

Exposición

Comisaria: Ángeles Alemán Gómez

Ayudante de comisariado: Paula Montes de Oca Alda

Documentación fotográfica Tenerife: Ana Quesada Acosta

Documentación fotográfica Gran Canaria: Ángeles Alemán Gómez

Textos exposición : Ángeles Alemán Gómez

Diseño y dirección del montaje: PulpoEstudio.

Transporte: Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias

Seguro: Mapfre

Producción: Excmo. Cabildo Insular de Tenerife

Agradecimientos

Jesús Alarcón Prieto	Celestino Celso Hernández Sánchez	Mari Carmen Rodríguez Quintana
Fernando Betancor Pérez	Atala Nebot Álvarez	Isabel Rojo Lázaro
Pilar Blanco Dieppa	Ana Padorno Betacor	Lázaro Santana Nuez
Aurelio Carnero Hernández	Carlos Pinto Grote	Antonio Santana Quevedo
Bernardo Chevilly de Pedro	Carlos Eduardo Pinto Trujillo	Jose Luis Serrano Camacho
Carlos Díaz-Bertrana Marrero	Rodolfo Ramírez García	Alejandro Vitaubet González

Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife

Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, Organismo Autónomo de Cultura

© Centro Atlántico de Arte Moderno, CAAM

© Centro de Arte La Regenta, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.

© El Museo Canario

© Fundación para la Etnografía y el Desarrollo de la Artesanía Canaria, Cabildo de Gran Canaria, FEDAC

© Gabinete Literario de Las Palmas de Gran Canaria

© Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias, Museo de Arte Contemporáneo Eduardo Westerdahl, MACEW

© Presidencia, Gobierno de Canarias

Catálogo

Edita: Organismo Autónomo de Museos del Cabildo Insular de Tenerife, OAMC

Coordinación: Ángeles Alemán Gómez

Textos: Ángeles Alemán Gómez, Ana María Quesada Acosta, Carmelo Vega, Fernando Castro Borrego, Fernando Martín Galán, Celestino Celso Hernández y Federico Castro Morales.

Diseño gráfico y maquetación: PulpoEstudio

Fotografía: Alejo Trujillo, Fundación Correílo La Palma, FEDAC.

Imprime: ??????????

© de los textos: sus autores.

© de las fotografías: sus autores.

ISBN:

Depósito Legal:

**LOS
CAMINOS
DEL
MAR**

PLAYAS. **Historia y cultura de un paisaje del ocio**

Carmelo Vega

Tendemos a pensar en las playas como en un espacio para la expansión de nuestros momentos de recreo turístico. De hecho, las identificamos como el escenario de un tipo de turismo (*turismo de sol y playa*) casi siempre denigrado por insuficiente y superficial. Hoy pensamos la playa de forma diversa: para unos, es un paréntesis de tiempo dedicado a la relajación, un lugar de desconexión -una válvula de escape- donde tomar el sol y desentenderse de los agobios y las preocupaciones diarias. Para otros, es el territorio de la exaltación física, un área destinada a la expresión de la vida deportiva y saludable. Y para otros, en fin, es un entorno social de exhibición pública, una pasarela de arena para ver y ser visto, en la que quedan proyectados los modos y las modas de experimentarla a lo largo del tiempo.

Hasta hace muy pocos años, las referencias a la playa como paisaje provenían más bien del ámbito de la planificación de políticas económicas y turísticas ligadas al desarrollo de proyectos

urbanísticos destinados a su recuperación y uso colectivo. Sin embargo, la progresiva consolidación de la playa como espacio de representación -muy vinculada, por cierto, al imaginario turístico-, nos invita a reflexionar sobre las maneras en que las artes plásticas, gráficas y fotográficas han dado forma a este paisaje moderno del ocio.



A lo largo de la historia, la pintura ha definido muchas de estas imágenes bajo el rótulo genérico de marinas; sin embargo, no todas las marinas se refieren a la playa como problema paisajístico diferenciado. De hecho, como veremos, la mayor parte de las pinturas o de las fotografías del siglo XIX buscaban representar más la costa que la playa. Y esto no solo porque nos refiramos a la playa como un lugar intermedio entre el mar y la tierra pues, por su propia definición, ésta sería tanto la ribera del mar o de un río formada por arenales, como la porción de mar contigua a esa ribera. Más bien, hablamos del hecho de que la playa -como argumento artístico- fue una invención moderna que apareció y evolucionó durante el siglo XIX. Y es precisamente esa aproximación a la playa como invención cultural, frente a otras concepciones y argumentos, la que nos interesa destacar aquí.

En este sentido, conviene apuntar la proliferación en los últimos años de una bibliografía específica que ahonda en una reflexión sobre la emergencia de la playa como paisaje cultural. Por un lado, estarían aquellas publicaciones referidas a un ámbito más amplio aunque relacionado, que se centran en el análisis de las visiones literarias sobre el mar, destacando una serie de antologías sobre el tema¹. Por otro lado, hay que citar, por su interés y aportaciones

1. Como ejemplos podemos citar: NAVARRO GONZÁLEZ, *El mar en la literatura medieval castellana*, La Laguna, Universidad de La Laguna, 1962. Véase también: LITVAK, Lily, *La voz del mar. Antología de textos*, Madrid, Fundación Mapfre, 2001.

gráficas, varios catálogos de exposiciones, que nos aproximan a una iconografía de la playa en España². Igual de interesantes resultan algunas compilaciones de imágenes turísticas, ya que aportan imágenes históricas y propuestas plásticas sobre la representación de la playa como destino del turismo³. Sin embargo, es la obra de Alain Corbin, “El territorio del vacío. Occidente y la invención de la playa, 1750-1840”, la que aporta una mejor aproximación a esa idea de la playa como invención cultural, profundizando en lo que él llama la *genealogía de los comportamientos y la armonización del espacio y del deseo*⁴.

Podríamos decir que hasta el siglo XIX, no existió una iconografía de la playa como tal: más bien, se trataba de representaciones de la costa como prolongación de los ancestrales peligros del mar (monstruos fantásticos, tormentas, ataques de piratas, naufragios) o como espacio para actividades vinculadas a la explotación de sus recursos (escenas de pesca, exploraciones). Esta progresiva irrupción del motivo de la playa como nuevo escenario de representación se detecta en una rápida revisión, por ejemplo, de la pintura y de la fotografía desde principios de ese siglo. Así, la obra del alemán

2. Véase, sobre todo: *30 años de playa (1906-1936). Ilustración gráfica española en la colección artística de ABC*, Madrid, Fundación Mapfre, 2000; y, *A la playa. El mar como tema de la modernidad en la pintura española, 1870-1936*, Madrid, Fundación Mapfre, 2000.

3. Véase: *Catálogo de carteles oficiales de turismo, 1929-1959*, Madrid, Ministerio de Industria, Turismo y Comercio, 2005.

4. CORBIN, Alain, *El territorio del vacío. Occidente y la invención de la playa, 1750-1840*, Barcelona, Mondadori, 1993.

Caspar David Friedrich no solo constituye una mención seminal a este tipo de imágenes sino que aporta los códigos de esa sensibilidad esencial del romanticismo que contaminó el arte occidental durante décadas: en sus cuadros, la relación entre el hombre y la naturaleza se convierte en el eje vertebrador de una nueva manera de entender la contemplación del mundo como ejercicio de afirmación consciente del ser. Es esa contemplación de la naturaleza el verdadero motivo de la pintura de Friedrich: sus paisajes (sus montañas, sus precipicios, sus acantilados, sus bosques y, también, sus playas) son metáforas visuales de un sentimiento interior traducido según los códigos románticos: la soledad del "Monje a la orilla del mar" (1809), el silencio ensimismado de los personajes que contemplan un atardecer junto al mar, en un acto de simbólica comunión con la naturaleza "Luna saliendo sobre el mar" (1822); "Las tres edades", c. (1835), etc.

Unos años más tarde, Gustave Courbet nos ofreció una dimensión diferente de la playa como paisaje de la pintura. En 1869, tras pasar una temporada de verano en Normandía, sus lienzos se llenaron de referencias marinas en las que, a modo de versiones sobre un mismo tema, representó una y otra vez, la cadencia monótona de las olas al romper sobre la playa. Obviamente, aquí el tema no es la playa sino la ola: la violencia del mar, el juego de tonos y colores -el contraste de la oscuridad del agua coronada por la claridad de la espuma-, las formas retorcidas y caprichosas del agua, o la correspondencia de esas formas -las ondulaciones de las olas son las mismas que

los serpenteos de las masas de nubes borrascosas-. La búsqueda de la reiteración como recurso creativo explicaría el origen de esta pequeña serie de pinturas, ya que todos los cuadros se organizan bajo el mismo principio estructural: tres franjas paralelas (cielo, mar y rocas), dividen a su vez el cuadro en dos mitades, siendo el horizonte la línea que las delimita (50% para el cielo, 40-45% para el mar con sus olas, y el resto para las rocas).

De algún modo, estas “olas” de Courbet recuerdan los experimentos fotográficos que Gustave Le Gray había iniciado hacia 1857 “La gran ola” (1857) en una serie de composiciones realizadas con exposiciones múltiples para lograr la correcta y simultánea representación del cielo (la visión contrastada y casi dramática de las nubes), junto al dinamismo del agua (la congelación del movimiento de la ola al romper en las rocas). Pero también, presagiaban ya algunas tácticas que más tarde asumirían algunos impresionistas a la hora de plasmar sus “impresiones” pasajeras ante un motivo; basta recordar, por ejemplo, la serie de pinturas que Claude Monet realizó en la década de 1890 de la fachada occidental de la Catedral de Rouen: en ambos casos, se trataba de pintar el mismo motivo en distintos momentos, lo que reforzaba la idea de cambio y transmutación partiendo de un mismo elemento, con la diferencia, claro está, que mientras en la serie de Monet, el elemento base siempre es el mismo (la fachada de una catedral transformada por la luz), en el caso de Courbet esos elementos (las nubes, las olas) siempre y nunca son los mismos.

Sin embargo, fueron los impresionistas los primeros en definir la playa como un lugar de escenificación social del tiempo libre. La *llamada de las playas del norte* impregnó la pintura de una generación de artistas que descubrieron más fácilmente estos paisajes gracias a los nuevos medios de locomoción: *gracias al ferrocarril*, afirma Maurice Raynal, *la playa se acerca a París*⁵. Si bien, a veces, algunos de ellos (como Aguste Renoir, en “La ola”, 1879) siguen plasmando la playa en la línea abierta por Courbet -es decir, pensando aún en la naturaleza como un espectáculo de fuerzas y dinamismo-, la mayor parte de ellos empezaron a definir y crear una visión plástica de la playa como espacio de ocio. Fue el tiempo de la aparición de los grandes balnearios en las costas del sur de Inglaterra, en el norte y oeste de Francia, el norte de España o en las costas mediterráneas; fue el tiempo en el que la “visita” a las playas formaba parte de un programa sanitario de recuperación de ciertas enfermedades -sobre todo de afecciones pulmonares-, en el que muchos hoteles funcionaban como sanatorios. La playa se reinterpretó ahora como un lugar saludable pero, sobre todo, como una zona de contacto social, como lugar de esparcimiento y como testimonio de la conquista del ocio burgués: la playa era el telón de fondo para las “horas de ocio”, título que el impresionista americano William Merrit Chase utilizó precisamente en 1894 para uno de sus cuadros.

5. RAYNAL, Maurice, *Le Dix-neuvième Siècle*, Ginebra, Skira, 1951.

Claude Monet, Eugène-Louis Boudin, Edgar Degas o Charles Conder, convirtieron los *días de vacaciones* o los *baños de mar* en el argumento de una nueva cultura de la contemplación y del descanso. En esa época, las playas se llenaban de gente pero no aún de bañistas. Los usuarios de la playa eran paseantes (Joaquín Sorolla, "Paseo a la orilla del mar", 1904), gente despreocupada que se distraía en la arena, descansando, tomando el sol bajo la sombrilla, leyendo o contemplando el mar (las olas, una regata, etc.). No había aún exhibición del cuerpo: solo los niños correteaban desnudos, solo los niños parecían disfrutar del agua y de las olas; el mar y la playa eran la escuela natural de sus juegos infantiles.

Pero entre las olas de la pintura de finales de siglo se escondían también sirenas, ninfas y ondinas que preludiaban ya la imagen futura de las bañistas en las playas, como conquista social de un nuevo rol de la mujer. No deja de ser significativo el hecho de que en el momento mismo en el que se estaba definiendo la playa como paisaje, algunos artistas apelaran a la invención y a la fantasía para describirla. La mujer quedaba asociada aquí de manera simbólica al paisaje: triunfante e inmaculada en su desnudez, ella era "la ola", la naturaleza desbordada, dulce e hipnótica que batía sus fuerzas sobre la playa y seducía al hombre en sus propias ensoñaciones erótico-burguesas. Gustave Courbet había dado forma ya en 1869 -al mismo tiempo que pintaba sus "olas" rompiendo en la orilla- a esta metáfora de "la mujer en la ola" y el modelo fue repetido, con las oportunas

variantes estéticas y conceptuales en los lienzos de Charles Edouard Boutibonne (“Sirenas retozando en el mar”, 1883), Aristide Maillol (“La ola”, c. 1893), Adolphe Bouguereau (“La ola”, 1896), Paul Gauguin, (“En las olas”, 1889), o Guillaume Seignac (“La ola”, 1908). Lo interesante de este tipo de representaciones simbólicas es cómo esta mujer-ola acabó convertida en simple bañista, repitiendo el mismo esquema compositivo: ocurre, por ejemplo, en la serie de cuadros “Las bañistas” pintados por Paul Albert Laurent en torno a 1900, en la que las olas, transmutadas en jóvenes mujeres, se entrelazan sobre la arena en un ingenuo y travieso juego lésbico, o bien, en la obra de Bouguereau, como si esa ola-mujer, al llegar a la playa, se transformara en una prosaica figura humana que se seca “Las bañistas” (1884), se limpia los pies “Después del baño” (1875); “El baño” (1879), o se acicala el pelo “Bañista” (1870).

En la pintura y la fotografía canaria de este periodo se manifiestan a grandes rasgos algunas de las pautas citadas hasta ahora: así, en las primeras imágenes del paisaje canario que encontramos en la obra de los dibujantes prefotográficos, como Alfred Diston o J.J. Williams, la playa seguía siendo un espacio vacío donde prácticamente no ocurría nada. En efecto, estos primeros dibujos y acuarelas nos hablan sobre todo de la costa: la playa era más bien un lugar al margen, al que nadie parecía prestar atención salvo algún paseante aislado o algunos pescadores apostados con sus cañas en la orilla o sobre las rocas. Este mismo esquema se reproducirá más tarde,



hacia finales del siglo XIX, en los cuadros de paisajistas como Valentín Sanz o Marcos Baeza: hay en ellos una tendencia a plasmar una visión de la isla como costa formada de rocas y de charcos; la playa de arena seguía siendo todavía un espacio no transitado, un espacio sin sentido.

La obra de Baeza representa, sin embargo, un evidente punto de

inflexión, no solo porque en ella encontramos un intenso discurso dual y paralelo (fotografía los lugares que pinta y pinta los sitios que fotografía) que tiene como motivo la representación de las costas norteñas de la isla, en torno a su Puerto de la Cruz natal, sino, sobre todo, porque en sus fotografías, empieza a florecer una nueva dimensión de la playa como zona de expansión del ocio y como enclave turístico. En este sentido, sus imágenes del entorno del Thermal Palace -un establecimiento de recreo, baños y restaurante- inaugurado en 1912 en Martiánez, señalan ya una nueva estrategia de uso público de las playas y una nueva consideración como espacio de exhibición social, tal y como aparecía, desde principios de siglo, en los dibujos y caricaturas que Diego Crosa, Crosita, publicó en la revista *Gente Nueva*.

Unos años más tarde, a finales de los años 20, Johannes Morgenstern, un fotógrafo aficionado alemán afincado en el Puerto de la Cruz, localizaría en ese mismo Martiánez, una forma moderna de entender la playa como lugar de esparcimiento y como ceremonia de la actividad física: en la playa se juega, se trepa a las rocas o se nada enfrentándose a las grandes olas. Al mismo tiempo, pero en el otro extremo de la isla, Benítez descubría a la mirada del público una playa insólita (El Médano), como el lugar ideal para mostrar un nuevo sentido de la exhibición gimnástica del bañista. En esos mismos años, Eduardo Westerdahl fotografió a sus compañeros de *Gaceta de Arte* en las playas de Santa Cruz de Tenerife: jóvenes apuestos,

de cuerpos exultantes bajo sus largos bañadores y sus albornoces, que entendían la playa no solo como un lugar de juegos atléticos sino como un espacio abierto y saludable de cultura. El bañista era también el lector ante el periódico o ante el libro, el nuevo hombre que se forma, física y mentalmente, incluso en la playa.

La conquista de la playa como definitivo espacio turístico a partir de los años 50, generó ciertas preocupaciones en el seno del franquismo, empeñado obsesivamente en promover el turismo como fuente de divisas y como motor de apertura hacia el exterior. Sin embargo, para ciertos sectores fácticos del régimen, el turismo (y con él, las playas) era una fuente de problemas morales insalvables.

En este sentido, hay que entender la carta pastoral que redactó en 1964, Antonio Pildáin y Zapiáin, Obispo de Canarias, bajo el título de “El turismo y las playas, las divisas y los escándalos”, y cuyo objetivo era denunciar la *inmoralidad* imperante *bajo el signo de la condescendencia con el turismo*, señalando el *daño* social y moral del fenómeno turístico⁶. Frente al turismo *decente, decoroso, digno* y católico, oponía, con indignación las *inverecundias*, el *proceder descocado*, las *desvergüenzas*, las *indecencias*, el *desnudismo*, las despreocupaciones y la incultura de unos cuantos *impúdicos e impúdicas turistas, profundamente animales*,

6. PILDÁIN Y ZAPIÁIN, Antonio, “El turismo y las playas, las divisas y los escándalos”, *Boletín Oficial del Obispado de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 1964.

desconocedores y despreciadores de la dignidad humana, de unos amoraes que utilizaban las playas como cotos de los procaces para ostentar sus desnudeces y reproducir escenas que constituyen otros tantos incentivos y ocasiones de pecado.

Su punto de partida era un acto de fe pues ante la pregunta de quién ha hecho nuestras playas, su respuesta no fue otra que: Dios. *“Nuestras playas no las ha hecho ningún hombre ni sociedad alguna de hombres. Nuestras playas no las ha hecho ninguna Agencia de Viajes, ni ninguna Compañía de Hoteles, ni ningún Ayuntamiento, ni ninguna Junta de Turismo, ni ningún Ministerio, ni Gobierno (...). Nuestras playas las ha creado Dios, y solo Dios”. Y Dios creó las playas para todos y para nuestros niños ante todo.* La suya era una campaña para desvelar los *escándalos nefandos* del turismo indecente y para salvar las playas, una *contraofensiva potente* contra ese *“espectáculo denigrante y escandalizador, de hombres casi totalmente desnudos y de mujeres en bikini, tumbadas o sentadas, junto a ellos, y ostentando sus desnudeces, más que de cara al mar, de cara al paseo, que a veces, osan atreverse, unas y otros, en sus mismos impúdicos desvestidos”*.

Este espectáculo era, al menos, doblemente inmoral desde la perspectiva de la Iglesia ya que por un lado, podía ser imitado por los no turistas, y por otro, suponía un muy mal ejemplo para los *“niños que miran, y [los] adolescentes que se abrasan en las llamaradas del instinto sexual”*. Se trataba, por tanto, de conseguir *“playas limpias, cultas, decentes, unas playas pulcras, sin inmundicias, sin desnudeces, sin procacidades,*

que no podemos tolerar por anti-cristianas, por anti-patriotas, por anti-morales". De ahí que el decreto episcopal concluyera con una condena expresa al bikini -"símbolo de la actual delicuescencia y degeneración de la mujer"-, como expresión última de todos los males del turismo. En consecuencia: el Obispado de Canarias prohibía "el uso del bikini bajo pecado mortal".

Sin embargo, mientras el Obispo se entretenía poniendo freno a sus supuestas "inmoralidades", el turismo se consolidaba como el modulador y transformador del nuevo paisaje de Canarias, que tan bien representaron en sus imágenes sobre el Archipiélago, fotógrafos como Francesc Català-Roca o Nicolas Muller. Y mientras las playas empezaban a convertirse en el paisaje turístico por excelencia, en el telón de fondo necesario para un paraíso del ocio y del sol, el pintor Pedro de Guezala se refugiaba con sus magas desnudas y con sus jóvenes bañistas en las costas de un mundo imaginado e ideal. Él sabía que a los charcos y rocas de ese paraíso particular, nunca llegarían los turistas.



Domingo Pérez Minik y Domingo López Torres