

LA REPRESENTACIÓN VISUAL Y LA CONSTRUCCIÓN DE ESTEREOTIPOS CULTURALES. EL EJEMPLO DE LA ATALAYA DE SANTA BRÍGIDA (GRAN CANARIA)

Carmen Ascanio Sánchez

El pasado, los pasados, se construyen desde las miradas y memorias del presente, sea alumbrando, seleccionando o, también, olvidando retazos de lo que fue o ¿por qué no? de lo que pudo ser. Aunque dejaremos el debate sobre la invención o construcción para más adelante, lo cierto es que ninguna de esas miradas (individuales, de grupos o colectivas) pueden considerarse inocentes, neutrales o ajenas al contexto sociocultural que las genera. Tampoco ninguna trabaja en el vacío: al contrario, siempre se construyen o reelaboran con el aporte de múltiples bagajes, sean elementos diferenciales de la cultura, visiones de los *otros*, relatos contados, etc; eso sí, ... contados de tantas posibles maneras como narrativas sociales puedan surgir en las formas de percibir y traducir la realidad social.

El trabajo que aquí se presenta parte de una investigación centrada en la construcción, dinámica y representación de diacríticos de tipo cultural y de un estudio de caso ubicado en La Atalaya de Santa Brígida (Gran Canaria), donde se analiza un proceso de patrimonialización e identidades, acaecido a comienzos de los años noventa del siglo XX. Aunque este proceso no sea el tema a abordar aquí, sí resulta necesario explicar este origen porque el mismo desvela las razones para indagar en el pasado del lugar o, mejor dicho, en determinados momentos del pasado. En realidad, dicho estudio se inició a partir de la invención -exitosa- de una fiesta en 1992. Los principales diacríticos implicados en ese evento -festivo, identitario, patrimonialista- se relacionaban de múltiples y complejas maneras con la alfarería, oficio por el que dicho lugar ha sido conocido en el pasado, aunque en decadencia a partir de la segunda mitad del siglo XX. Así pues, tanto la fiesta inventada, denominada la “Traída del Barro”, como el paralelo proceso identitario y patrimonialista (reivindicación de pasados, identidades, la creación de un museo, la reconstrucción de talleres-cueva, etc.) se centraba en elementos, retazos y memorias del proceso de trabajo alfarero.¹

El objetivo de este artículo es explicar cómo se originaron algunas de estas imágenes y la dinámica de las mismas, todo ello a través de materiales de tipo visual. La primera recopilación que hice de este tipo de material ya me resultó sorprendente, por dos razones: una, porque sin duda alguna La Atalaya ha sido un lugar privilegiado en cuanto a la representación visual, en especial a partir de finales del siglo XIX con el dominio de la fotografía, siendo una de las zonas más plasmadas y difundidas de las Islas Canarias; segunda, porque el material encontrado, analizado en el contexto de una investigación más amplia y desde la comparación con otras fuentes (históricas y etnográficas), se muestra realmente sugerente respecto a la creación de estereotipos culturales y a la construcción social del género. En las páginas siguientes se explicará el análisis iconográfico de parte de este material y el cómo o el porqué fueron seleccionados determinados elementos. Antes de todo ello resulta necesario una introducción, tanto a conceptos básicos planteados en la investigación, a la relación entre representación visual/antropología y, en segundo lugar, a la trayectoria de la misma en el caso canario.

NOCIONES BÁSICAS, REPRESENTACIÓN Y CONSTRUCCIÓN CULTURAL

Uno de los aspectos más interesantes de la investigación llevada a cabo ha sido la continua relación entre lo teórico y lo empírico, trabajando y construyendo explicaciones a partir del confluir de conceptos y/o teorías previas y de la realidad social analizada. En ese sentido, se destacarán dos nociones al estar relacionadas con lo que se pretende explicar aquí: el concepto de cronotopo basado en estudios de Batkin y otros autores y, en segundo lugar, el de capital simbólico y/o cultural de Pierre Bourdieu, que en nuestro trabajo remite a otros como los de representación y creación de valor.

El concepto de cronotopo ha sido una de las principales estrategias utilizadas para ir del presente al pasado, recopilando y analizando discursos, prácticas y memorias del lugar y sus gentes. El mismo ciertamente procede de ensayos de Bakhtin (1996 [1981]), desde el análisis literario, pero ha sido utilizado recientemente en el análisis antropológico (Clifford, 1995). Crono (y) y topo, tiempo y lugar etimológicamente, remite a esta visión privilegiada de ambos y trasladarla al campo de lo cultural implica la fusión y construcción social de parámetros espacio-temporales. Y, lo que resulta de mayor interés para una ciencia de lo social: este tipo de representación densa, del tiempo y el espacio, puede ser objeto de análisis científico, de observación y de construcción metodológica (Gell, 1996). Dicha noción, pues, ha resultado de enorme utilidad para identificar desde el presente los focos espacio-temporales en los que se concentraban memorias pero, también, olvidos (Connerton, 1992). Uno de estos cronotopos se ubicaba, precisamente, en un momento del pasado: aquel en el que viajeros extranjeros y algunos intelectuales insulares visitaron el lugar, elaborando potentes imágenes -textuales y visuales- sobre sus gentes que han resistido hasta el presente. Por ello, volver a dichos textos e imágenes fue una de las primeras tareas emprendidas, aunque no solo interesaba conocer el material existente sino su trayectoria: en especial cómo habían influido los mismos en el lugar o, más allá, en la construcción de estereotipos e identidades a nivel insular.

Otra de las nociones utilizadas ha sido la de capital cultural y/o simbólico, tal y como la expone Pierre Bourdieu (1995). El concepto de capital remite en las Ciencias Sociales a una noción arraigada en lo económico y su racionalidad; sin embargo, el sociólogo francés la amplía a partir de su adjetivización:

El capital simbólico es cualquier propiedad (cualquier tipo de capital, físico, económico, cultural, social) cuando es percibida por agentes sociales cuyas categorías de percepción son de tal naturaleza que les permiten conocerla (distinguirla) y reconocerla, conferirle algún valor” (Bourdieu, 1997, pp. 107-108).

Por tanto, el capital simbólico existe sólo en la medida en que es percibido por los demás como un valor (Bourdieu, 2000). De hecho, su *verdadero* valor efectivo es este: el ser reconocido como una forma de poder. Por tanto, cualquier capital simbólico es una construcción histórica que solo puede ser determinada a través de análisis específicos o empíricos. Como apunta Appadurai (1991), el mismo viaja bajo regímenes de valor en el tiempo y el espacio. En nuestra investigación este capital estaría compuesto por toda esa serie de diacríticos de tipo cultural, sus representaciones, imágenes e imaginarios, que sirven para construir valor y movilizar diferencias de tipo cultural. En este caso todos ellos están relacionados con el proceso de trabajo alfarero: objetos, sujetos y representaciones. Como se ha repetido, en estas páginas únicamente nos referiremos a los materiales generados a finales del XIX y comienzos del XX en soporte visual, aunque ello suponga focalizar el análisis en los

elementos comunes y dejar de lado determinadas contradicciones con otras fuentes y, por tanto, representaciones.

Precisamente, la idea de representación ha sido debatida por diferentes escuelas y teóricos, aunque siempre se ha partido de la asunción de una diferencia entre la realidad y su/s doble/s. Dicha realidad es emparejada con imágenes, conceptos, símbolos, escenificaciones, eventos, etc., que se movilizan selectivamente para ser re-interpretados y re-construidos. La representación puede definirse como el juego que existe entre materiales relacionados (la realidad y su escenificación); estos poseen distintos grados de alterabilidad (Law y Moll, 1993-94) y, por tanto, de duración. Es precisamente la “precisión” en este juego entre realidad y sus dobles lo que ha sido uno de los problemas al abordar las representaciones: el grado de interpretación, creatividad o invención. Porque si algo necesita ser representado es porque no es igual, o no puede serlo, a lo que se pretende representar, transmitiendo -pues- otro tipo de conocimiento.

Respecto a la representación visual, su dominio en la cultura occidental contemporánea es indudable y su influencia en el campo de lo cultural también, dominado por la profusión de imágenes y su exhibición en diversas formas y soportes, convirtiéndose en una técnica importante tanto en la etapa pre-etnológica como en la de asentamiento de la Antropología como ciencia. Sin embargo, en esa primera etapa el objetivo era ilustrar la palabra escrita, más que realizar recopilaciones sistemáticas de objetos, personajes o procesos. En realidad, la imagen siempre ha estado presente en toda cultura y lugar, sea a través de modelos, diagramas, dibujos, etc., contribuyendo a construir imaginarios culturales tanto de la propia cultura como de la de esos otros conocidos o relatados; la imagen es, pues, una categoría teórica, un sistema de expresión (pintura, fotografía, cine, etc.), un sistema de contenido, un problema de producción (véase por ejemplo en la fotografía aspectos a debatir como el encuadre, montajes, etc.) y, por supuesto, un dilema respecto a la interpretación.

Analizar desde un punto de vista antropológico las representaciones visuales supone volver nuestra mirada al análisis semiótico y a la producción de sentido social. Como se dijo, en el campo de la semiótica gran parte de las discusiones han estado centradas en temas relacionados con la similitud, o no, entre los signos y lo representado. Esa es la diferencia -desde un enfoque ingenuo, como apunta Klinkenberg (2003)- desde la que se han definido, por ejemplo, nociones como icono (e imágenes) y símbolos: el parecido o “analogía” entre cualquier signo (icono, representación, ritual, etc.) y lo que representa. Como afirma Umberto Eco (1970), dirimir si unas representaciones tienen, o no, igual o similar forma es una caricatura del procedimiento científico. Se necesita volver a una noción de representación más abierta y relativa donde se supone que algo -un objeto, una porción de cultura, etc.- está puesto “en vez de” su sujeto, pero con el cual no tiene una necesaria relación de parecido. Esta idea, esbozada de modo radical, nos llevaría a afirmar que cualquier signo puede representar cualquier cosa y que, por tanto, debemos abandonar la noción de copia o invención para hablar de re-construcción. En este mismo sentido, Anderson (1993[1983]) apunta que lo que debe ponerse en el centro del debate no es la falsedad o la continuidad, sino otros dos factores: la imaginación y la creación.

Muchos podrían pensar que todo este debate no parece tener relación con técnicas como la fotografía o el cine, que ya desde el siglo XIX revolucionan los modos de representación, dejando atrás otras como el dibujo, la acuarela, el grabado, etc., que sí parecieran estar inmersas en estos dilemas sobre copia-invención-creación. Efectivamente, a partir del siglo XIX, las técnicas químicas y mecánicas transforman las formas de reflejar y percibir la

realidad e imponen un dominio que continúa y se transforma en la actualidad con la denominada realidad virtual. Por ello, en el transcurso del siglo XX, la fotografía y el cine se han ido afianzando y legitimando como técnicas idóneas para el estudio científico de la cultura, con una clara pretensión de legitimar las imágenes generadas como si de *copias* de la realidad se tratase (Crawford, 1992 a; Crawford y Turton, 1992b; Crawshaw y Urry, 1997; France, 1979; Panoff, 1986; Puccini, 1988). De hecho, la invención de la fotografía coincide con el nuevo afán expedicionario de finales del siglo XIX y primeros decenios del XX. En las mismas, el gasto de celuloide fue elevado: por ejemplo, en la expedición de la Universidad de Cambridge al estrecho de Torres en 1898, la llevada a cabo por Baldwin de 1901 a 1912 entre los aborígenes australianos, o la de Rudolf Poch entre 1904 y 1909 a Nueva Guinea y África sudoccidental (Brigard, 1979). Sin embargo, estas técnicas -a pesar de su soporte químico y mecánico- no pueden ocultar su carácter de construcción, aunque resulta evidente la necesidad de diferenciar entre tipos de soportes visuales, discursos y géneros artísticos ya que dependiendo de los mismos se entrecruzan o no símbolos, percepciones e imaginarios culturales.

EL CASO CANARIO Y LA ATALAYA COMO PROTOTIPO

La representación visual en las Islas Canarias

El campo de la representación visual en las Islas Canarias cuenta con una rica iconografía, escasamente analizada al menos desde el punto de vista de la construcción cultural. Las primeras imágenes conocidas son, cómo no, las de aborígenes tras la conquista castellana: varios dibujos de indígenas de varias islas y una escena de danza, atribuidas a un ingeniero italiano, Leonardo Torriani, en viaje de inspección por las fortificaciones de las islas entre 1587 y 1593.² Con posterioridad, otros dibujos y grabados vuelven a representar a esos aborígenes pero aún hoy se discute sobre su recreación -a partir de los mismos textos de los cronistas o sus copistas- o invención.³ Lo único cierto es que fueron realizados sin tener enfrente lo supuestamente representado, sea para su posible copia, recreación o invención. Pero la producción más importante y densa sobre las Islas Canarias se ha originado a partir de las diversas expediciones científicas y los viajes de aventura de los siglos XVIII y XIX. Aquellas estaban formadas por científicos, dibujantes y artistas que plasmaron paisajes y figuras de las islas; en cuanto a los viajeros, eran en su mayoría escritores y artistas, a los que se añade a finales del siglo XIX una oleada de los primeros fotógrafos europeos. Y es ahora cuando se inicia un proceso de mirada hacia todo lo coetáneo: modos de vida, escenas populares, costumbres, personajes y oficios, etc. La mayor parte de estas imágenes se divulga en el interior de obras, publicadas por estos científicos y viajeros; de otras muchas existen referencias y poco más: posiblemente nunca se publicaron o se han perdido. En todo caso, existen múltiples dudas sobre la atribución de las mismas debido a la falta de datos o a la confusión de autorías entre dibujantes, grabadores, etc.

De las primeras imágenes conocidas destacan las publicadas en la obra *El viajero universal o noticia del mundo antiguo y nuevo*, publicada en 1797, y donde se recogen cuatro acuarelas de “Isleño de Gran Canaria”, “Labradora de la Isla del Tenerife”, “Canario de la Isla del Yerro” y “Viuda de la Gran Canaria”; también la obra de Antonio Pereira Pacheco, de finales del XVIII o la de Álvarez Rixo de comienzos del siglo XIX, de la que se conserva un archivo con dibujos (Pérez Vidal, 1982). De la misma época queda constancia de otras obras pero que han podido desaparecer.⁴

De los viajeros extranjeros se conservan colecciones de enorme importancia. Por ejemplo, la de Alfred Diston que publicará en Londres, en 1829, sus impresiones de personajes isleños, destacando sus dibujos sobre vestimenta de diversos oficios (miliciano, sombrero, campesinos,...) y trajes típicos de las islas. Otro dibujante de interés es J. J. Williams del que tenemos numerosos grabados de paisajes, escenas y tipos canarios. Ambos colaboraron en la obra *Histoire Naturelle des Iles Canaries*, de Barker-Webb y Sabin Berthelot, publicada en París entre 1835-1850. La misma contiene unas sesenta láminas ilustradas por Berthelot, Williams y Diston sobre arquitectura popular, mobiliario, indumentaria, industrias caseras, modos de cargar, embarcaciones, etc. Otros grabados de gran difusión, centrados también en tipos canarios, fueron los elaborados por Merwart y publicados en la obra de René Verneau, *Cinq années de séjour aux Iles Canaries*, publicada en París en 1891. Junto a estos, otros artistas han dejado otras imágenes, aunque su influencia y cantidad han sido menor; por ejemplo dibujos de Lasalle, grabados de S. Bowdich, de M. De Saison, de Vintraut, todos del siglo XIX, y otras de autores desconocidos que han sido encontradas en obras publicadas -especialmente en países europeos- en el siglo XIX.

A finales del siglo XIX se inicia un proceso de enorme interés que se puede denominar de auto-imágenes desde las propias islas. Es una época de florecimiento de tertulias, publicaciones, creación de agrupaciones, centros, museos, etc. En Gran Canaria, uno de estos fue el Museo Canario, que pronto elaboró un reglamento sobre las exploraciones arqueológicas y etnográficas, el “Reglamento conforme al cual habrán de llevarse a efecto las exploraciones y rebuscas que se acuerdan por la Junta Directiva de el Museo Canario” (Alzola, 1980). En el mismo se exponía cómo realizar las expediciones arqueológicas y la necesidad de dejar constancia de todo el material encontrado y el dibujo era uno de estos documentos gráficos requeridos por el Museo. Su primer conservador, Víctor Grau-Bassas, realizaría uno de los aportes más importantes del XIX en su obra *Usos y costumbres de la población campesina de Gran Canaria (1885-1888)*. Los cuarenta y un dibujos de esta obra ilustran parte de sus descripciones de cultura material y, en menor medida, de las relaciones sociales. Su gran pasión por el dibujo le llevó a reflejar parte de lo que observaba: vestimenta, aperos de labranza, maquinaria de industrias domésticas y alimentarias, juegos, etc. Inaugura así el dibujo etnográfico, ya no solo como técnica de investigación sino como prueba de su estancia en los contextos que luego describe⁵ (Ascanio Sánchez, Naranjo Santana y Santana Godoy, 1992-94). Ya en el siglo XX, el dibujo etnográfico ha continuado considerándose una representación válida, fuese para ilustrar la realidad o para sistematizar diversos elementos de la cultura. Ejemplos importantes serían los de las láminas que acompañan al *Cuestionario Lingüístico-folklórico* de Juan Régulo Pérez, las fotografías y dibujos de la obra *El Español hablado en Tenerife* o, de modo muy especial, los dibujos y fotografías de Julio Alvar, en la obra de su hermano Manuel, *Atlas Lingüístico y Etnográfico de las Islas Canarias* publicado en 1964.

A pesar de esta continuidad del dibujo etnográfico, no cabe la menor duda de que a partir de la revolucionaria invención de la fotografía y el cine, estos medios son los que han dominado el panorama visual. En Canarias, al ser escala marítima de expediciones científicas, la fotografía tendrá gran difusión al recibir a numerosos viajeros y fotógrafos en busca de territorios exóticos. Ya en 1847 está documentada la presencia de los primeros retratistas al “daguerrotipo”; sin embargo, la llegada de un fotógrafo pudo ser anterior a 1842 en que un francés pudo realizar retratos a supuestos indígenas que luego ilustrarían la obra de Berthelot (Vega de la Rosa, 1998). La posterior transformación de las islas en destino turístico aumentó la producción de estas imágenes de paisajes y tipos insulares, así como su difusión por los

países emisores del mismo. Sin embargo, gran parte de estas fotografías han sido desconocidas en las islas hasta tiempos muy recientes.

En este sentido, no cabe la menor duda que La Atalaya ha sido uno de los lugares que más imágenes ha generado sobre las Islas Canarias, al menos desde el siglo XIX, sea en dibujos, pinturas o fotografías. La mayor parte de las obras de viajeros editadas en ese siglo contienen algún dibujo del lugar, sea del hábitat troglodita o relativos al proceso de trabajo, aunque en pocos se incluyen fotografías. En todo caso ambas técnicas, como se analizará, tienen mutuas influencias en la construcción de estereotipos culturales. A partir de la invención de la fotografía y su difusión por el archipiélago, tanto La Atalaya como los elementos relacionados con el hábitat troglodita y la alfarería fueron el foco de atención para visitantes o turistas. Esto explica que la mayor parte de esta producción haya sido difundida -de modo especial- en el extranjero como postales turísticas, aunque todavía no contamos con datos o estudios sobre la trayectoria de estos materiales dentro y fuera de las islas. Por el momento solo puede afirmarse que la difusión masiva de estas imágenes hacia la población isleña es relativamente reciente, gracias a estudios, publicaciones y colecciones contemporáneas.

En cuanto a las fuentes para cualquier análisis de estos materiales, si exceptuamos estas obras editadas en el siglo XIX y la búsqueda de imágenes en la producción artística sobre las islas, los principales archivos son los de fotografía, destacando dos: el fondo fotográfico del Museo Canario y el de la FEDAC (Fundación para la Etnografía y el Desarrollo de la Artesanía Canaria) perteneciente al Cabildo de Gran Canaria. El primero de ellos es el fondo más antiguo conocido, ya que su colección la integran cientos de placas fotográficas sobre las Islas Canarias, entre las que se encuentra aproximadamente una docena de imágenes de La Atalaya. Sin embargo, esta institución todavía no ha realizado una catalogación global, rigurosa y comparativa de dicha colección, de modo que diversos registros se contradicen. En este fondo se encuentran las fotografías más difundidas a finales del siglo XIX, atribuidas a dos fotógrafos canarios: Luis Ojeda Pérez, cuya obra se desarrolló a finales del siglo XIX, y Teodoro Maisch, que trabajó entre 1925 y 1930. De todas formas, algunas de estas autorías parecen hoy dudosas o incluso falsas, surgiendo nuevos nombres de fotógrafos, todos ellos extranjeros (Fairchild, 1995).

La otra fuente es la de la colección de José Pérez Cruz que consta de miles de imágenes, postales turísticas en su mayoría, que ha sido adquirida por la FEDAC (Cabildo Insular de Gran Canaria) a finales de los años noventa. Sin duda alguna, esta colección se ha convertido en una de las más importantes sobre las Islas Canarias y en la misma se encuentran docenas de imágenes sobre el lugar y el proceso de trabajo alfarero, concentrándose en la etapa que va de finales del siglo XIX a mediados del XX. La catalogación de este fondo se encuentra en una primera fase y los datos que aparecen en algunas fotos plantean dudas y carencias. Por ejemplo, muchas de estas imágenes, difundidas en su mayoría como postales, en realidad son *versiones* de un mismo fotograma, recortadas o re-creadas de diversas formas: dividiéndolo para extraer instantáneas que se considerarían más interesantes, seleccionando un primer plano de personajes o alguna escena, aplicando diversas técnicas como el virado, coloreado, incluso, siendo revelado al revés. Todo ello dificulta la catalogación ya que requiere de múltiples comprobaciones, aunque es una carencia que puede ser fácilmente subsanable con la comparación futura. Por todo ello, la cantidad precisa de fotogramas de estos fondos de fotografía antigua es aún dudosa, aunque la cantidad de imágenes sobre el lugar está alrededor del centenar, contando aquellas que recogen planos generales, instantáneas del hábitat, del proceso de trabajo y de la población.

La Atalaya como prototipo

La Atalaya de Santa Brígida ha sido, pues, un lugar privilegiado para la representación visual, tanto por los textos mencionados como por toda una producción iconográfica que, casi con seguridad, ha sido una de las más difundidas sobre las Islas Canarias. Sin embargo, aquí no pretendo ofrecer un análisis basado en la recopilación y sistematización de dicha producción iconográfica, sino algunas reflexiones en relación con la representación cultural y la construcción de estereotipos culturales. Por una parte, esas imágenes -pretendidas copias de la realidad- reflejan una serie de paisajes, objetos y personajes, pero también pueden analizarse desde otro punto de vista: aquel que queda detrás de la mirada del artista o del objetivo de la cámara. Solo así puede identificarse tanto lo que había ante esa mirada o la cámara -lo pretendidamente representado-, como también lo que pudieron ser los instantes previos y por tanto el paradigma representativo que había tras la mirada o el objetivo. El devenir de lo uno a lo otro, de lo representado a la praxis, permite analizar posibles prototipos y modelos construidos sobre las islas y sus habitantes. Por otra parte, desde estas imágenes también se puede reflexionar sobre otro asunto relacionado con la noción de cronotopo: de cómo esas imágenes han viajado en el tiempo, de cómo han retornado al pasado o viajado al futuro, siendo continuamente reconstruidas o, también, olvidadas. Todo ello ha incidido en la creación de un bagaje de memorias pero también de olvidos, legitimando determinadas selecciones, invenciones e imaginarios colectivos. Por ello, aunque aquí daré diversos datos sobre la producción iconográfica sobre La Atalaya, el interés central es la construcción de su imagería, la distribución-divulgación de la misma, la creación de valor y su comercialización, tanto en el mercado turístico como, en los últimos tiempos, en el mercado patrimonialista e identitario. De esto último, aunque apenas daremos algunos retazos, sí consideramos necesario señalarlo porque el presente ha sido el foco de interés de nuestra investigación.

Antes de pasar a dicho análisis iconográfico, solo mencionar dos de las hipótesis de trabajo que guían este apartado. Una plantea la relevancia de determinados paradigmas representativos, comunes en los diversos agentes (dibujantes, pintores, fotógrafos, ...) implicados en la creación de estos materiales visuales; los mismos comienzan siendo, en su mayoría, extranjeros aunque pronto se añadirán diversos intelectuales insulares. Las representaciones generadas construyen y fijan determinados diacríticos de la identidad canaria, así como interpretaciones sobre la endogénesis de lo canario, con un importante foco de atención puesto en el pasado aborigen y en la recreación de su procedencia, elementos culturales y continuidad. El caso de La Atalaya es un claro ejemplo de todo ello. Precisamente las visitas de viajeros y turistas extranjeros, primero, y las de intelectuales y fotógrafos insulares después, van construyendo una imagen primitiva, exótica y diferente del lugar, focalizada en la valoración positiva de dos diacríticos: el sorprendente hábitat troglodita y la singularidad del oficio alfarero. Una segunda hipótesis atraviesa toda la investigación de modo transversal y, aunque tampoco es el objeto de este artículo, resulta necesario esbozarla de modo esquemático para comprender la construcción de prototipos y el complejo devenir del proceso identitario. Los textos sobre La Atalaya suelen mencionar que el oficio alfarero es una labor femenina, repitiéndose la habilidad de las mujeres en el mismo; la representación visual incide también en ello ya que las protagonistas de las numerosas imágenes son mayoritariamente mujeres, mientras apenas aparece la figura masculina. Sin embargo, este capital simbólico centrado en la loza, su valoración positiva desde el exterior, seguirá latente por todo un siglo, movilizándose a nivel local como tal únicamente cuando -en época reciente- la relación entre división social del trabajo y roles sociales asignados a hombres y

mujeres se hayan transformado. Por ello, la importancia de analizar los prototipos femeninos y su evolución en relación con la construcción identitaria, lo exótico y el primitivismo.

Para el período que va de finales del siglo XIX al primer cuarto (1925-1930) del siglo XX, se han podido recopilar setenta y nueve dibujos y fotografías de La Atalaya, aunque existen otras que podrían también serlo, en especial algunas sobre el hábitat de cuevas, cuya única referencia suele ser la de “trogloditas de Gran Canaria”. Aquí solo se hará referencia a aquellas ilustraciones que contienen personajes, ya que el resto son vistas generales que muestran el cerro de cuevas y su evolución arquitectónica. Por tanto, serían cuarenta y nueve representaciones visuales (cinco dibujos y cuarenta y cuatro fotografías), al menos hasta el momento. La identificación y catalogación de alguna de ellas ha sido, y continúa siendo, dudosa y compleja por varios motivos. En primer lugar, solo en los últimos años ha sido conocida⁶ y catalogada gran parte de las mismas, por lo cual en el transcurso de la investigación han ido apareciendo nuevas imágenes del lugar, en algunos casos de modo curioso y ubicadas en otras áreas, erróneamente. En segundo lugar, muchas de estas fotografías han sido difundidas como postales turísticas de las islas desde finales del siglo XIX. Salvo algunas placas originales, conservadas en el Museo Canario, el resto de imágenes procede de estas postales cuyo encuadre actual, como se ha dicho, no se corresponde del todo con el original. La consecuencia es que la labor de recordar y reconstruir las fotografías sea compleja ya que solo comparándolas se aprecia que muchas de ellas son encuadres o planos de un mismo fotograma⁷. Otras, al contrario, son diversos fotogramas de un mismo evento, perceptible por los personajes y entorno, aunque el encuadre varíe. Pero todo ello es, en mi opinión y para este análisis, un problema menor que únicamente se destacará si tiene alguna relevancia para la investigación.

Para los fines que pretendo, de las cuarenta y nueve representaciones visuales mencionadas se ha realizado una sencilla diferenciación centrada en los diacríticos repetidos: el proceso de trabajo alfarero y el hábitat -humanizado- de La Atalaya. Del total de imágenes, en la mitad de ellas -todas fotografías- podemos ver objetos de barro, aunque aquí no incluyo las imágenes que representan la fase del guisado. En todas ellas, las piezas de barro no son uno más entre otros objetos, sino que se convierten en *bienes* de especial relevancia: sea por estar sostenidos por una persona o por pertenecer a una producción alfarera que se muestra al espectador. En otros casos son claramente el foco de atención al plasmarse en el fotograma alguna parte del proceso de trabajo alfarero. Otra cuarta parte de la producción total se centra en la fase del guisado de las piezas o, en todo caso, muestran hornos. Estos suelen aparecer en la foto, con diversos personajes (hombres, mujeres y niños) alrededor, representando -con mayor o menor éxito- una cocción, supuesta o real. De estas, solo una es un dibujo, de Olivia Stone (1995[1887]), siendo el resto fotografías. Por último, la cuarta parte restante, corresponde a escenas diversas pero que se caracterizan porque en las mismas no aparece ningún objeto o referencia al proceso de trabajo alfarero (piezas, hornos, herramientas, taller, etc.), y el foco de atención son escenas cotidianas y tipos populares, todo ello con un marco común: el hábitat en cuevas. La mayoría de estas imágenes muestra a los personajes alrededor de la entrada de cuevas, en patios interiores o exteriores de las cuevas, etc.; de ellas, tres son dibujos: uno encontrado en la obra de Ellis (1993[1885]) y dos en la de Whitford (1890); el resto son fotografías.

A partir de esta simple tipología, me centraré en varios referentes representacionistas que atraviesan transversalmente las imágenes y su construcción. Primero, realizaré una breve aproximación a esas supuestas representaciones de la realidad como si de copias se tratase, desvelando lo contrario de lo que esos escenarios naturales pretenden transmitir: la

construcción de eventos, personajes y prototipos. Esto último constituirá el segundo punto de atención, es decir, la existencia de modelos, de “tipos” canarios que para este caso concreto se basarían en dos creaciones: la de mujer cargando algún tipo de objeto que se traslada al de mujer aguadora y alfarera y, la otra, el del hábitat de tipo troglodita. En tercer lugar, planteo una breve reflexión sobre el representacionismo y protagonismo masculino y/o femenino. Por último, se esbozará el asunto antes mencionado para la construcción de cronotopos: la trayectoria de determinadas imágenes y su poder evocador en el presente.

Respecto al primer asunto hay que tener en cuenta que las nuevas técnicas visuales del siglo XIX, que culminan en la fotografía y el cine, transforman radicalmente los parámetros conocidos de representación. Ya Boudelaire decía que la fotografía era memoria documental de lo real, enfrentándola a la pintura como creación imaginaria del artista (Gutiérrez Estévez, 1991). Esta ingenua afirmación ha sido aplicada al análisis de la fotografía del siglo XIX, considerándola naturalista y de escasa sofisticación; sin embargo, la pretendida realidad que plasman las imágenes se va construyendo en la misma medida que su representación visual. Y la serie de fotografías que muestran el proceso de trabajo locero y que parecen congelar eventos reales de mujeres elaborando piezas son representativos. Múltiples ejemplos de estas construcciones visuales pueden analizarse con mayor profundidad a través de la creación y evolución de lo que podría denominarse “tipos” de lo canario y que en este caso concreto pueden identificarse al menos dos: uno centrado en la figura femenina y, el otro, en el hábitat troglodita. El primero de ellos sería el de un tipo de mujer cargando o transportando productos u objetos sobre su cabeza, algo al parecer habitual en los usos y costumbres de aquel momento en diferentes áreas de las islas. El referente más claro es un prototipo que puede encontrarse en dibujos⁸ de J. J. Williams y de A. Diston, ambos del siglo XIX.⁹ La colección más amplia conocida corresponde a Alfred Diston, aunque muchos de estos dibujos pudieron ser copia de J. J. William, como él mismo reconoce (Fraga González, 2002). Por ejemplo, toda una serie de dibujos cuyas protagonistas son mujeres, la mayoría de zonas de Tenerife, cargando cestas en la cabeza con diversos productos. Una de ellas, “Mujeres de Candelaria” (Cruz, 2002) muestra dos figuras femeninas: una de ellas -de pie- carga sobre la cabeza una enorme cesta llena de piezas de barro mientras parece conversar con otra mujer, sentada del camino con una pieza de barro en la mano, quedando en el suelo otra cesta con el mismo tipo de producción. Pero el dibujo más interesante es otro titulado “Campesina canaria”.¹⁰ En la misma se representa a una mujer descalza que atraviesa un camino, en el perfil de un acantilado. La figura se ubica en el centro del paisaje, de pie, erguida y elegante, con vestido incólume, collar incluido: con el brazo derecho agarra a un niño y con el izquierdo sostiene una vasija de barro, tapada con hojas, que carga en la cabeza. La idílica imagen de la mujer, pero también la del niño, recuerda a la iconografía renacentista de la madonna y el niño, pudiendo ser un modelo de transición hacia la figura de mujer más primitiva y ampulosa que se impondrá en la fotografía e imaginería de finales de siglo.

En mi opinión, el prototipo de mujer de Diston parece trasladarse a las mujeres alfareras en La Atalaya, conviviendo con otro que se representa con menor frecuencia: el de mujeres con vasijas -generalmente de agua- apoyadas en la cintura. En Gran Canaria predomina el tipo de mujer que porta en su cabeza una pieza de barro, aunque no se trate -propriadamente- de alfareras: en su mayor parte son de aguadoras o campesinas que iban a recoger agua a acequias o fuentes¹¹. Ambas formas de mujer campesina con piezas de barro, generalmente para agua, tendrá gran éxito a finales del siglo XIX y comienzos del XX, apreciándose en numerosas fotografías, en especial de viajeros extranjeros.¹²

Estos modelos se entrelazan en un prototipo de mujer alfarera en La Atalaya, donde estas distintas variantes apuntadas quedan reflejadas en un patrón de mujer cargando una pieza de barro o, en menor cantidad, apoyándola en la cintura. En todos los casos, los objetos no son mero complemento decorativo sino que, al contrario, se convierten en protagonistas a través de la figura de la mujer prototipo; de hecho, muchas de estas figuras no se ubican en el centro del fotograma sino en los laterales pero la mirada se dirige, casi inmediatamente, a este foco de atención. En general, pueden diferenciarse algunas variantes: mujer con pieza de barro en la cabeza protagonizando la imagen, o siendo una figura más entre otras, mujer con pieza de barro bajo el brazo mostrándola al espectador, mujer alrededor de su producción y con niños que cargan en sus brazos o están a sus pies, volviendo a la representación de madres o *madonnas*, ahora de tipo primitivo. De la mayor parte de esas imágenes que contienen piezas de barro se puede asegurar que son construcciones, no solo de sus tipos humanos sino inclusive de su ambiente ya que, por más naturales que parezcan, son verdaderos escenarios inventados. En algunos casos fue necesario: las piezas se solían elaborar en estancias y patios interiores, como muestran las descripciones existentes de viajeros; en todo caso en zonas de poca luz, elemento básico para la fotografía del siglo XIX. Por ello, muchos de los fotógrafos deberán “reconstruir” en el exterior lo que podría ser su labor cotidiana. Así se explican esas imágenes del proceso de trabajo donde en el suelo no quedan *rastros* de la elaboración de loza (raspas, piezas en diferentes fases de levantamiento, barro, herramientas, etc.). Por ello, muchas de las fotografías que muestran gran cantidad de piezas nos hacen deducir que esos objetos fueron sacados de las cuevas, distribuidos por el escenario o exhibidos de diversas formas (véase la emblemática imagen de “Mujeres sentadas con cerámica”, atribuido a Luis Ojeda Pérez, 1890-95). La conclusión es que en la mayor parte de esas imágenes donde parece representarse el proceso de trabajo en realidad se están simulando diversos momentos de la tarea. Entre estos prototipos, uno de los más difundidos (véase Ilustración I) muestra a un grupo de mujeres, jóvenes y niñas ante una cueva, con una producción de loza a sus pies; a cierta distancia dos niños y un hombre que se oculta tras el dintel de la puerta; una de las mujeres, la que parece mayor del grupo, es la única que posa de pie, con una gran pieza de barro sobre la cabeza. Otras fotos continúan este prototipo que, evidentemente, es una pose ante la cámara. Otra, de interés por las múltiples construcciones y “maquetas” que contiene, es una de las fotografías realizadas para una Exposición realizada en Las Palmas de Gran Canaria y donde se invita a alfareras del lugar (“Hornos. Alfareras de La Atalaya”, de Luis Ojeda Pérez, 1892): representa una guisada, re-construida con una maqueta de un horno de cámara y diversos personajes alrededor; a la derecha aparece una mujer de pie, con una pieza de barro en las manos y otra en la cabeza. Por último, otra fotografía bastante conocida muestra lo que parece ser un grupo doméstico ante su cueva (“Talayeras delante de las cuevas”, de Carl Norman, 1893). La figura central es la mujer que posa con una vasija bajo el brazo. Varios niños sentados en el suelo agarran piezas de barro y otro de pie levanta una pieza de barro sobre su cabeza, simulando el prototipo aprendido o apuntado por el fotógrafo. En otras fotografías, con pretensión de cotidianidad, se muestra la unión de este modelo en una compleja invención del fotograma. Una de las más interesantes entrelaza ambas pretensiones mostrando una patética reconstrucción (“Mujer posando” de Teodoro Maisch, 1925-1930): en un exterior y a la derecha del encuadre una mujer posa sentada, simulando raspar una pieza de barro, mientras en su cabeza porta una pieza de barro con una característica: está boca abajo. Esta posición muestra cómo la base de la pieza está sin raspar, por lo que casi podría asegurarse que estaba sin terminar y, por supuesto, sin guisar. La forzada composición, imposible para el trabajo cotidiano, contrasta con otra representación que sí parece real en la imagen: la de la izquierda del encuadre, donde se desarrolla una guisada ante el horno humeante y cuyo interior revuelve un hombre rodeado de niños. Como se ha mencionado, este modelo será uno de los más exitosos del siglo XX, como queda patente

en la producción de diversos movimientos artísticos y en artistas como Néstor Santana, J. Jorge Oramas o Felo Monzón.

Dos ejemplos más de estos patrones centrados en la mujer y la loza, retornan a la complejidad entre fuente y destino. Uno es un dibujo, cuyo lugar está sin identificar, realizado hacia 1851 por J. Touern Trend y titulado “Antiguas cuevas guanches en Gran Canaria” (véase Ilustración II). La misma aparece publicada en varias obras del siglo XIX como la de Debary (1992[1851]) y la de Latimer (1888), por lo cual tuvo bastante difusión. En dicho dibujo aparecen tres mujeres en una clara construcción o *collage* de tipos isleños femeninos enmarcados en un entorno de cuevas: una, a la derecha, sentada y envuelta en una mantilla parece elaborar una pieza de barro; otra, de pie en el centro, tiene una vestimenta con sombrero -inusual en La Atalaya- que parece estar levantando una pieza; la tercera, sentada al otro lado parece estar cosiendo. Se podría decir que al ser un dibujo puede no resultar extraño este tipo de re-construcción de tipos isleños. Lo que realmente impresiona es otra cosa: ver la misma composición, años después, en una fotografía (véase Ilustración III). La única diferencia es la figura de un hombre que parece esconderse tras la entrada de la cueva: ¿cuál fue la fuente y cuál el destino? Por las fechas de datación pareciera que la fotografía reconstruye el dibujo pero en muchas ocasiones se hacían bocetos basados en fotografías.¹³ El ejemplo anterior tiene su reverso. De un fotograma concreto existen en el fondo de la FEDAC varias postales y fotografías que reducen o seleccionan el mismo. El fotograma más amplio, y por tanto la copia más verosímil del original, se cataloga como “Casa-cueva”, sin autor identificable y datada a comienzos del siglo XX. La misma imagen pero recortada en sus bordes se catalogará como “Familia de trabajadores en su casa cueva de La Atalaya” y se atribuye a Curt Herrmann¹⁴ y se data entre 1910-1915¹⁵ (véase Ilustración IV). En ambas fotografías aparece lo que podría ser una familia del lugar: una mujer de pie con un bebé en brazos, una niña a sus pies y un hombre sentado en el quicio de la puerta de una casa-cueva. En la parte superior de la fotografía, sobre lo que parece ser el techo de la cueva, aparece una sorprendente imagen: un hombre sobre un camello, con rostro europeo y barba, con traje chaqueta, corbata y sombrero, que mira fijamente a la cámara. ¿El fotógrafo o un compañero viajero?, ¿montaje posterior o realidad? Indudablemente es aquel ojo omnipresente del que nos habla Pratt (1992) que mira desde arriba, en lo alto, dominando la escena. Pero esto no es todo. En 1922, en un reportaje de la revista *People of all Nations* (Hammerton, 1922, p. 4773) sobre España, aparece un dibujo que recuerda demasiado a esta fotografía (véase Ilustración V): es la misma composición, los mismos personajes, las mismas actitudes; solo que ha desaparecido la parte superior de la foto. El pie del dibujo se titula “Modernos trogloditas en su casa en Tenerife”, aclarando en otro largo pie algunos datos de esta isla. De modo que los trogloditas de Gran Canaria se han trasladado, ahora, a la otra isla.

Y es que este otro diacrítico, el del hábitat en cuevas, es de gran relevancia en toda esta serie de imágenes, tanto del lugar como de las Islas Canarias porque ese es otro de los prototipos de lo canario en el exterior. En la serie de La Atalaya, donde no aparecen piezas de barro o el proceso de trabajo, se muestran múltiples escenas de aparente cotidianidad donde el fondo es siempre el mismo: las cuevas. Y, en medio de estas, posan diversos personajes, mayoritariamente mujeres y niños: fotografiados en un rincón del exterior de las cuevas, mujeres trabajando en tareas cotidianas (apilando leña para el hogar, con ropa tendida, en la cocina exterior, ...) y siempre, alrededor, bebés y niños pero muy pocos hombres. En realidad, en estas fotografías únicamente aparece el hombre mencionado arriba en el quicio de la puerta y otro en una foto conservada en el Museo Canario. Todo ello demuestra cómo se entresaca recortes de una realidad y se recomponen en tiempos y lugares distintos, basándose en prototipos (mujer campesina, alfarera, hábitat troglodita, etc.) que se basan en un paradigma

externo de exotismo y primitividad, prontamente asumido por la intelectualidad isleña. Probado su éxito ya da igual dónde se ubiquen: pueden ser extrapolados a otros espacios y lugares, reconstruyéndose en un complejo proceso de recepción, emisión y re-elaboración de imágenes que construyen los diacríticos de la identidad insular.

En cuanto al tercer punto citado, aquí sólo pretendo plantear una breve reflexión sobre el representacionismo y protagonismo masculino y/o femenino. Este se relaciona con otra de las temáticas citadas: las de esas imágenes relacionadas con la fase de guisado de las piezas en el proceso de trabajo locero, o que muestran hornos. Y es aquí donde aparecen los hombres. Estos están presentes en todas las fotos donde aparecen hornos y guisadas de loza, aunque allí también están las mujeres, en muchas ocasiones en mayor número; únicamente en una fotografía aparece un horno, con piezas todavía, y solo dos niños en actitud de sacar las piezas. En realidad, la presencia masculina suele centrarse en uno o dos hombres con pitones que suelen revolver las piezas dentro del horno. Pero la cantidad de mujeres o jovencitas que aparecen en las fotos suele ser más elevada, cuidando u organizando la producción. En una parte de estas fotografías sí que parece haber una guisada real, por el humeante horno, aunque en otras -de hecho las más difundidas- parece ser una mera foto con el objeto etnográfico protagonista: el horno. Sin embargo, en el resto de las fotografías, los hombres casi están ausentes. En todo caso, como puede apreciarse en la imagen de “Talayeras delante de la cueva” de Carl Norman, la figura masculina siempre quedará en segundo plano. Desde bien temprano parecen haberse establecido unos prototipos y diacríticos relacionados con las mujeres, la loza y el hábitat, que pasa por representar escenas de elevado contenido matrifocal pero que también remiten a la primitividad y al pasado.

Por último, si bien la producción de estas imágenes es de enorme interés, no menos lo es la posibilidad de conocer su trayectoria, o sea, su biografía desde la fuente original a los destinos que viajó. Porque a través de estos viajes, quizás de ida y vuelta, se podrían analizar las formas de representación, de memorias encapsuladas en el tiempo, de otras que se van y retornan a los lugares emisores, o que son re-inventadas por sus protagonistas -o sus herederos locales- en diálogo o contraste con la supuesta realidad original. Sin embargo, conocer esta trayectoria, las fases que ha atravesado, resulta bastante complejo. Como se ha mencionado, algunos dibujos, basados en evidentes construcciones de la realidad, fueron reconstruidos con posterioridad para ser fotografiados; al contrario, fotografías de finales del XIX fueron el modelo para dibujos posteriores, recortando o inventando trozos del original, o extrapolando tiempos y lugares al resto del archipiélago. Algunas de estas fotos fueron postales de Canarias, de las más difundidas en el extranjero a comienzos del siglo XIX. Algunas de estas eran composiciones de varias viñetas de “tipismo” canario; en algunas se pueden identificar escenas extraídas de La Atalaya, aunque no se mencione el lugar. Sin embargo, gran parte de las fotografías conocidas hoy sí que citan un lugar que parece haber sido emblemático para el turismo extranjero en Gran Canaria. Su uso como postal turística puede identificarse tanto por su mismo formato como por varios detalles: su coloreado y la impresión de leyendas que suele indicar el lugar y el tema, generalmente “loza del país” o “guisando loza”.

CONCLUSIONES

Como síntesis solo apuntar dos reflexiones. En primer lugar, la necesidad de continuar con análisis centrados en lo que denomino el “campo cultural canario”, a partir del análisis de casos y trayectorias que expliquen las estrategias en la construcción de la alteridad y, por tanto, de identidad y diferencia. Este estudio requiere de dos cuestiones básicas: la

colaboración interdisciplinar y el estudio de casos que incidan en la elaboración de un esquema procesual y comparativo. A falta de emprender dicha labor y del resultado de futuras pesquisas, se puede partir de esa hipótesis de que el campo cultural canario se genera a partir de toda esa serie de escrituras, imágenes, enfoques y debates sobre ese encuentro cultural que convierte al archipiélago en una zona de contacto en el sentido de Pratt (1992). Esta ingente producción, desde las denominadas crónicas de la conquista, sus reelaboraciones o los conflictos entre disciplinas y enfoques, va construyendo un campo con cierta autonomía, determinando sus principales rasgos y marcando su posición diferencial respecto a otros.

El ejemplo de La Atalaya forma parte de ese campo cultural canario con una fuerza sin parangón por dos razones: una, porque el lugar es un ejemplo prototípico de este tipo de procesos que conllevan la patrimonialización de lugares, gentes y objetos, que se convierten en focos de lo exótico y transformados, en diferentes tiempos y modos, en lugares y objetos etnográficos. La segunda, menos explícita aquí porque necesitaría de más espacio, procede de la complejidad de este caso que implica de modo realmente sugerente la relación entre género, identidades y creación de valor.

ANEXO GRÁFICO



Ilustración I. “Talayeros delante de la cueva”, Carl Norman, 1893. Fondo Fedac.



Antiguas cuevas guanches en Gran Canaria

Ilustración II. “Antiguas cuevas guanches en G.C.” dibujo de Touern Trend, 1851.



Ilustración III. "A las puertas de la cueva" sin identificar, 1890-1895. Fedac.



Ilustración IV. "Casa cueva", sin identificar, 1900-1905. Fedac.



MODERN TROGLODYTES AT HOME IN TENERIFFE

Teneriffe is the largest of the Canary Islands, a volcanically-formed archipelago in the Atlantic Ocean. It has a rich, though rugged, surface, crowned by the volcanic Pico de Teyde, over 12,000 feet high. Some of the poorest inhabitants make their homes in strange cavern-like houses bored in the rock-formation—a genial climate making this primitive mode of living far from unpleasant

4773

Ilustración V. “Modernos trogloditas en su casa en Tenerife”, En People of Nations (Hammerton, 1922, p. 4773).

BIBLIOGRAFÍA

- ALZOLA, J. M. *Victor Grau-Bassas, primer conservador del Museo Canario*, Gran Canaria, Museo Canario, 1980.
- ANDERSON, B. *Las comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993 [1983].
- APPADURAI, A. (ed.) *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, México D.F., Grijalbo, 1991.
- APPADURAI, A. *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis y Londres, University of Minnesota Press, 1997.
- ASCANIO SÁNCHEZ, C., NARANJO SANTANA, N. y SANTANA GODOY, J. R. “Grau-Bassas recuperado. Aportes a la Historia de la Antropología Canaria”, *El Museo Canario* (XLIX), 1992-1994, pp. 109-124.
- BAKHTIN, M. M. *The Dialogic Imagination. Four Essays*, Austin, University of Texas Press, 1996 [1981].
- BERTHELOT, S., BARKER-WEBB, P. *Etnografía y Anales de la Conquista de las Islas Canarias*, Las Palmas de G.C., El Museo Canario, 1977 [1849].
- BOURDIEU, P. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- BOURDIEU, P. “Espíritus de Estado. Génesis y estructura del campo burocrático”, en Pierre Bourdieu *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Anagrama, 1997, pp. 91-125.
- BOURDIEU, P. “Sobre el poder simbólico”, en Pierre Bourdieu *Intelectuales, política y poder*, Buenos Aires, Ed. Universitaria de Buenos Aires, 2000, pp. 65-73.
- BRIGARD, E. “Historique du film ethnographique”, en Claudine de France (ed.) *Pour une anthropologie visuelle*, París, Mouton Éditeur, d.1979, pp. 21-52.
- CIORASNESCU, A. “Prefacio”, en *Le Canarien. Crónicas francesas de la Conquista de Canarias*, Tenerife, Aula de Cultura de Tenerife, 1980.
- CLIFFORD, J. *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 1995.
- CONNERTON, P. *How Societies Remember*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- CRAWFORD, P. I. y TURTON, D. (eds.) *Film as Ethnography*, Manchester, Manchester University Press, 1992.
- CRAWFORD, P. I. “Film as Discourse: the Invention of Anthropological Realities”. En: Crawford y Turton (eds.) *Film as Ethnography*, Manchester, Manchester University Press, 1992b, pp. 66-84.
- CRAWSHAW, C., URRY, J. “Tourism and the Photographic Eye”, en Rojek y Urry (eds.) *Touring Cultures. Transformations of Travel and Theory*, Londres y Nueva York, Routledge, 1997, pp. 176-195.
- CRUZ RODRÍGUEZ, J. d.l. (comis.) *Alfred Diston y su entorno. Una visión de Canarias en el siglo XIX*, Tenerife, Cabildo de Tenerife y Caja Canarias, 2002.
- DEBARY, R. T. *Notas de una residencia en las Islas Canarias, ilustrativas del Estado de la religión en ese país*, España, J.A.D.L., 1992 [1851].
- ECO, U. “Sémiologie des messages visuels”, *Communications* (15), 1970, pp. 11-51.

- ELLIS, A. B. *Islas de África Occidental (Gran Canaria y Tenerife)*, Tenerife, J.A.D.L. - Cabildo de Tenerife, 1993 [1885].
- FAIRCHILD, D. *Canarias en la "National"*, Tenerife, Idea, 1995.
- FRAGA GONZÁLEZ, C. "Alfred Diston y la saga familiar", en Juan de la Cruz Rodríguez (Comisario exposición) *Alfred Diston y su entorno. Una visión de Canarias en el siglo XIX*, Tenerife, Cabildo de Tenerife/CajaCanarias, 2002, pp. 67-94.
- FRANCE, C. d. (ed.) *Pour une anthropologie visuelle*. París: Mouton Éditeur, 1979.
- GELL, A. *Anthropology of Time. Cultural Constructions of Temporal Maps and Images*, Oxford-Washington, Berg, 1996.
- GUTIÉRREZ ESTÉVEZ, M. "Exotismo y etnografía: las fotos de allí", *Revista de Occidente* (127), 1991, pp. 141-155.
- HAMMERTON, J.A. (ed.). "Sunny Spain in Color-8 Beautiful Plates", *Peoples of all Nations* (43), 1922.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, B. *Destination Culture. Tourism, Museums and Heritage*, Berkeley, University of California Press, 1992.
- KLINKENBERG, J. M. "Claves cognitivas para la solución al problema del iconismo", *Disgnis. Iconismo. El sentido de las imágenes* (4), 2003, pp. 15-26.
- LATIMER, S. F. *The English in Canary Isles Being a Journal in Tenerife and Gran Canaria, with Latest Information*. Londres y Plymouth, 1888.
- LAW, J. y MOLL, A. "Notas sobre el materialismo", *Política y Sociedad* (14/15), 1993-1994, pp. 47-57.
- MILLARES TORRES, A. *Historia General de las Islas Canarias de Agustín Millares Torres, complementada con elaboraciones actuales de diversos especialistas (tomo IV)*, Tenerife, Editorial Edirca, 1977.
- PANOFF, M. "Une Valeur sûre: l'exotisme", *L'Homme* XXVI (1-2) (97-98), 1986, pp. 287-296.
- PUCCINI, S. "Per un'iconografia del viaggio ottocentesco. I protagonisti, la divulgazione la documentazione scientifica", *La Ricerca Folklorica* (18), 1988, pp. 67-82.
- PÉREZ VIDAL, J. *Estudios de Etnografía y Folklore Canarios*, Santa Cruz de Tenerife, Cabildo Insular / Museo Antropológico, 1982.
- PRATT, M. L. *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, Londres, Routledge, 1992.
- STONE, O. *Tenerife y sus seis satélites*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular, 1995 [1887].
- VEGA DE LA ROSA, C. "Fotografía", en Antonio Macías (dtor.) *Enciclopedia Canaria*, Tenerife, Ediciones Canarias, 1998, Vol. IV, pp. 1546-1548.
- WHITFORD, J. *The Canary Island as a Winter Resort*, Londres, Edward Stanfor, 1890.

NOTAS

- ¹ Véase: *Género, tradición e identidades. Estrategias de creación de valor en la alfarería de La Atalaya (Gran Canaria)*. En prensa.
- ² Los dibujos de Torriani, al parecer datados en 1590, se encuentran en la Biblioteca Universitaria de Coimbra, en Portugal.
- ³ Los de mayor difusión posterior han sido los contenidos en *Le Canarien*, donde se representa a los conquistadores y algún episodio con indígenas, en especial referidos a su rendición y conversión. O idealizaciones del aborigen isleño en la obra de Webb y Berthelot: *Ethographie des Iles Canaries*. Véase Cioranescu (1980).
- ⁴ Un ejemplo es la breve estancia del secretario del Folklore Castellano, Eugenio de Olavarría y Huarte que, según el folclorista andaluz Guichot y Sierra, realizó un manuscrito de “tradiciones canarias” en 1896, con dibujos originales de Bordanova (Pérez Vidal, 1982).
- ⁵ Sin embargo no consta ningún dibujo de la zona de La Atalaya. Gran parte de esta obra de Grau-Bassas corresponde al período en que tuvo que huir de la justicia y se internó en las cumbres de Gran Canaria, quedando su obra circunscrita en esta área.
- ⁶ Algunos de los archivos han sido privados hasta hace poco tiempo y con seguridad habrá otros, especialmente fuera de las islas. Solo en los últimos años diversas instituciones se han ocupado de recopilar imágenes de Canarias, considerándolas como parte del patrimonio visual de las islas.
- ⁷ Este problema es evidente en las primeras catalogaciones que se están realizando. En el archivo fotográfico de la FEDAC hay algunos ejemplos de esto: por ejemplo, una fotografía en blanco y negro de “campesina con cerámica” consta como de autor anónimo; en otro registro se encuentra la misma fotografía pero coloreada, datándose entre 1890 y 1900, atribuida al fotógrafo Jordao da Luz Perestrello. Y así varios casos más. Por ello, se necesita pasar de esta primera fase de catalogación a otra de comparación y análisis que, con seguridad, ofrecerá frutos de gran interés. Las referencias han sido extraídas de la dirección fedac.org, visitada para este propósito en varios períodos de los meses finales de 2004. Por la imposibilidad de publicar los materiales visuales citados remitimos a dicha fuente.
- ⁸ Aquí los denominaré dibujos en general; ciertamente, muchos de ellos eran bocetos que otros artistas convirtieron en litografías o aguadas. Al respecto parece haber distintas opiniones, debidas a la incierta atribución de muchas obras. Así, dibujos de estos artistas eran llevados a litografías y, lógicamente, firmados por este segundo autor. En otros casos, se desconoce a este y se denomina como grabador a quien sólo hizo los dibujos, como es el caso de J.J. Williams (Fraga González, 2002). Estos son detalles menores para los objetivos de este análisis; por ello he preferido denominarlos como dibujos, lo que al menos fueron en origen, sin entrar en debates sobre las autorías de unas u otras técnicas posteriores.
- ⁹ Mientras la identidad del primero está todavía por determinar, el segundo fue un conocido británico que llega a Tenerife en 1810 y se instala en el Puerto de la Cruz donde formaría su hogar y viviría hasta su muerte en 1861 (Cruz, 2002). Ambos parecen tener mutuas influencias y colaboraron en la obra *Histoire Naturelle des Iles Canaries*, de Barker-Webb y Sabin Berthelot, publicada en París entre 1835-1850.
- ¹⁰ La imagen puede verse en la exposición comisariada por Juan de la Cruz y publicada por el Cabildo de Tenerife y Caja Canarias (Cruz, 2002). Sin embargo, el mismo dibujo en litografía aparece en otra obra (Millares Torres: *Historia General de Las Islas Canarias*. Tomo IV. Ed. Edirca, 1977: 374) atribuido a J.J. Williams.

- ¹¹ Esta tarea era de gran importancia en la zona de medianías ya que las fuentes de agua estaban en los barrancos y las mujeres eran las encargadas de transportarla casi a diario. Por tanto, cargar productos sobre la cabeza contenidos en cestas, cuencos o jarras, era una forma de transporte habitual, generalmente situando un trozo de tela o pañuelo enrollado entre la parte superior de la cabeza y el fondo del objeto.
- ¹² Por ejemplo: “Tallas y latas en el Pilar de Santo Domingo” (1895-1900), de Charles Nanson, donde posa una mujer con una talla en la cabeza; “Campesinas con cerámica” (1890-1900), ya mencionada, atribuida a Jordao da Luz Perestrello, donde dos mujeres adultas posan en un camino portando dos enormes piezas de barro en la cabeza, o “Las aguadoras”, posiblemente del mismo autor, donde dos mujeres -con fondo que parece artificial- posan con bernegales en la cabeza. “Aguadoras en la acequia” (1890-1895) posiblemente realizada en Agaete y donde un grupo de unas diez mujeres posan en una acequia, varias con tallas de agua en la cabeza, etc. Este modelo ha sido bastante difundido en el exterior como imagen de las islas. En un reportaje de 1922 de la revista *Peoples of all Nations*, se dedica un amplio reportaje a España (Sunny Spain in Color- 8 Beautiful Plates), donde se pueden encontrar dos imágenes interesantes: una de lavanderas en Elche donde también se aprecia alguna mujer que va a recoger agua con una vasija bajo el brazo; otra de mujer campesina en Las Palmas, donde dos mujeres posan, una sentada mirando al fotógrafo, otra de pie con una talla en la cabeza y una niña a sus pies. Véase Hammerton (1922).
- ¹³ Por ejemplo, en la obra de Whitford (1890) se señala que los dibujos de la obra son de Mr. E.H. Fitchew que los ha sacado de fotografías.
- ¹⁴ En diversos archivos de la FEDAC aparecen diversas imágenes del mismo fotograma, con recortes, y que aparecen como sin identificar o se le atribuyen a este autor.
- ¹⁵ En las ilustraciones se respetará la catalogación de la FEDAC para cada imagen concreta.