*, Anagrama, Barcelona, 2007.

³² JOSÉ LUIS BREA, *Por una rizompolítica*, 2010. *SalonKritik* [online]. World Wide Web Document, URL: <http://salonkritik.net/10-11/2010/08/la_construcción_experimental_d.php#more> [consultation: 07-09-2010].

³³ ALLAN SEKULA, "Between the Net and the Deep Blue Sea (Rethinking the Traffic in Photographs)", October 102, Fall 2002.

³⁴ GIORGIO AGAMBEN, *La comunidad que viene* (The Coming Community), Pre-Textos, Valencia, 2006.

³⁵ Bulletin de la Société française de Photogrammétrie, no. 32, p. 3. Cit. RAYMOND CHEVALLIER, *La photographie aérienne*, Armand Colin, Paris, 1971.

índice de imágenes

Imagen fotogramétrica escala 1:10.000, Aeropuerto de Los Rodeos y entorno, Tenerife, 31 de diciembre de 2006. Cartográfica de Canarias, S.A. GRAFCAN [pp. 10-11]

OFF SHORE, 2007 [p. 13]

IZAÑA, 2008 [p. 14]

LA BARRAQUERA, 2010 [p. 17]

ATLAS [JUNGLA] 01, 2009 [p. 19]

ATLAS [JUNGLA] 02, 2009 [p. 20]

ATLAS [JUNGLA] 03, 2009 [p. 21]

ATLAS [JUNGLA] 04, 2009 [p. 22]

ATLAS [JUNGLA] 05, 2009 [p. 23]

ATLAS [JUNGLA] 06, 2009 [p. 25]

ADRIÁN ALEMÁN, *Diagrama*, 2009 [p. 26]

ATLAS [BOSQUE] 01, 2009 [p. 27]

ATLAS [BOSQUE] 02, 2009 [p. 28]

ATLAS [BOSQUE] 03, 2009 [p. 29]

ATLAS [BOSQUE] 04, 2009 [p. 30]

ATLAS [BOSQUE] 05, 2009 [p. 31]

ATLAS [BOSQUE] 06, 2009 [p. 33]

SOCIUS 01, 2010. Fotografía cromogénica, 180 x 250 cm [p. 35. OBRA EXPUESTA]

CARL NORMAN & COMPANY, *Teneriffe. Santa Cruz, Mole.* 1893. Centro de Fotografía "Isla de Tenerife", TEA Tenerife Espacio de las Artes, Cabildo de Tenerife [p. 37]

AUTOR DESCONOCIDO, *Varadero de Santa Cruz de Tenerife*. Sin fecha. Donación MC. Centro de Fotografía "Isla de Tenerife", TEA, Tenerife Espacio de las Artes, Cabildo de Tenerife [p. 38]

ADRIÁN ALEMÁN, *Vectores de visualidad insular y derivas atmosféricas*, 2009 [p. 39]

Bulletin de la Société française de Photogrammétrie, n° 32, p. 3. Cit. Raymond Chevallier, *La photographie aérienne*, Armand Colin, París, 1971 [p. 40]

GUMERSINDO ROBAYNA, *La primera misa en Tenerife*, 1894. Museo Municipal de Bellas Artes, Santa Cruz de Tenerife [p. 42]

SOCIUS 02, 2010. Fotografía cromogénica, 180 x 250 cm [p. 43. OBRA EXPUESTA]

- Carguero *Santa Rosa de Lima*. Archivo *Mar y Barcos*, [en línea], World Wide Web Document, URL: <<http://www.buques.org/>> [p. 45]
- Vapor playero *Gomera*. Archivo *La Compañía Trasmediterránea a través de sus buques*, [en línea], World Wide Web Document, URL: <<http://www.trasmeships.es/117.html>> [p. 46]
- Carguero *Santa Elena Mártir*. Archivo *Mar y Barcos*, [en línea], World Wide Web Document, URL: <<http://www.buques.org/>> [p. 47]
- Carguero *Adeje*. John H. Marsh Maritime Research Centre, Ciudad del Cabo, Sudáfrica, [en línea], World Wide Web Document, URL: <<http://rapidtp.co.za/museum/jmmrc.html>> [p. 48]
- Vapor *Viera y Clavijo*. Archivo de José Santana Santana [p. 49]
- La Habanera* (1937). Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung [p. 50]
- La Habanera* (1937). Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung [p. 51]
- DOMINGO LÓPEZ TORRES y LUIS ORTIZ ROSALES, *Lo imprevisto* (1936-1937). Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, Departamento de Literatura Española, Santa Cruz de Tenerife, 1981 [p. 55]
- Destructor alemán y falúa en el Puerto de Santa Cruz de Tenerife en la década de los treinta. Autor ELECTRO MODERNO, Archivo de Fotografía Histórica de Canarias, FEDAC, Cabildo de Gran Canaria [p. 57]
- Petrolero alemán *Corrientes* en el Puerto de La Luz de Las Palmas de Gran Canaria. Manuel González Quevedo y Jesús M. Martínez Milán, *Submarinos y buques de las potencias del Eje. La II Guerra Mundial en Canarias*, Fundación de Puertos de Las Palmas, 2004 [p. 59]
- Carguero *Adeje*. Archivo de Juan Miguel Laria de la Asociación Vasca de Capitanes de la Marina Mercante [p. 60]
- El Carguero *Reaumur*. Archivo José M. Juan-Togores [p. 61]
- Carguero *San Juan II*. Archivo *Astilleros de Cádiz*, [en línea], World Wide Web Document, URL: URL: <<http://astilleroscadiz.buques.org/Construcciones/Echevarrieta/ConstruccionesEchevarrieta.htm>> [p. 62]
- Carguero *San Isidro Labrador*. Archivo de Juan Miguel Laria de la Asociación Vasca de Capitanes de la Marina Mercante [p. 63]
- SOCIUS 03, 2010. Fotografía cromogénica, 180 x 250 cm** [p. 65. OBRA EXPUESTA]
- SOCIUS 04, 2010. Fotografía cromogénica, 180 x 250 cm** [p. 67. OBRA EXPUESTA]
- SOCIUS 05, 2009. Fotografía cromogénica, 180 x 250 cm** [p. 70. OBRA EXPUESTA]
- SOCIUS 06, 2010. Fotografía cromogénica, 180 x 250 cm** [p. 73. OBRA EXPUESTA]
- SOCIUS 07, 2009. Fotografía cromogénica, 180 x 250 cm** [p. 76. OBRA EXPUESTA]
- SOCIUS 08, 2010. Fotografía cromogénica, 180 x 250 cm** [p. 79. OBRA EXPUESTA]
- SOCIUS 09, 2010. Fotografía cromogénica, 180 x 250 cm** [p. 81. OBRA EXPUESTA]
- SOCIUS 10, 2010. Fotografía cromogénica, 180 x 250 cm** [p. 84. OBRA EXPUESTA]
- SOCIUS 11, 2010** [p. 87]
- SOCIUS 12, 2010** [p. 92]
- SOCIUS 13, 2010** [p. 95]
- SOCIUS 14, 2009** [p. 101]
- SOCIUS 15, 2008** [p. 113]

Socius. Adrián Alemán 2010.

La presente edición en formato PDF se publica para su libre descarga en diciembre de 2010, bajo licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-Compartirlgual 3.0 Unported <<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/deed.es>>

