

**Roberto Gil
Hernández¹**

Universidad de
Las Américas,
Quito, Ecuador

EPISTEMICIDIO INDÍGENA, IDENTIDAD FANTASMA. LOS GUANCHES EN EL ARTE Y LA LITERATURA DE VANGUARDIA EN CANARIAS (1918-1939)

Nos ha descubierto nuestra ignota ficha. Nos ha adivinado lo que de nuestra alma es más nuestro, y lo que es prestado o superfluo; por primera vez, en Canarias, se ha atrevido a decir: he aquí lo que somos, lo que hemos sido, lo que una nube de revueltos aires nos ocultaba.

- Agustín Espinosa, Felo Monzón, a 90º latitud Norte

“De los guanches no heredamos nada” asegura el escritor Elfidio Alonso en la conclusión de su novela *Los guanches en el cabaret* (1928).²

¹ Doctor por la Universidad de La Laguna en Filosofía, Cultura y Sociedad. Miembro fundador del Grupo de Investigación en Estudios Decoloniales de la Universidad de La Laguna. Profesor de la Universidad de Las Américas. Facultad de Formación General, Escuela de Humanidades. Av. de los Granados y Colimes esq. Quito, 170125, Ecuador. Teléfono: +593962758109. Correo electrónico: roberto.gil@udla.edu.ec

² En este artículo aludiré indistintamente a guanches y antiguos canarios como si ambas nociones fueran sinónimos, asumiendo que su uso se ha generalizado entre quienes invocamos a los primeros moradores del Archipiélago una vez han adquirido un estatus

Decidido a cuestionar el “paisaje repetido” de “un costumbrismo pobre”, este relato resume a un “proyecto fantasmagórico” toda la tradición insular, incluido “lo poco que podía dejarnos [...] esa raza incivilizada y de cultura rudimentaria”³ que representan los antiguos canarios. Su objetivo, como reza el crítico Eduardo Westerdahl en el prefacio de esta obra, es propiciar la apertura de “los valles guanches, los libros guanches, los mares guanches de la isla” a una “nueva conquista”, combatiendo así los efectos causados por el “cocktail” de un regionalismo “tan pobre como las pesadillas de nuestro pueblo”.⁴

Alonso sitúa su texto de vanguardia en una casa antigua atestada de cuadros con motivos localistas que comparten espacio con otros lienzos más actuales, como el de un cabaret norteamericano de los años veinte. Ello provoca que cada noche los “fantasmas” del pasado de Canarias, entre los que predominan sus primeros pobladores, interactúen a ritmo de jazz y charleston, invirtiendo cómicamente los roles que les han asignado quienes, hasta entonces, “han cantado a nuestra raza”.⁵ La novela celebra de esta manera “el último funeral al cadáver del costumbrismo”,⁶ poniendo en entredicho “las pruebas” de la “marginación” padecida por el Archipiélago a causa de su “ubicación en la cultura de la

fantasmal. Además, quiero precisar que, aunque escribo estas páginas mientras resido en Quito (Ecuador), tengo la vista puesta en el Archipiélago canario, mi lugar de origen, cuya ubicación africana considero estimulante para articular un “locus de enunciación descolonial” que me ayude a evidenciar los sesgos coloniales que éste ha padecido históricamente (Mignolo, Walter. (2010). *Desobediencia epistémica: Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad, gramática de la descolonialidad*, Buenos Aires: Ediciones del Signo, 108).

³ Alonso Rodríguez, Elfidio. (1998). *Los guanches en el cabaret*. La Laguna: Cuadernos del Ateneo, 27, 65.

⁴ Alonso Rodríguez, *Los guanches en el cabaret*, 24, 11, 66.

⁵ Alonso, *Los guanches en el cabaret*, 60.

⁶ Alonso, *Los guanches en el cabaret*, 67.

época”.⁷ Además, el relato de Alonso aporta indicios del proceso de cambio que van a experimentar el arte y la literatura insulares con el auge de las vanguardias durante el primer tercio del siglo XX.

Los guanches en el cabaret no es el único ejemplo que demuestra el interés de una parte de su intelectualidad por reescribir su pasado precolonial durante este periodo. Para demostrarlo, en este artículo trataré de esclarecer las razones que empujaron a algunos vanguardistas del archipiélago a reinterpretar, con fines estéticos y políticos, la deriva epistemicida predominante en la cultura española—y, por ende, occidental—con respecto a las sociedades no europeas eclipsadas por el avance del “capitalismo racial”.⁸ Partiendo de los postulados del giro espectral, me dispongo a estimar la incidencia fantológica de los indígenas canarios en el arte de principios del siglo XX, mediante el uso de rudimentos teóricos propios del pensamiento descolonial y del psicoanálisis, además de valorar el desafío que su figura imprecisa representa para el proceso de construcción de la identidad canaria.

Los guanches, un problema fantológico

Cada vez son más los investigadores que hablan de incompletitud para especificar el carácter contingente de todo acto de afirmación identitaria, apelando al concepto lacaniano de la *falta en ser* como demostrativo de las tensiones que genera todo encuentro con lo real.⁹ Esta manera de

⁷ Sánchez Robayna, Andrés. (1992). Para la historia de una aventura: las vanguardias históricas. En *Canarias: las vanguardias históricas*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 16.

⁸ Robinson, Cedric J. (2000). Racial Capitalism: the Nonobjective Character of Capitalist Development. En *Black Marxism: The Making of the Black Tradition*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 9.

⁹ La idea del sujeto como falta no puede separarse del infructuoso esfuerzo que este protagoniza para “compensar su falta constitutiva en el nivel de la representación”. Luego, es esta carencia, la que “exige que la constitución de toda identidad se lleve a

proceder no busca otra cosa que “encontrar una salida de los puntos muertos a que han llegado los enfoques marxistas clásicos, especulativos y analíticos de la teoría política”, señalando, a su vez, cómo “la teoría de lo real ha surgido como lo real irreductible en la teoría”.¹⁰ En otras palabras, esta perspectiva hace evidente que no es posible analizar la condición simbólica y afectiva que define a la identidad exclusivamente “mediante el arsenal conceptual de la ontología clásica”.¹¹

Para constatar esta falta de densidad ontológica, Jacques Derrida ha acuñado la noción de *fantología*, una categoría que alude al orden imaginario como registro que media entre el mundo social y, de nuevo, la incidencia de lo real, pero ahora bajo la apariencia de “una ontología asediada por fantasmas”.¹² En este sentido, se puede precisar que el material significativo que anima lo espectral no posee “ni sustancia ni esencia ni existencia”, pues este consiste en una visión que “no está nunca presente como tal”¹³ y que, aun así, “funciona como una superficie vacía, como una especie de pantalla para la proyección de deseos”.¹⁴ No

cabo mediante procesos de identificación con objetos socialmente disponibles, como las ideologías políticas, los patrones de consumo y los roles sociales” (Stavarakakis, Yannis. (2010). *La izquierda lacaniana. Psicoanálisis, teoría, política*. México: Fondo de Cultura Económica, 47). Por otra parte, “lo real es lo desconocido que existe en el límite de este universo socio-simbólico y está en tensión constante con él”. Esto es, “un concepto [...] paradójico”, que lo mismo que “da sostén a nuestra realidad social—el mundo social no puede existir sin él—[...] pero] también socava esa realidad” (Homer, Sean. (2016). *Jacques Lacan. Una introducción*. Madrid: Plaza y Valdés Editores, 103).

¹⁰ Stavarakakis, *La izquierda lacaniana*, 17.

¹¹ Laclau, Ernesto (2003). Discourse and jouissance: A Reply to Glynos and Stavarakakis. *Journal for Lacanian Studies*, 1(2), 283-284.

¹² Derrida, Jacques. (2012). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. Madrid: Trotta, 24, aclaración a pie de página.

¹³ Derrida, *Espectros de Marx*, 12.

¹⁴ Žižek, Slavoj. (1998). *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. Cambridge: The MIT Press, 8.

en balde, según Jacques Lacan, “el fantasma, en su uso fundamental, es aquello por lo cual el sujeto se sostiene a nivel de su deseo”.¹⁵

La asunción de esta irreductibilidad como expresión de la falta en ser ha abierto la puerta a la transformación del modo en que se ha pensado hasta ahora la identidad. A base de insistir en lo espectral como dimensión conformadora de lo intersubjetivo, se ha logrado explicitar el papel que estas figuras neblinosas cumplen en relación con nuestra necesidad de codificar la realidad bajo la compulsión del deseo y el enigma del deseo del *Otro*. De hecho, ambos supuestos han de entenderse como consecuencia de la proyección individual y colectiva de nuestras ansias de goce.¹⁶ Esta es la razón por la que la presencia de fantasmas del pasado, como los guanches, en la producción vanguardista de los pintores Jorge Oramas, Felo Monzón y Óscar Domínguez, y los escritores Agustín Espinosa y Elfidio Alonso, entre otros, puede considerarse como manifestación de un problema fantológico.

Al pensar de esta manera en la identidad canaria, no es difícil concebir la historia del Archipiélago como resultado de un denodado intento de “manipulación totalitaria”¹⁷ protagonizado por los grupos que, en el seno de su sociedad, han ostentado un papel hegemónico. Así ha sucedido desde que el capitalismo empieza a expandirse desde Europa al resto del planeta, recalando de forma permanente en las coordenadas insulares e inscribiéndolas dentro de los límites de la colonialidad. Para definir este último concepto, Aníbal Quijano habla de un fenómeno distinto del

¹⁵ Lacan, Jacques. (2013). *Escritos 2*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 606.

¹⁶ La *jouissance* o *goce* es una modalidad positiva de escenificación de lo real, entendida como un concepto similar a la enunciación freudiana del afecto: “donde hay afecto hay *jouissance*” (Freud en Fink, Bruce. (1997) *A Clinical Introduction to Lacanian Psychoanalysis: Theory and Technique*. Cambridge: Harvard University Press, 212).

¹⁷ Stanislas, Spero. (2004). La diversité culturelle aujourd’hui. *Diversité culturelle et mondialisation*, 233, 60.

colonialismo, pero vinculado a su avance. El sociólogo describe la colonialidad como la imposición del patrón planetario de poder/saber y del ser capitalista que ordena, a partir del siglo XV, a “la población del mundo según la idea de raza”.¹⁸ Esta clasificación, sostenida en algunas de las “convenciones legales de exclusión”¹⁹ que operaron en el Viejo Continente antes de la expansión moderna, deja una estela invaluable en la memoria de Occidente. Una huella tan honda que, además de contribuir a la supremacía de sus formas de subjetividad, ha persistido en la subalternización de su orilla colonial, desde entonces caracterizada como su otredad no solo en términos raciales, sino también epistémicos, de clase y de género.²⁰

En suma, la imagen fantasmal de los antiguos canarios, afectada de igual manera que otras tantas sociedades no europeas por dicho impulso epistemicida, es reelaborada por el pensamiento de vanguardia.

¹⁸ Quijano, Aníbal. (2014). *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: CLACSO, 611.

¹⁹ Friedman, Jerome. (1987). Jewish Conversion, the Spanish Pure Blood Laws and Reformation: A Revisionist View of Racial and Religious Antisemitism. *Sixteenth-Century Journal* 18(1), 16.

²⁰ El pensamiento descolonial plantea, siguiendo a Aníbal Quijano, que la raza es una ficción que, sin embargo, escenifica el poder como “una malla de relaciones de explotación / dominación / conflicto articuladas, básicamente, en función y en torno de la disputa por el control de los siguientes ámbitos de existencia social: [...] sexo, trabajo, subjetividad, autoridad colectiva y co-responsabilidad en las relaciones con los demás seres vivos y otras entidades del planeta”. “En esa perspectiva las ‘razas’ no europeas, puesto que ‘inferiores’, no podían ser consideradas ‘sujetos’ de conocimiento, eran ‘objetos’ de conocimiento, además de objetos de explotación, dominación, discriminación. Las ‘razas’ colonizadas de ese modo, fueron forzadas a mirarse con el ojo del dominador ‘blanco’ y a admitir como propias las nuevas identidades negativas impuestas por la colonialidad” (Quijano, *Cuestiones y horizontes*, 289, 857, 613). Como señala Walter Mignolo, “las diferencias coloniales” fueron entonces “enmascaradas y vendidas como ‘diferencias culturales’ para ocultar el diferencial de poder, de modo que, “entre las muchas cosas de las que los pueblos no europeos fueron privados estaba la posibilidad de crear pensamiento” (Mignolo, Walter. (2003). *Historias locales, diseños globales: Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal, 27).

Escultores como Plácido Fleitas, Santiago Santana y también escritores como Juan Manuel Trujillo y Andrés de Lorenzo Cáceres, mantienen en sus respectivas obras una relación ambivalente con el “mito occidental, [...] germen de la tradición romano-cristiano-renacentista”, y “el universalismo que se ha arrogado el derecho racista de uniformar el mundo”.²¹ Es más, los artistas isleños, necesitados de “respirar en el siglo XX”, más allá de las “pintorescas historias de los reyes indígenas [...] vestidos con los tamarcos de la Sociología o de la Retórica”,²² son los primeros en rebatir, en el ámbito del arte y la literatura, las manifestaciones de dominio auspiciadas por la colonialidad en las Islas Canarias.²³

De la Escuela Luján Pérez a Gaceta de Arte

Como sostiene el historiador del arte Mariano de Santa Ana, “desde finales de los años veinte del siglo pasado”, la sociedad canaria ha emprendido “el mayor proceso de autorreflexión de su historia”, incitada por la crisis política y cultural que enfrenta la hegemonía hispana a partir del siglo XIX.²⁴ De modo que es en el centro de este proceso donde se

²¹ Pérez Corrales, Miguel. (1999). *Entre islas anda el juego. Nueva literatura y surrealismo en Canarias, 1927-1936*. Teruel: Museo de Teruel, 15.

²² Trujillo en Pérez Corrales, *Entre islas anda el juego*, 57.

²³ Para profundizar en las conexiones entre raza y fantasma, resulta de interés el análisis que el historiador del arte Joaquín Barriandos realiza, en clave fantológica, de la obra de Jeannette Ehlers, la cual insiste en “hacer visible un fantasma totalmente abandonado, o al menos pasado por alto de forma sistemática, por una hauntología deconstruccionista”: “el espectro negro, con forma más particular que absoluta”, de escenificación del “esclavo negro como *damné*, como el radical no-ser, aludido por Frantz Fanon” (Barriandos, Joaquín. (2015). *Espectros de L'Overture. Un fantasma está persiguiendo tu museo: el fantasma del Copenhague Negro. Rasanblaj Caribeño*, 12(1), s/p; Fanon, Franz. (2009). *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Akal, 160).

²⁴ En otro lugar sostengo que es posible descomponer en, al menos, “cuatro fases de exaltación [...] la deriva identitaria de España desde sus primeras enunciaciones, hace ya más de seis siglos”. El periodo en que las vanguardias penetran en el Archipiélago canario puede identificarse dentro de la “tercera oleada” de este proceso, titulada “muerte y resurrección nacional”, una génesis a la que aludieron quienes hablaron “de

debe situar a los principales autores de vanguardia que acuden a este “llamamiento a la identidad”.²⁵

En ese contexto, la Escuela Luján Pérez inicia su actividad en 1918 con el objetivo de “afrontar las necesidades derivadas del creciente desarrollo urbanístico de la ciudad de Las Palmas”.²⁶ Ello explica por qué la obra de algunos de sus miembros se orienta a la reinterpretación de ciertos arquetipos coloniales de inspiración popular. Se puede afirmar, incluso, que las creaciones tempranas de Jorge Oramas, Santiago Santana o Eduardo Gregorio cuestionan los fundamentos clasistas, racistas y sexistas que el costumbrismo insular hereda de la historia natural, la antropología física y la arqueología. Como afirma el historiador del arte Fernando Castro Borrego:

Nadie se había atrevido en Canarias a desvelar esta imagen que contradecía de un modo rotundo el acento lisonjero del mito del Jardín de las Hespérides. [...] La justificación autocomplaciente—vivimos en un Jardín del Edén—ya no vale. [...] La raíz emocional de esta verdad en pintura desvelada por el artista [...] remite al senti-

la degeneración de la raza y la nación española, especialmente tras la derrota cosechada en la guerra hispano-estadounidense y el final de su mandato colonial en las Islas Filipinas, Cuba y Puerto Rico (1898), a las que se unieron un año más tarde las Marianas, las Carolinas y Palaos”, un tiempo en que se llegó a temer incluso la “pérdida” de Canarias (Gil Hernández, Roberto. (2019). El lado oscuro de la nación. ¿Se puede descolonizar la identidad española?, *Kamchatka*, 13, 536, 544-545.

²⁵ Santa Ana, Mariano de. (2004). Promesas de felicidad. En *Paisajes del placer, paisajes de la crisis. El espacio turístico canario y sus representaciones*. Lanzarote: Fundación César Manrique, 56.

²⁶ Carreño, Pilar. (1992). La Escuela Luján Pérez en su época dorada. En *Canarias: las vanguardias históricas*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 39.



[Fig. 1]. Detalle del cuadro *Aguadoras* (1932) de Jorge Oramas, de la escultura *Cabeza de campesina* (1929) de Eduardo Gregorio y de la pintura *Niña de rosa* (1934) de Santiago Santana, en las que se puede apreciar la preocupación de estos autores por asentar las representaciones de las clases populares de Canarias y, en concreto, de la mujer rural en términos afirmativos. La influencia en estos trabajos de textos como *La decadencia de Occidente* (1918), de Oswald Spengler, *Realismo mágico* (1927), de Franz Roh, y la pintura de George Grosz, resulta determinante para, como diría el poeta y ensayista Domingo López Torres, visibilizar “las miserias y los horrores de esta civilización capitalista”²⁷, completando así una trayectoria consagrada a simbolizar “la expresividad gráfica” del “hecho diferencial canario”.²⁸

miento de desamparo que embargaba al campesino canario debido a las condiciones de su trabajo cotidiano.²⁹

“El vanguardismo canario evoluciona”, dice el filólogo Nilo Palenzuela, “desde la apropiación de estéticas cubistas-creacionistas”³⁰ y, en el caso de los primeros representantes de la Escuela Luján Pérez, a raíz de la recepción del “postexpresionismo nórdico y el indigenismo mexicano y brasileño”.³¹ No obstante, la aspiración de estos artistas es “demostrar la existencia” de una canariedad que también posee un perfil “trágico,

²⁷ López Torres, Domingo. (1/5/1932). Arte social: Erwin Piscator. *Gaceta de Arte*, 4, 1-4.

²⁸ Monzón, Felo. (1988). La Escuela Luján Pérez, una reflexión necesaria. En *La Escuela de Luján Pérez*. Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes, 12.

²⁹ Castro Borrego, Fernando. (2010). Felo Monzón: la verdad en pintura. En *El universo plástico de Felo Monzón*. Las Palmas de Gran Canaria: La Caja de Canarias, 22.

³⁰ Palenzuela, Nilo. (1992). Avatares de la crítica: E. Pestana, J. M. Trujillo, E. Westerdahl y D. Pérez Minik. En *Canarias: las vanguardias históricas*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 246.

³¹ Santana, Lázaro. (1986). La pintura de Felo Monzón entre 1929 y 1950. En *Felo Monzón*. Canarias: Gobierno de Canarias, 28.

desesperado”.³² Por eso, los vanguardistas isleños, contagiados de una suerte de “exotismo interior”, reproducen desde las Islas “el objeto de la naciente vanguardia: negar a la vieja Europa”.³³

Este propósito es apreciable en la pintura de Felo Monzón y la escultura de Plácido Fleitas, ambas reactivas ante “la negación de la coetaneidad”³⁴ que mantiene a las clases populares de Canarias en niveles de exclusión social rastreables desde su conquista. Es esta subalternidad, de hecho, la que motiva que su enfoque insista en la representación racializada y sexualizada de su campesinado, con el fin de indagar en una nueva expresividad que sintetice las formas y tipos isleños que recuse el epistemicidio colonial.³⁵ Sus trabajos coinciden con las tesis de Earnest Albert Hooton en *Los primitivos habitantes de las Islas Canarias* (1925), su única publicación dedicada a los guanches, en las que se resalta el

³² Miranda, Agustín. (28/11/1927). Don Alonso Quesada. *El Liberal*.

³³ González Alcantud, José A. (1989). *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*. Barcelona: Anthropos, 139, 238.

³⁴ Fabian, Johannes. (2014). *Time and the other: how anthropology makes its object*. Nueva York: Columbia University Press, 35.

³⁵ Boaventura de Sousa Santos prodiga, junto al pensamiento descolonial, la necesidad de combatir el epistemicidio colonial mediante mecanismos de “traducción intercultural” que pongan el acento “en aquello que, en una determinada cultura, ha pasado a ser impronunciable debido a la extrema opresión a la que ha estado sometido durante largos periodos”. Recobrar estas “ausencias profundas, hechas de un vacío imposible de llenar”, apunta el autor en términos casi fantológicos, es complejo, sobre todo “en el caso de las ausencias prolongadas”, pero ello no impide a su apuesta epistémica simbolizar una “alternativa tanto al universalismo abstracto en que se asientan las teorías generales centradas en Occidente, como a la idea de inconmensurabilidad entre las culturas”. En suma, “la traducción intercultural consiste en buscar intereses isomorfos y supuestos subyacentes entre las culturas, en identificar diferencias y similitudes, y en desarrollar, siempre que corresponda, nuevas formas híbridas de comprensión e intercomunicación culturales que puedan servir para promover interacciones y fortalecer alianzas entre los movimientos sociales que, en distintos contextos, luchan contra el capitalismo, el colonialismo y el patriarcado, y por la justicia social” (Sousa Santos, Boaventura de. (2017). *Justicia entre saberes: Epistemologías del Sur contra el epistemicidio*. Madrid: Ediciones Morata, 280, 263-264).

componente “negroide”³⁶ que, en el caso del antropólogo, puede datarse en las colecciones arqueológicas insulares y, en el de los artistas, en la población campesina, fusionando así “el arte primitivo con la más estricta modernidad”.³⁷ En palabras del propio Monzón:

La busca plástica tuvo éxito. Se vio nacer una canariedad con mil facetas. Pintores y escultores, cada cual con su sello personal y aislado, lograron darle cuerpo a un indigenismo artístico, original y múltiple. Esta operación de síntesis está reflejada en las piedras y maderas de Plácido Fleitas y Eduardo Gregorio; [...] en el estatismo campesino de Santana [...] es la evidencia de una línea histórica que arranca del arte incipiente de nuestros aborígenes y nos lleva a la creación de nuestros días.³⁸

En un ambiente como el isleño de principios del siglo XX, marcado por una constante ebullición política y social, también es posible observar este tipo innovaciones en la actividad cultural de publicaciones como *La Rosa de los Vientos*, *Cartones* y *Gaceta de Arte*. El escritor Agustín Espinosa impugna, en parte a través de ellas, el epistemicidio colonial sufrido por las Islas y plantea la necesidad de iniciar una “actividad hermenéutica”³⁹ que sirva para reinterpretar su pasado, especialmente en lo que respecta al papel asignado a los fantasmas guanches:

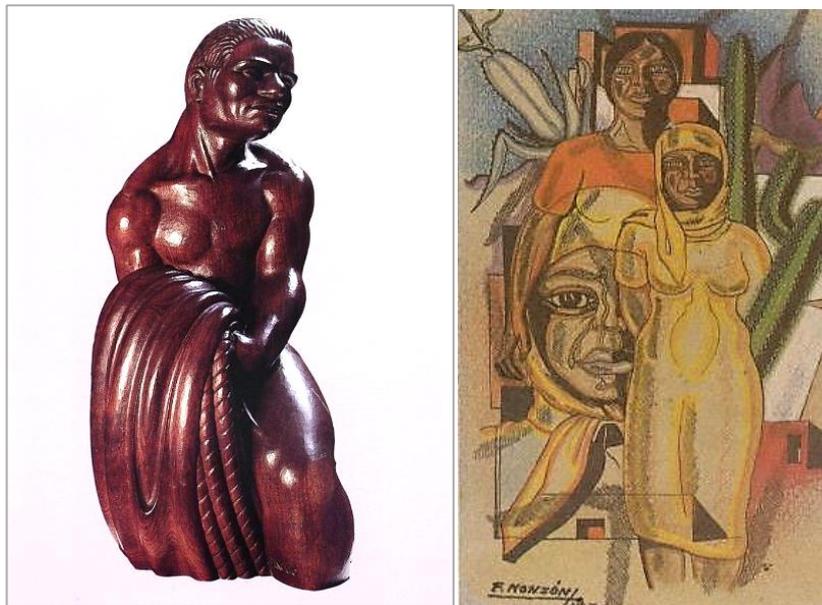
Yo no sé—¿lo sabe alguien acaso?—cómo fue—cómo era—
Tacoronte en tiempos de su rey Rumén [legendario dirigente in-

³⁶ Hooton, Earnest Albert. (1970). *The Ancient Inhabitants of the Canary Islands*. Harvard African Studies. Vol. VII. Nueva York: Peabody Museum of Harvard University, 23.

³⁷ Alix, Josefina. (2002). *Plácido Fleitas*. Canarias: Gobierno de Canarias, 56.

³⁸ Monzón, *La Escuela Luján Pérez*, 16.

³⁹ Palenzuela, Nilo. (2006). *Encrucijadas de un islario*. Santa Cruz de Tenerife: Idea, 120.



[Fig. 2]. Instantánea de la escultura *Talayero* (1932), de Plácido Fleitas, y de la pintura *Composición Canaria* (1938), de Felo Monzón. En ellas se puede apreciar, como apunta Lázaro Santana, el modo en que el indigenismo “sintió doblemente la sugestión de ese arte primitivo (una intelectual, en lo que respecta a las formas; otra sentimental, en lo que toca a simpatía o casi identidad que estableció con él), cuyos ejemplos, por otra parte, tenía muy cercanos. [...] El tipo étnico insular prodiga la prominencia de los pómulos, de la mandíbula, de los labios. Y esas formas ya parecen destacar por sí mismas los elementos propicios para obrar la síntesis”⁴⁰ que, tanto Fleitas como Monzón reproducen. “De esta síntesis surgió, en primer término ‘lo que Ventura Doreste’ ha llamado, bellamente, la expresión plástica de una raza”.⁴¹

⁴⁰ Santana, Lázaro. (1973). *Plácido Fleitas*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 24.

⁴¹ Doreste en Santana, *Plácido Fleitas*, 24. El filósofo Achille Mbembe asegura que lo que opera en estos casos es la *ley de la raza*, según la cual el “color” cumple con la función tradicional del poder simbólico, al comportarse como el significante privilegiado en que se registra al sujeto racializado, “su vida y las condiciones de su producción”. A su vez, la raza actúa como un síntoma social, esto es, como el indicador de un sufrimiento colectivo que no solo condena, sino que también hace posible la existencia de “una fuerza propia capaz de liberarse de cualquier anclaje en la realidad”. No obstante, en ambos casos el racismo es útil para ejemplificar la “dimensión fantasmagórica”, imaginada y, por ello, fantológica de la raza (Mbembe, Achille. (2016). *Crítica de la razón negra. Ensayo sobre el racismo contemporáneo*. Barcelona: Futuro Anterior, 41).

dígena ...]. Cuando olvide Tacoronte favores de su Santa Catalina y milagrerías de su Santo Cristo, cuando su hálito pánico vuelva a airear montañas de las islas, tendrá Rumén su estatua, su plaza y su culto.⁴²

Espinosa consume así su vocación de instituir una nueva verdad política en el Archipiélago a partir de la “tradición fuerte”⁴³ que encarnan sus más antiguos habitantes. Y ello a pesar de que, como proclama el *Primer Manifiesto de la Rosa de los Vientos*—al cual se adscribe—, el destino de la vanguardia debía ser otro: “Universalismo sobre regionalismo” para convertir a los insulares contemporáneos y, me atrevería a añadir que también a los espectros de los guanches en “obreros de la universalidad”.⁴⁴

En *El contramito de Dácil* (1931), Espinosa redobla este compromiso al aproximarse a la figura legendaria de esta aristócrata nativa que pactó con los invasores. No obstante, se debe precisar que la imagen invocada en dicho relato lo que pretende es desdeñar los principales arquetipos de la colonialidad del género.⁴⁵ Es más, el escritor se enfrenta a la tradición indigenista de las Islas cuando establece un nuevo “mito dácilo” que aboga por identificar a este personaje “más con una capitana Castillo”, es decir, con una conquistadora, que con una “infantina insular”,⁴⁶ construyendo para ella un espacio inédito donde “el colo-

⁴² Espinosa, Agustín. (2009). *Diario espectral de un poeta recién casado*. Idea: Santa Cruz de Tenerife, 25-26.

⁴³ Espinosa, Agustín. (1989). *Lancelot, 28^o-7^o (guía integral de una isla atlántica)*. Interinsular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 9.

⁴⁴ (1/2/1928). Primer Manifiesto de La Rosa de los Vientos. *La Prensa*.

⁴⁵ Espinosa, *Diario espectral de un poeta recién casado*, 76.

⁴⁶ Espinosa, *Diario espectral de un poeta recién casado*, 77.



[Fig. 3]. Representación satírica realizada por el pintor José Aguiar que ilustra las páginas de la novela de Elfidio Alonso *Los guanches en el cabaret*, mencionada al inicio. A través de uno de sus actores espectrales, el mencey [o líder indígena] Bencomo, se aprecia el proceso de desmitificación al que alude Espinosa. Concretamente cuando éste se impone en un enfrentamiento por ganarse el favor de una esclava africana frente a un conquistador. La muchacha, “cansada de las caricias de los blancos”, da “un salto a los brazos” del nativo debido a que, según el autor, su cuerpo “fornido” le recuerda a “su infancia allá en la Liberia, con los hombres de su raza que la besaron primero”.⁴⁷ Una equiparación que, como ocurre en *El contramito de Dácil*, opera sobre los tópicos coloniales que han demarcado a los antiguos canarios históricamente.

⁴⁷ Alonso, *Los guanches en el cabaret*, 52.

nizador” aparece, fantológicamente hablando, “en el mismo plano que el colonizado”:⁴⁸

La muchacha rubia mira hacia la tierra y solo de ella espera. Tiene una raqueta entre las manos, un suéter viste su busto y ciñen unas sandalias griegas sus pies. Para ella agitan sus ramas las acacias y se encienden las primeras estrellas. Está el mar ya tan lejos que no se ve desde las ventanas de su alcoba. Ha perdido la sinfonía en blanco, su tono. Ni para tejer un velo de novia sirve, ni para bordar sábanas nupciales. [...] el mito de Dácil ha muerto.⁴⁹

Espinosa no logra, sin embargo, mantener esta posición y, un año más tarde, desiste de su peculiar fantasía primitivista en otra de sus fábulas. Se trata de *La infantina de Nivaria* (1932), donde este vuelve a retratar a la joven nativa conforme a los estigmas impuestos habitualmente a la otredad europea:

Aún siguen aguardando nuestras Dáciles actuales los peninsulares pájaros mágicos. Hoy como ayer, miran hacia el mar y de él todo lo esperan. No se ha agotado el mito. Pervive intacto, virgen. Tiene—

⁴⁸ Hall, Stuart. (2008). ¿Cuándo fue lo postcolonial? Pensar al límite. En *Estudios postcoloniales*. Madrid: Traficantes de Sueños, 141. Stuart Hall define lo poscolonial, no solo como un estadio cronológico, sino también como una noción epistemológica que “da prioridad a una política de situación por encima de una política informada por categorías fijas (en este caso, la nación, aunque por supuesto se sobreentienden también otras categorías como Tercer Mundo y Clase)”. El punto fuerte de esta perspectiva se encuentra en el modo en que reinterpreta “la colonización como parte de un proceso global, esencialmente transnacional y transcultural” que, al dejar atrás “la manida lógica del centro-periferia”, “presenta al colonizador en el mismo plano que el colonizado” como “un problema de identidad” (Hall, ¿Cuándo fue lo postcolonial?, 141, 129).

⁴⁹ Espinosa, Agustín. (1980). *Textos (1927-1936)*. Santa Cruz de Tenerife: Aula de Cultura, 105.

hoy como ayer—cada mujer canaria en el sueño de su amor un Capitán Castillo.⁵⁰

Este equilibrio entre apego y repudio que Espinosa protagoniza se repite en los trabajos de otros creadores de vanguardia. Me refiero, por ejemplo, a los escritores Andrés de Lorenzo Cáceres y Juan Manuel Trujillo, quienes vuelven sobre este asunto en sus ensayos *Teatro mágico. Núñez de la Peña* (1930) y *Las dos canarias* (1933). En ambos casos su meta es dejar atrás la “arrogancia de los naturales frente a los españoles conquistadores”,⁵¹ para presentar así una visión del pasado del Archipiélago “desafectiva y vacía de heroicidades”.⁵²

Lorenzo Cáceres se centra en la figura del antiguo cronista que da nombre a su artículo, tachándolo de “dramaturgo”, a la vez que, su texto fundamental, *Conquista y antigüedades de las Islas de la Gran Canaria* (1676), es referido como una “obra de teatro irrepresentable” en que, “la Fantasía y la Fábula aplauden” mientras “la Historia y la Crítica silban”. El autor muestra así su disposición a reescribir un pasado que se niega a ser recontado lejos de los preceptos de la colonialidad, siendo ésta la razón que mueve a los “cómicos mentales” que intervienen en él “a inventar hazañas y a recordar lecturas mitológicas”.⁵³ Luego, si Núñez de la Peña es “más poeta que historiador”, no se debe exclusivamente a su

⁵⁰ María Lugones amplía el alcance de la colonialidad acuñada por Aníbal Quijano, al hablar de la colonialidad del género como noción que verifica la incidencia constitutiva de “ámbitos básicos de la existencia humana” en dicho patrón de poder, saber y del ser, incluyendo, además del “trabajo”, la “autoridad colectiva”, la “subjetividad/ intersubjetividad”, también el “sexo [...], sus recursos y productos” (Lugones, María. (2008). Colonialidad y género. *Tabula rasa*, 9, 78).

⁵¹ Trujillo, Juan Manuel. (1986). *Las dos Canarias*. En *Prosa reunida*. Santa Cruz de Tenerife: Aula de Cultura, 425.

⁵² Lorenzo Cáceres, Andrés de. (1930). *Teatro mágico. Núñez de la Peña*. *Cartones* 1, 6.

⁵³ Lorenzo, *Teatro mágico*, 7.

inclinación hacia lo espectral, sino también a que “la jerarquía de sus personajes se quiebra en cuanto entran en escena”,⁵⁴ desafiando toda ontología.

De manera análoga, Trujillo reniega con desdén del “vacaguaré, [... o] quiero morir antes que ver la patria en el poder de los extranjeros”.⁵⁵ De hecho, frente a dicha máxima, su prosa opta por dejar atrás “la anemia espiritual que sobreviene” al Archipiélago mediante la apertura universalista de sus fronteras “a favor del Océano”, considerando el “peligro de extranjerización” que representa el espectro de Dácil la mejor excusa para evitar que las Islas acaben “devorándose a sí mismas”.⁵⁶ No obstante, esta necesidad, *a priori* novedosa, de conectar lo primitivo con la negatividad intrínseca a todo “fantasma fundamental”, constituye una operación “manifiestamente racista” pues, “en el imaginario blanco occidental”, la otredad siempre goza de una “ubicación [...] oscura” que, si persiste” es porque resulta de utilidad “a las narraciones de la historia-como-desarrollo y la civilización-como jerarquía”.⁵⁷

Esta ambivalencia se sucede a en otras alusiones a la naturaleza espectral de los antiguos canarios desde la vanguardia. El poeta Pedro García

⁵⁴ Lorenzo, Teatro mágico, 6, 7.

⁵⁵ Trujillo, Las dos Canarias, 425-426.

⁵⁶ Trujillo, Las dos Canarias, 426.

⁵⁷ Foster, Hal. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Akal: Madrid, 181. El fantasma fundamental es imprescindible desde el punto de vista psicoanalítico, pues, “el sujeto del inconsciente freudiano sólo emerge cuando un aspecto clave de la experiencia (de sí) del sujeto (su fantasma fundamental) se le vuelve inaccesible, originariamente reprimido. En última instancia, el inconsciente es un fenómeno inaccesible [...]. Así, en oposición al lugar común de que estamos en presencia de un sujeto desde el momento en que un ente exhibe signos de vida interior (de una experiencia fantasmática que no puede reducirse a una conducta exterior observable), habría que afirmar que lo que define la subjetividad humana es, más bien, la brecha que separa a las dos, es decir, el hecho de que el fantasma es fundamentalmente inaccesible para el sujeto” (Žižek, Slavoj. (2010). *Cómo leer a Lacan*. Paidós. Buenos Aires, 61), y esta inaccesibilidad es la que define, según Lacan, que “el sujeto del inconsciente *no* es en esencia *nada*; es un sujeto en falta” (Homer, *Jacques Lacan*, 93).

Cabrera, director de *Cartones* y secretario de *Gaceta de Arte*, calificado, además, como el autor del más “auténtico manifiesto del indigenismo canario”,⁵⁸ participa de ella en su ensayo *El hombre en función del paisaje* (1930). Lo curioso de este trabajo, sin embargo, es su paradójica conexión con *La decadencia de Occidente* (1918), del historiador Oswald Spengler, al concebir el “paisaje como factor formador de las culturas”.⁵⁹ Aunque es cierto que el poeta “se muestra incapaz [...], desde su posición geográfica” insular y, por tanto, africana, “de someter siquiera a consideración la posible emergencia del continente”, y “mucho menos [...] el declive de Europa”.⁶⁰

Por lo demás, García Cabrera insiste en “volver a la esencia, a las protoformas primitivas” para comprender, como el propio título de su texto adelanta, “al hombre en función del paisaje”⁶¹ y, por consiguiente, al arte en función de un sujeto que no solo obedece a una determinada preferencia plástica, sino también a imperativos de carácter ético y político. No en balde, “al rechazar la idea de tradición que había regido en el arte occidental desde los griegos, las vanguardias históricas (fauvismo, cubismo, expresionismo) crearon su propio campo de referencias” inspirados en ejemplos como el descrito por “las creaciones del arte primitivo”.⁶² Los artistas canarios, en cambio, si bien participaron en ese proceso “siguiendo el ejemplo de las vanguardias

⁵⁸ Castro Borrego, Fernando. (2015). *Paco Sánchez*. Islas Canarias: Gobierno de Canarias, 20.

⁵⁹ Santa Ana, Mariano de. (2005). *El espejo negro*. *Acto*, 2-3, 34.

⁶⁰ Santa Ana, *El espejo negro*, 35.

⁶¹ García Cabrera, Pedro. (2004). *El hombre en función del paisaje*. La Laguna: Cuadernos del Ateneo, 132.

⁶² Castro Borrego, *Paco Sánchez*, 13-14.

europas, lo hicieron inspirándose en la cultura material de los antiguos pobladores de las Islas”.⁶³

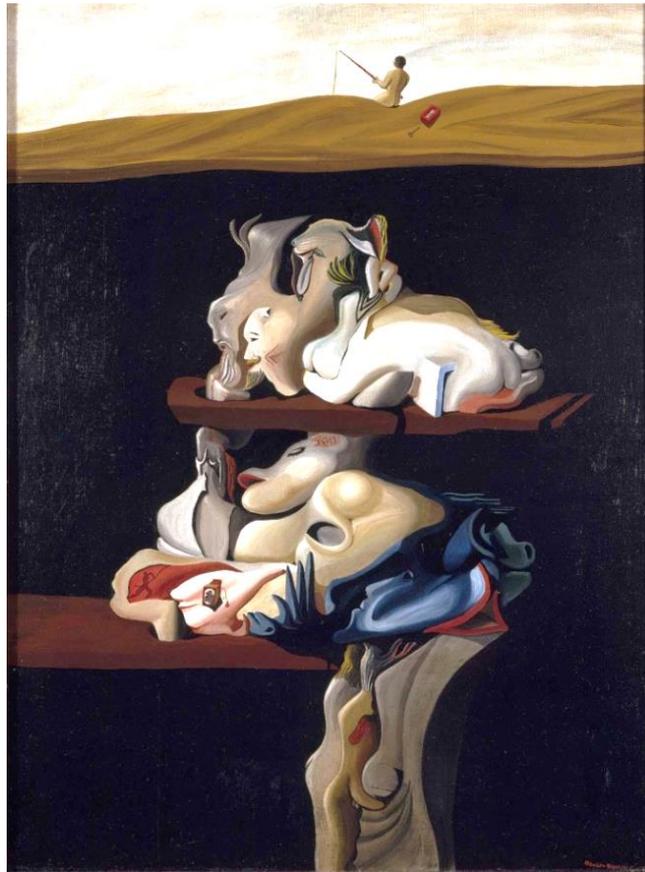
A este respecto, es el pintor Óscar Domínguez, en su única composición dedicada a los indígenas, *Cueva de guanches* (1935), quien remite a estos fantasmas del pasado de un modo más siniestro. El artista escenifica en su lienzo la estratigrafía de una excavación arqueológica que invita a pensar en el pasado de Canarias como una *heterocronía*. Ello quiere decir que Domínguez pinta un tiempo sin cortes cuya distribución “habita aquello que ya no cabe en los esquemas temporales de Occidente”.⁶⁴ Pero, también puede afirmarse que lo representado encarna un espacio inconsciente donde una ebullición de seres informes enterrados semeja los cuerpos vencidos de los indígenas canarios.

Domínguez parece rebelarse con este ejercicio ante la concepción monolítica que impera en las visiones coloniales del pasado de Canarias, cuya univocidad no ha dejado espacio para las siluetas espectrales de los antiguos canarios. En otras palabras, su obra actúa como una pantalla donde se proyecta un deseo largamente reprimido al interior de la identidad del Archipiélago, de ahí que este reaparezca “como un malestar torturante”, como “una especie de angustia”.⁶⁵ Es más, si el artista asume esta “representación anómala del colonizado”, lo hace para

⁶³ Castro Borrego, *Paco Sánchez*, 13-14.

⁶⁴ Hernández-Navarro, Miguel Ángel. (2008). Presentación. Antagonismos temporales. En *Heterocronías*. Murcia: CENDEAC, 16.

⁶⁵ Freud, Sigmund. (2017). *El malestar en la cultura*. Madrid: Akal, 93. Lacan reinterpreta la explicación que da Freud sobre este fenómeno cuando asegura que “la represión no puede distinguirse del retorno de lo reprimido” (Lacan, Jacques. (2013). *Escritos 1*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 367). Es más, como asegura Žižek, “cuanto más velado se encuentra el objeto, más intensamente perturbadora es la huella mínima que deja”, de manera que se puede concluir que “este ‘retorno a’ produce”, también en el caso del arte canario de principios de siglo XX, “el objeto mismo al que se retorna”, pues, “en el acto mismo de retornar a la tradición”, ya sea esta conservadora o de vanguardia, “se la está inventando” (Žižek, *Cómo leer a Lacan*, 110, 37).



[Fig. 4]. *Cueva de Guanches* (1935), una de las más célebres pinturas de Óscar Domínguez, pertenece a un grupo de lienzos que expresan la añoranza de Canarias de su autor, como ocurre con *Recuerdo de una isla* (1934) o *Mariposas perdidas en la montaña* (1934), si bien en estas últimas no se hace ninguna mención a los nativos insulares. Uno de los elementos más llamativos de *Cueva de Guanches* es que en su lado izquierdo se deja entrever una mancha sanguínea que, solo observada con atención, devela el rostro fantasmal de un indígena canario que nos devuelve la mirada desde el cuadro.

resaltar, a través de la “metonimia de su presencia”,⁶⁶ el rol fantasmático asumido por estos bajo el mandato acallador de la colonialidad, ante el cual el surrealismo, “con mucho, el movimiento vanguardista más

⁶⁶ Bhabha, Homi K. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 116.

interesado por la alteridad de Occidente”⁶⁷ y “la unificación entre deseo consciente e inconsciente”,⁶⁸ protagoniza notables episodios de insurrección crítica.⁶⁹

Con las salvedades que he tratado de mostrar, la relación del resto de vanguardistas canarios con los espectros de los guanches, como Juan Ismael, Domingo López Torres, Josefina de la Torre, Emeterio Gutiérrez Albelo, Domingo Pérez Minik, etc., debe calificarse como indiferente.⁷⁰ Aunque es posible mencionar un último ejemplo de la contradicción que, como he tratado de mostrar, marca la visión nativista de no pocos creadores de la época. Este tiene lugar en un texto aparecido en *Gaceta de Arte* con motivo de la *Segunda Exposición Internacional del Surrealismo*, organizada en Tenerife en 1935, que contó con la presencia de André Breton y Benjamin Péret. En el citado artículo, el Archipiélago canario es definido como una “región sin historia” cuya “raza aborigen” declinó cualquier “rastros en el que se pudiera asentar la posibilidad de

⁶⁷ Santa Ana, *El espejo negro*, 31.

⁶⁸ González, *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*, 254.

⁶⁹ Coincido con Homi K. Bhabha cuando plantea, desde una perspectiva que combina poscolonialismo y psicoanálisis, que “el lugar de la diferencia cultural puede volverse el mero fantasma de un desnudo combate disciplinario”, como sucede, en cierto modo, con las vanguardias canarias y su estetización espectral de los guanches. De hecho, “la narrativa y política *cultural* de la diferencia”, prosigue Bhabha, corre el riesgo constante de convertirse en el “círculo cerrado de la interpretación”, también en el caso de estos artistas insulares. Así pues, “por impecablemente conocido que pueda ser el contenido de una cultura ‘otra’, y por más anti-etnocéntricamente representada que esté” o, como en este caso, escenificada fantológicamente, “es su *ubicación* [...] la que reproduce una relación de dominación” (Bhabha, *El lugar de la cultura*, 52).

⁷⁰ Afirma con acierto el filólogo José Miguel Perera que, tras el final de la dictadura franquista, se pone en valor “la trascendencia de los vanguardistas insulares”, sucediéndose “multiplicidad de rescates [...] de obras particulares o completas”. Sin embargo, la perspectiva “sesgada e incompleta” de quienes protagonizaron esas indagaciones pioneras no ha podido subsanarse hasta hace bien poco (Vid. Martín Fumero, José Manuel. (2009). *Las otras voces de la lírica insular de vanguardia (Julio Antonio de la Rosa, José Rodríguez Batllori, Josefina de la Torre, Félix Delgado, José Antonio Rojas, Agustín Miranda Junco e Ismael Domínguez)*. La Laguna: Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, en Perera, José Miguel. (2020). Agustín Espinosa y Sebastián Padrón Acosta: más allá del blanco y del negro. *Catharum*, 18, 19-20).

una cultura”.⁷¹ Ahora bien, esta postura cambia drásticamente en una nota aparecida después en la misma publicación para informar de la visita a Canarias del antropólogo Dominik Josef Wölfel en la que llega a afirmarse que, gracias a sus investigaciones raciológicas, se ha constatado que numerosos vestigios precoloniales aún perviven “en gran parte de la población actual”.⁷² Así pues, se evidencia que, aunque una parte de la vanguardia isleña, desde la Escuela Luján Pérez a *Gaceta de Arte*, coquetea con la asunción del fantasma primitivista de los guanches, sus esfuerzos reproducen un esteticismo hermético y narcisista cuyas pretensiones críticas perturban, pero no ponen en riesgo aún la preeminencia de su colonialidad.⁷³

A modo de conclusión

Cueva de guanches fue expuesta en Canarias por primera vez en la *Segunda Exposición Internacional del Surrealismo*, junto a obras firmadas por otros artistas célebres como Ernst, Picasso, Dalí, Duchamp o Giacometti. Solo un año más tarde, sin embargo, tiene lugar el alzamiento militar contra la II República que desemboca en la Guerra Civil y la dictadura franquista, poniendo un violento final a la trayectoria artística y literaria de las vanguardias insulares. Como parte de ese legado quedan sus intentos de reescribir la historia del Archipiélago tratando de desdibujar su colonialidad histórica, a pesar de que, como parte de dicho

⁷¹ (1989). *Gaceta de Arte*. Santa Cruz de Tenerife: Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, 21.

⁷² *Gaceta de Arte*, 21.

⁷³ Algunas ideas planteadas en este apartado se inspiran en la sección titulada “El principio del fin de la modernidad occidental”, incluida en el capítulo “Los antiguos canarios más vivos que nunca” del libro *Los fantasmas de los guanches* (Vid. Gil Hernández, Roberto. (2019). *Los fantasmas de los guanches. Fantología en las crónicas de la Conquista y Anticonquista de Canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Idea, 162-183).

ejercicio, además de los antiguos canarios, también haya sido fantologizada su propia perspectiva autoral.⁷⁴

Con todo, es un hecho que la crítica establecida por estos autores es condición de posibilidad para que, en los análisis contemporáneos acerca del rol que cumplen los guanches en la identidad canaria, puedan ubicarse los primeros trabajos artísticos que reaccionaron contra su epistemicidio. De manera que, sin el ambiguo proceso de autorreflexión iniciado por estos, resultaría complicado especular siquiera con la posibilidad de recontar hoy su pasado bajo el prisma descolonial.⁷⁵

Esta es la razón por la que he intentado demostrar aquí que los tópicos coloniales que todavía atraviesan la canariedad no son infranqueables, sino más bien imprecisos, contingentes, tal como lo muestran los proyectos literarios y artísticos de quienes, con mayor o menor éxito, lograron resistirse a sus pretensiones totalizantes, explicitando el vacío o la falta que atraviesa su identidad como algo “más dilatado y más fuerte que una ontología”.⁷⁶

⁷⁴ El historiador del arte Hal Foster alerta de los riesgos que entraña esta “reflexividad del arte” cuando “la distancia crítica” hacia la otredad, sea fantológica o no, termina por producir “una sobreidentificación reductora [...] con el otro como víctima”, al que “encierra en una jerarquía de sufrimiento”; o bien genera una “desidentificación criminal [...] para construir la solidaridad política mediante el miedo y la aversión fantasmales” (Foster, *El retorno de lo real*, 207). En el vanguardismo canario, sobre todo a partir de la Guerra Civil, se materializan ambos desenlaces.

⁷⁵ Sin embargo, en Canarias “no se ha conformado todavía un bloque histórico capaz de superar el colonialismo, y, por lo tanto, no es posible datar el inicio en sus coordenadas de un periodo que, a nivel cronológico y político, permita identificar a las Islas como territorio descolonizado. No obstante, desde una perspectiva más heterodoxa”, pueden aplicarse al Archipiélago los presupuestos del pensamiento descolonial “como consecuencia de la penetración de un marco conceptual destinado a evaluar la incidencia de la colonialidad” a través del análisis no esencialista del impacto en su suelo “de categorías como sujeto, raza, clase, género y nación” (Gil Hernández, *Los fantasmas de los guanches*, 209).

⁷⁶ Peretti, Cristina. (2003). El espectro, ça nous regarde. En *Espectrografías*. Madrid: Trotta, 29.

En resumen, si los espectros encarnan la “condición des-totalizante de la justicia”,⁷⁷ su no presencia en la identidad debe entenderse, aún con sus contradicciones, como un espacio habilitado para relatar el epistemicidio indígena acontecido en Canarias, sin omitir sus silencios ni exclusiones. Solo así, partiendo de esa “incompletitud recíproca”⁷⁸ se podrá enunciar, de una vez por todas, que “la identidad del fantasma es, justamente, el problema”.⁷⁹

Referencias

- Alix, Josefina. (2002). *Plácido Fleitas*. Canarias: Gobierno de Canarias.
- Alonso Rodríguez, Elfidio. (1998 [1928]). *Los guanches en el cabaret*. La Laguna: Cuadernos del Ateneo.
- Barriandos, Joaquín. (2015). Espectros de L'Overture. Un fantasma está persiguiendo tu museo: el fantasma del Copenhague Negro. *Rasanblaj Caribeño*, 12(1), s/p.
- Bhabha, Homi. (2002 [1994]). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Carreño, Pilar. (1992). La Escuela Luján Pérez en su época dorada. En *Canarias: las vanguardias históricas* (39-53). Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno.

⁷⁷ Derrida, *Espectros de Marx*, 41.

⁷⁸ Sousa Santos, *Justicia entre saberes*, 265.

⁷⁹ Derrida, *Espectros de Marx*, 157.

Castro Borrego, Fernando. (2010). Felo Monzón: la verdad en pintura. En *El universo plástico de Felo Monzón*, [Cat. Ex.] Felo Monzón Centenario, 1910-2010. Las Palmas de Gran Canaria: La Caja de Canarias, 21-25.

Castro Borrego, Fernando. (2015). *Paco Sánchez*. Islas Canarias: Gobierno de Canarias.

Derrida, Jacques. (2012 [1993]). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta.

Espinosa, Agustín. (1980). *Textos (1927-1936)*. Santa Cruz de Tenerife: Aula de Cultura.

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

Espinosa, Agustín. (1990). *Crimen y otros textos*. Islas Canarias: Gobierno de Canarias.

Espinosa, Agustín. (2009 [1932]). *Diario espectral de un poeta recién casado y otros textos*. Santa Cruz de Tenerife: Idea.

Fabian, Johannes. (2014). *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*. Nueva York: Columbia University Press.

Fanon, Frantz. (2009 [1952]). *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Akal.

Fink, Bruce. (1997). *A Clinical Introduction to Lacanian Psychoanalysis: Theory and Technique*. Cambridge: Harvard University Press.

Foster, Hal. (2001 [1996]). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Akal: Madrid.

Freud, Sigmund. (2017 [1930]). *El malestar en la cultura*. Madrid: Akal.

Friedman, Jerome. (1987). Jewish Conversion, the Spanish Pure Blood Laws and Reformation: A Revisionist View of Racial and Religious Antisemitism. *Sixteenth-Century Journal* 18(1), 3-30.

Gaceta de Arte. (1989). *Gaceta de Arte*. Santa Cruz de Tenerife: Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias.

García Cabrera, Pedro. (2004). *El hombre en función del paisaje*. La Laguna: Cuadernos del Ateneo.

Gil Hernández, Roberto. (2019). El lado oscuro de la nación. ¿Se puede descolonizar la identidad española?. *Kamchatka*, 13, 535-560.

_____. (2019). *Los fantasmas de los guanches. Fantología en las crónicas de la Conquista y Anticonquista de Canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Idea.

González Alcantud, José A. (1989). *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*. Barcelona: Anthropos.

Hall, Stuart. (2008). ¿Cuándo fue lo postcolonial? Pensar al límite. En *Estudios postcoloniales; ensayos fundamentales* (121-144). Madrid: Traficantes de Sueños.

Hernández-Navarro, Miguel Ángel. (2008). Presentación. Antagonismos temporales. *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente* (9-16). Murcia: CENDEAC.

Homer, Sean. (2016). *Jacques Lacan. Una introducción*. Madrid: Plaza y Valdés Editores.

Hooton, Earnest Albert. (1970 [1925]). *The Ancient Inhabitants of the Canary Islands*. Harvard African Studies. Vol. VII. Nueva York: Peabody Museum of Harvard University.

- Lacan, Jacques. (2013). *Escritos 1*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- _____. (2013). *Escritos 2*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Laclau, Ernesto. (2003). Discourse and jouissance: A Reply to Glynos and Stavrakakis. *Journal for Lacanian Studies*, 1(2), 278-285.
- López Torres, Domingo. (1/5/1932). Arte social: Erwin Piscator. *Gaceta de Arte*, 4, 1-4.
- Lorenzo Cáceres, Andrés de. (1930). Teatro mágico. Núñez de la Peña. *Cartones*, 1, 6-7.
- Lugones, María. (2008). Colonialidad y género. *Tábula Rasa*, 9, 73-101.
- Martín Fumero, José Manuel. (2009). *Las otras voces de la lírica insular de vanguardia (Julio Antonio de la Rosa, José Rodríguez Batllori, Josefina de la Torre, Félix Delgado, José Antonio Rojas, Agustín Miranda Junco e Ismael Domínguez)*. Tesis doctoral. Directora Isabel Castells Molina. La Laguna: Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna.
- Mbembe, Achille. (2016 [2013]). *Crítica de la razón negra. Ensayo sobre el racismo contemporáneo*. Barcelona: Futuro Anterior.
- Mignolo, Walter. (2003 [2001]). *Historias locales, diseños globales: Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal
- _____. (2010). *Desobediencia epistémica: Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad, gramática de la descolonialidad*, Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- Millares Cantero, Agustín, et al. (2011). *Historia contemporánea de Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria: La Caja de Canarias.

- Miranda, Agustín. (28/11/1927). Don Alonso Quesada. *El Liberal*.
- Monzón, Felo. (1988). La Escuela Luján Pérez, una reflexión necesaria. *La Escuela de Luján Pérez*. Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes.
- Palenzuela, Nilo. (1992). Avatares de la crítica: E. Pestana, J. M. Trujillo, E. Westerdahl y D. Pérez Minik. En *Canarias: las vanguardias históricas* (243-264). Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno.
- _____. (2006). *Encrucijadas de un islario*. Santa Cruz de Tenerife: Idea.
- Perera, José Miguel. (2020). Agustín Espinosa y Sebastián Padrón Acosta: más allá del blanco y del negro. *Catharum*, 18, 19-27.
- Peretti, Cristina. (2003). El espectro, ça nous regarde. *Espectrografías (desde Marx y Derrida)*. Madrid: Trotta.
- Pérez Corrales, Miguel. (1999). *Entre islas anda el juego. Nueva literatura y surrealismo en Canarias, 1927-1936*. Teruel: Museo de Teruel.
- Quijano, Aníbal. (2014). Colonialidad del poder y clasificación social. En *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: CLACSO.
- Robinson, Cedric J. (2000 [1983]). "Racial Capitalism: the Nonobjective character of Capitalist Development. En *Black Marxism: The Making of the Black Tradition* (9-28). Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Rosa de los Vientos, La. (1/2/1928). Primer Manifiesto de La Rosa de los Vientos. *La Prensa*.

Sánchez Robayna, Andrés. (1992). Para la historia de una aventura: las vanguardias históricas. En *Canarias: las vanguardias históricas* (3-17). Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno y Gobierno de Canarias.

Santa Ana, Mariano de. (2004). Promesas de felicidad. En *Paisajes del placer, paisajes de la crisis. El espacio turístico canario y sus representaciones* (55-71). Lanzarote: Fundación César Manrique.

Santa Ana, Mariano de. (2005). El espejo negro. *Acto*, 2-3, 29-43.

Santana, Lázaro. (1973). *Plácito Fleitas. Artistas españoles contemporáneos*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia

Santana, Lázaro. (1986). La pintura de Felo Monzón entre 1929 y 1950. *Felo Monzón* (11-35). Canarias: Gobierno de Canarias.

Sousa Santos, Boaventura de. (2017). *Justicia entre saberes: Epistemologías del Sur contra el epistemicidio*. Madrid: Ediciones Morata.

Stanislas, Spero. (2004). La diversité culturelle aujourd'hui. *Diversité culturelle et mondialisation* (59-79). París: Editions Autrement.

Stavrakakis, Yannis. (2010). *La izquierda lacaniana. Psicoanálisis, teoría, política*. México: Fondo de Cultura Económica.

Trujillo, Juan Manuel. (1986). Las dos Canarias. *Prosa reunida*. Santa Cruz de Tenerife: Aula de Cultura.

Viana, Antonio de. (1991 [1604]). *Antigüedades de las Islas Afortunadas*, vol. I. Islas Canarias: Gobierno de Canarias.

Žižek, Slavoj. (1998). *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. Cambridge: The MIT Press.

_____. (2010 [2008]). *Cómo leer a Lacan*. Buenos Aires: Paidós.