

Controversias, turismo y estética: Africanidades explícitas en la arquitectura contemporánea canaria

Las Islas Canarias, confluencia atlántica de caminos marítimos, difusores de cultura y relaciones socio-económicas a lo largo de siglos, tienen desde hace varias décadas un gran dilema en cómo y bajo qué pautas construir la arquitectura hotelera contemporánea. Por un lado, muchos comitentes –nacionales y extranjeros– buscan *recreaciones* miméticas de los valores identitarios regionalistas vendibles ante el turismo y aparentemente únicos o singulares, que son obtenidas mediante un completo recetario de postulados estéticos del denominado neo-neocanario, estilo recuperado en cierto sentido desde la década de 1980 tras la autarquía. En otro sentido, otra gran parte de las instalaciones turísticas del Archipiélago intentan desmarcarse de este tipo de soluciones canarias e influenciarse de las corrientes exóticas de la arquitectura hotelera internacional que mira hacia África.

Este trabajo reflexiona sobre la manera de entender y apropiarse del carácter anónimo y los lenguajes vernáculos en arquitectura contemporánea, que junto a las “africanidades explícitas” en el Archipiélago, desde una perspectiva estética se postulan como únicas vías sacralizadas y correctas en la arquitectura del turismo actual, cuando precisamente lo que consiguen, en su mayoría, es demagogizar tanto su origen y función, como el propio valor inherente a ellas.

En verdad, en los procesos de revalorización de las técnicas tradicionales artísticas y arquitectónicas, de la cultura local y, dentro del marco “desarrollo sostenible”, es

lógico entender que las premisas de lo anónimo han surgido –o tal vez resurgido– de las cenizas del olvido. En una sociedad como la actual, posiblemente ya glocalizada –más que globalizada–, lo anónimo no tiene sólo un sentido antropológico –como en la vieja reivindicación de los años 70– sino que todas las humanidades atienden, de forma más o menos acertada, a estas manifestaciones como aspectos primordiales del campo científico, de su estudio y preservación.

La hostelería de masas, sin embargo, entiende el valor de lo anónimo de una manera totalmente tergiversada al turismo rural y a las intervenciones patrimoniales que restauran localidades con unas premisas correctas para un nuevo uso y para su conservación. Aun así, y en lo concerniente a las disciplinas urbanísticas, conservar y proteger la esencia de la tradición local o vernácula, de lo “anónimo consagrado” y/o valorado es una tarea de suma complejidad debido a los múltiples factores especulativos imperantes en este siglo XXI, máxime en aquellos lugares donde el turismo impone determinados clichés estéticos que persisten durante décadas, como ha sido el caso de Canarias, reivindicada como paraíso por el propio franquismo. A su vez, la destrucción masiva de todo nuestro pasado patrimonial anónimo, en un sentido arquitectónico, se hace cada vez más patente e indiscriminada en todo el territorio. Las normativas estatales y autonómicas no regulan los niveles de protección para el pasado inmediato, salvo casos de rara excepcionalidad constructiva; por lo que, sin autoría constatada –autoconstrucción, casas realizadas por maestros de obra y artesanos anónimos o desconocidos por la inexistencia de fuentes documentales–, el patrimonio arquitectónico urbano de carácter anónimo –no necesariamente rural– se extingue a pasos agigantados al margen de los ámbitos y niveles legales de protección. Mientras desaparece este tipo de patrimonio cultural, surge al calor del turismo nuevas formas que partiendo de la arquitectura anónima universal, especialmente africana, las reinterpreta con soluciones fantasiosas y

reinventadas.

El valor de lo anónimo en el patrimonio arquitectónico puede parecer una cuestión contemporánea, y de máxima actualidad, y no obstante, lleva un largo recorrido teórico desde la segunda mitad del siglo XX. En 1964, de la mano de teorizaciones importantes como la del arquitecto Bernard Rudofsky en 1964, con su libro *Architecture without architects*, se abrió la veda a la arquitectura sin pedigrí –subtitulada de esta forma por el propio autor– (Rudofsky, 1964). Esto permitió, por tanto, algo tan simple como poder existir en el campo histórico-artístico; nacería así un sinfín de nuevas categorías, de patrimonios inconexos y olvidados que por medio de su disertación adquirieron las cualidades estéticas que ya tenían de por sí e intrínsecamente a su construcción desde sus orígenes, pero en esta ocasión se valoraban en el panorama académico. Pese a este planteamiento, la historiografía ha visto con dificultad la forma de estudiar las manifestaciones anónimas debido justamente a la ausencia aparente de información primordial –autoría, datación, estilo, etc.– (Guerra Vaca y Uviña Contrera, 2004: 2).

Alberto Bernabé Salgueiro en 2008 ahonda en la problemática de la arquitectura vernácula, por un lado manifestando la existencia de una idealización extrema de la “arquitectura popular”, que sin bases reales o con soportes meramente comparativos de ciertos elementos arquitectónicos subraya lo tradicional; y en otro sentido, la dificultad de acometer la materia de la arquitectura vernácula desde postulados cuánticos (Bernabé Santiago, 2008: 20).

El problema radica en la propia consideración estética de lo anónimo. Lo anónimo no es tal cuestión en función de la inexistencia documental que verifique o justifique una autoría. Pero no puede entenderse como algo marginal en el patrimonio. Al mismo tiempo, y en la otra cara de la moneda, el sentido estético de lo anónimo tampoco puede devenir en una búsqueda insulsa de crear una verdad autónoma, de estilo y

planteamientos que conviertan en estereotipo la uniformidad o singular de sus proyecciones.

Las trazas urbanas de una localidad o sector poblacional siempre se han adecuado y adaptado históricamente, en la medida de sus posibilidades, a los problemas geográficos y sociales que demanda el ciudadano; pero es –sin duda– cuando se producen los choques entre los intereses políticos y económicos con los patrimoniales y culturales el momento en que se debe actuar para ser respetuosos con nuestro legado.

Cuando se dota a lo anónimo de un valor tal que es capaz de argumentar por sí sólo la tradición sin atender a la historia caemos en el error, se incurre en carecer de contenido aquello que de otra manera podría haber tenido significado propio. Le Corbusier o Guillermo Jullian de la Fuente, jefe de su Atelier (1959-1965), durante años consignaron tanta importancia a los hechos de la arquitectura anónima como a los de arquitectura culta. En la obra de Jullian por ejemplo las dimensiones clásicas y vernáculas coexisten bajo una recurrencia al lenguaje anónimo de la arquitectura vernácula como referente, realzándose los núcleos u organismos en los cuales la vivienda encuentra un lugar protagónico, prescindiéndose de la monumentalidad (Pérez de Arce Antoncic, 2000).

Esta forma de hacer y percibir la arquitectura contemporánea sería la más conveniente, pues como sugiere el arquitecto Mario Coyula en 2004, existe un peligro notorio en lo anónimo: “La arquitectura vernácula tiene el encanto morboso de lo destinado a desaparecer, o a desvirtuarse al punto de quedar irreconocible” (Coyula, 2004: 5). En pleno siglo XXI, el turismo ha demandado una globalización de lo vernáculo, una desnaturalización de lo anónimo singular, de aquella arquitectura sin pedigrí –parafraseando a Rudofsky– dotándola de las categorías estéticas de la nueva condición de “raza canina”. Es un pedigrí envenenado por el sector turístico, a la par mitificador y destructivo, hace a

posteriori, nada más revalorizarlo globalmente perder la importancia debido al complejo de mimesis y readaptación, autoría y apropiación del legado anónimo.



Casa de Los Guzmanes en el municipio de El Tanque, Tenerife, declarada BIC desde 2008, ejemplo significativo del olvido patrimonial que a su vez proporcionaba los recursos tipológicos para los resorts de Costa Adeje. Mientras se estaba reinventando el neo-neocanario, algunas residencias que incluso servían como fuente de inspiración para las nuevas infraestructuras hoteleras eran marginadas y abandonadas, sin tener niveles de protección específicos



Porche del Gran Hotel Tacande, Costa Adeje, Tenerife. Construido en pleno siglo XXI bajo las nuevas pautas hoteleras del neocanario, es un ejemplo de tergiversación estética y tipológica de la arquitectura tradicional canaria. Su porche es precisamente la recreación mimética de la Iglesia parroquial de la Asunción de San Sebastián de La Gomera (el hall de este hotel aparece reproducido en la portada de este artículo).

1. 1. Identidades vernáculas confusas: el carácter turístico de lo anónimo africano en la arquitectura hotelera canaria:

El turismo se apropia estéticamente de lo local, de lo anónimo y lo eleva a una categoría global. Lo hace por una necesidad de especular artísticamente con el espacio, generando grandes complejos residenciales, hoteleros y de ocio que recuerden los hitos urbanos, como si de una atracción de feria se tratara, de un lugar específico, reconocible por parte del demandante. En Canarias, dentro de una nueva manera de entender lo vernáculo se oscila entre la africanidad estética del Atlas totalmente tergiversada y descontextualizada, así como el neo-neocanario que se ha

alimentado desde los tiempos autárquicos hasta la actualidad. Su punto de inflexión sería la construcción del hotel Bahía del Duque, que fundió sincréticamente las propiedades de la arquitectura tradicional canaria, anónima y vernácula, con los valores estéticos del modernismo de Mariano Estanga y de los principales arquitectos del siglo XIX y XX insular. Las dos corrientes, de forma dañina, discurren por todo el ámbito geográfico canario. La primera, aborda lo anónimo y se apropia también de la arquitectura histórica de autor –Estanga, Pisaca, Pintor, Arroyo Herrera, Machado Méndez-Fernández de Lugo, Martín Fernández de la Torre, Marrero Regalado, Cámara, Oraá, entre otros–. Piñero consiguió recrear no sólo el neocanario sino todo lo que se hubiera presupuesto sincréticamente como canario. Así no es de extrañar en el Archipiélago, porches de resorts que aparentan plantas basilicales de Santiago de los Caballos de Gáldar en Gran Canaria o la portada de la Iglesia parroquial de San Sebastián de La Gomera, reutilizada para fachada del aeropuerto colombino o para el hall de un gran complejo en Costa Adeje.

No obstante, en el caso de la *africanidad* no fue siempre entendida y asumida como algo natural en este enclave al Sur de Europa, cercano y a la vez distante de África^[1]. Curiosamente, en 1989, dentro de la prestigiosa revista de arquitectura *BASA*, editada por el Colegio de Arquitectos de Canarias, los urbanistas Javier Nimo y María del Carmen Román afirmaban –con otras connotaciones diferentes– sobre la *Casa Ruiz Frutos* (1987), realizada en Corralejo, en la isla de Fuerteventura:

“El carácter de introspección que se respira en este edificio rememora el ambiente de ciertos paisajes imposibles del pintor Escher así como una africanidad no explícita” (Nimo y Román: 1989, 102)

Ésta es una de las primeras afirmaciones de la crítica arquitectónica, donde aparece la africanidad como componente

estético –y positivo– en la arquitectura de Canarias[21]. Independientemente de su intencionalidad y realidad constructiva, la rotunda claridad con la que los arquitectos, asentados en Fuerteventura, concluían su artículo sobre la residencia majorera, suponía, al menos, un cambio de rumbo, una nueva ruta con mirada hacia el Continente más cercano geográficamente, sin intencionalidad vernácula de crear pautas estéticas basadas en la tradición.

La residencia Ruiz Frutos, situada frente a la Isla de Lobos, estaba en claro diálogo con el paisaje más inmediato. En su interior, los volúmenes jugaban en torno a un patio cerrado, que pretendía crear “[...] *un microclima de vegetación en el centro de la casa*” (Nimo y Román, 1989: 102).



Casa Rodríguez Frutos. Corralejo, Fuerteventura. 1987. Fotografía de época de F. García Barba extraída como cita gráfica de NIMO, Javier y ROMÁN, María del Carmen: “Casa Ruiz Frutos. Corralejo, Fuerteventura, 1987” en *BASA*, núm. 10. Canarias, Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, 1989 pp.102-107.



Casa Rodríguez Frutos. Corralejo, Fuerteventura. 1987. Fotografía de época de F. García Barba extraída como cita gráfica de NIMO, Javier y ROMÁN, María del Carmen: “Casa Ruiz Frutos. Corralejo, Fuerteventura, 1987” en *BASA*, núm. 10. Canarias, Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, 1989 pp.102-107.

La africanidad implícita, por tanto, estaría metafóricamente en la austeridad compositiva, racionalidad en volúmenes, adaptación al terreno y al paisaje insular y suprainsular, puesto que la Isla de Lobos y el Mar también

configuran su entorno más inmediato. Javier Nimo y María del Carmen Román no habían recurrido a una explicación trivial de la residencia. Normalmente podían haberse refugiado en el socorrido, pero interesante, Unamuno –y su *desolación*– o en los ensayos sobre el paisaje de García Cabrera. Ahora, una construcción majorera de 1987 poseía dos cualidades diferentes: la irrealidad de Escher y la africanidad implícita e intangible. Esta reflexión de sus creadores no tenía precedentes historiográficos en la crítica de arquitectura, ni tan si quiera en la obra contemporánea del todavía no fallecido César Manrique, que incluso diseñando el Parque Marítimo de Ceuta no remitió estéticamente a alguna supuesta *africanidad*, en una ciudad propiamente africana. Se trataba entonces de una novedad crítica; incluso no sólo lo era para el Archipiélago sino también en el contexto arquitectónico europeo, donde habría que esperar hasta mediados de los años 90, para encontrar un análisis teórico interesado en la sostenibilidad del Medioambiente, y que buscaría referencias estéticas y modelos en las arquitecturas vernáculas de África.

Si la arquitectura canaria hasta esas fechas apenas había visto África, en el Arte insular, prácticamente sucedía lo mismo. Canarias y sus artistas nunca *han mirado* al Continente africano como un referente estético sobre el que poder imitar, inspirarse, crear o considerar hasta bien entrado el siglo XX. Determinados prejuicios culturales, explicables durante el siglo XIX, y confusiones entre orientalismo, *africanidad* y vernaculismo canario, que normalmente las pintoras victorianas indiscriminadamente manipulaban –es el caso de Elizabeth Murray (1815-1882), y sus mujeres guanches dibujadas como si fueran odaliscas– (Jerez Sabater y Martín López, 2008: 96-101), prohibieron, en sentido artístico, la inspiración en África.

En este sentido, el rechazo y desconocimiento estético de África -en su diversidad- debido a las pautas supuestamente occidentales de las artes plásticas, era rotundo en numerosas

esferas culturales españolas. Los referentes para cualquier estilo, tendencia y soporte estaban celosamente *almacenados* en el constructor estético de Europa hasta la primera mitad del siglo XX.

Y si otras artes pudieron fundirse sincréticamente y ocasionalmente en Europa, con diferentes lugares, experiencias y sensibilidades: Asia o África; en lo que respecta a la arquitectura, ésta sufriría más, si cabe aún, la alineación y total prohibición alejada del canon, de la regla y proporciones occidentales, bajo el sustento del academicismo de tradición grecolatina y nunca del valor anónimo, de la irregularidad aunque racional africana. Difícil era por tanto poder encontrar algún componente inspirador africano en la arquitectura europea previa al siglo XX, si bien Mariano Fortuny y otros tantos artistas españoles buscaban referentes en el Magreb.

Aunque el modernismo, a nivel arquitectónico, hubiera tenido grandes e insólitos efectos en algunas zonas geográficas de África como Ceuta, Melilla, Tánger o Marrakech, y el Art Decó dejara interesantes muestras desde Sudáfrica (Martin, 1994: 9-37) hasta Egipto, lo concerniente a la arquitectura contemporánea en África no interesaba. Ni tan siquiera la arquitectura vernácula de cualquier región del gran Continente, como las poblaciones del Atlas, parecía *remover el gusto* en Europa desde el punto de vista arquitectónico, para servir así de fuente de inspiración y conocimiento, o simplemente para crear un guiño estético de una u otra manera.

Nada remitía a África en la arquitectura europea, salvo las alegorías imperialistas victorianas en el Reino Unido y alguna que otra alusión colonial centroeuropea. África si en alguna ocasión emergía, arquitectónicamente, era como *trofeo estético* dentro de una retórica simbólica del poder hegemónico colonial.

Debemos señalar también que, paralelamente a estas

alienaciones, existieron en Europa y América movimientos subversivos al academicismo y experiencias puntuales que, desde los años 20 del siglo XX, y en ocasiones, con un desmesurado carácter paternalista-antropológico, reivindicaban la arquitectura anónima, la arquitectura sin arquitectos, teniendo como ejemplo paradigmático África y sus múltiples arquitecturas vernáculas. Al mismo tiempo, en África se generaban estudios sobre su pasado; los arqueólogos de las universidades africanas valoraban su patrimonio tradicional, con nuevos hallazgos, catálogos, etc.

El carácter de sostenibilidad de la arquitectura vernácula africana, su funcionalidad y diálogo con el paisaje finalmente han revertido en la arquitectura contemporánea. Arquitectos como Hassan Fathy o Richard Rogers han incorporado a sus creaciones elementos constructivos, tipologías, materiales o referencias que aluden precisamente a estos valores vernáculos presentes en la arquitectura tradicional africana (Benito Pérez, 2007).

Sin embargo, las pautas por las que ha desencaminado lo africano arquitectónico en Canarias, posteriores a la Casa Ruiz Frutos (1987), no han sido desafortunadamente las de la sostenibilidad y la ecología sino las agresivas aglomeraciones turísticas. Tamizadas como utopías, e integradas en el paisaje artificial de más de 400 especies botánicas diferentes dentro de campos de golf, estos ensayos utópicos e intencionados del sector turístico están recurriendo ahora a lo vernáculo en un “ligero” sentido africano, como ocurre con el complejo hotelero Abama en Guía de Isora, en el Sur de Tenerife.



Aspecto parcial de la Ciudad de Aït ben Haddou, Marruecos



Abama Resort, Guía de Isora, Tenerife, obra de Melvin Villarroel.

La arquitectura del turismo en el Archipiélago había jugado tímidamente con la arquitectura internacional en los años 50, como el caso del Puerto de la Cruz (Tenerife). Posteriormente, mientras se creaban soluciones novedosas de integración paisajística, de una trascendencia nacional notable, como la propia urbanización de Ten-Bel (1963-1970) en la Costa del Silencio, compleja obra urbanística y arquitectónica de Saavedra, Díaz-Llanos y Luis Cabrera Sánchez-Real, muchos arquitectos consolidados o noveles titubeaban con el folklorismo arquitectónico denostado por Gaceta de Arte en los años 30. Buscaban así una recreación del viejo neocanario “pre” y autárquico, potenciando supuestamente los valores vernáculos de las Islas. Esta fórmula estética en vigor con los primeros nuevos “pueblos canarios” del Sur de Tenerife, complejos que servían para instalaciones hoteleras, servicios públicos y concejalías, hasta incluso parroquias, fue poco a poco degenerándose. Los grandes hoteles prescindían poco a poco del balcón canario de Marrero Regalado o Tomás Machado, y necesitaban un aliciente nuevo para el turismo de calidad.

En los años 90, Andrés Piñeiro (1949-2004) giró con una varita mágica las rutas del “neo-neocanario” aplicándole también los historicismos y eclecticismos de Antonio Pintor la Costa de Adeje (Tenerife), la arquitectura noble, civil y

religiosa de las Islas. Despertó una utopía premeditada, que como recreación megalómana se fue convirtiendo paulatinamente y no por Piñeiro, en una maldad paisajística y en formulación teórica del urbanismo y el paisaje. Otros arquitectos igualmente megalómanos apostaron, supuestamente, por la recuperación de los valores telúricos de la Naturaleza canaria y optaron por recurrir a la inspiración africana de las Montañas del Atlas, en las poblaciones *kasbahs*, que se adaptan según su criterio al terreno en perfecto diálogo con el paisaje sureño.

Melvin Villarroel (1931-2010), controvertido arquitecto y paisajista de origen boliviano, con una amplia formación en Física y Matemáticas por la Universidad de Santiago de Chile, introdujo una nueva fórmula global de africanidad en la hostelería. Afincado en Marbella desde 1973, dio un giro también a la *africanidad* arquitectónica de Canarias en uno de los complejos hoteleros del Sur de Tenerife: El Abama Resort, creado en pleno siglo XXI y en el que su propio autor lo define como “*una ciudad de vacaciones*” por sus grandilocuentes dimensiones. Villarroel ha sido calificado por la prensa española como el “[...] *gurú de la arquitectura aplicada al turismo residencial en nuestro país*” [\[31\]](#).



Vista parcial del Gran Hotel Bahía del Duque, Costa Adeje, Tenerife. Obra de Andrés Piñeiro a principios de los 90 del siglo XX, supuso un hito en la configuración de la nueva arquitectura hotelera de Canarias. Fundía sincréticamente el reiterado neocanario con la arquitectura noble, civil y religiosa, del siglo XVIII y los eclecticismos modernistas del Archipiélago

El arquitecto no duda en aludir a la *africanidad* del mismo cuando confirma que “*El edificio del hotel se inspira en las ciudadelas del Atlas, las kasbahs del sur de Marruecos, porque para semejante tamaño hacía falta una figura urbanística como ésta*” (Fernández Rubio, 2005). Desgraciadamente, tacha de *figura urbanística* a una fórmula ancestral de arquitectura vernácula contextualizada en una región, un urbanismo sostenible con el contexto geográfico del Atlas como son las *kasbahs*, algunas de estas ciudades declaradas Patrimonio de la Humanidad. Poblaciones paradigmáticas como Aït ben Haddou en el Sur de Marruecos sirven de referente estético al arquitecto aunque tergiversando la funcionalidad, el uso, el aspecto, y si se puede considerar, hasta su *africanidad* implícita. Esta circunstancia de abuso de las tipologías vernáculas para la promoción turística está ocurriendo en Marruecos desde hace 10 años. Estratégicos emplazamientos turísticos como Ouarzazate construyen recreaciones hoteleras a modo de *kasbahs* para los turistas que, al día siguiente, tras pernoctar en la imagen mimética, visitan las ruinas originales más cercanas (Benthall, 1998: 1-2). El valor vernáculo se pierde gracias a la serialización y mimetismo de los alojamientos turísticos, que megalómanos y contundentes, pierden no sólo la tradición local sino el espíritu de lo anónimo defendido por Rudofsky que claramente poseían. Estos grandes *resorts* tienen su autoría, diseños y una imagen que se aleja por ello de la singularidad inherente a los conjuntos primigenios y originales.



El hotel Abama, en Guía de Isora, Sur de Tenerife. Una de las obras faraónicas de Melvin Villarroel, inspiradas en las *kasbahs* del Atlas.

La africanidad estética de Villarroel es un instrumento pernicioso en la contemporaneidad pues sirve como herramienta mediática atractiva y utópica de conectar con el turismo, empatizando como tipología con la megalomanía del sector y pervirtiendo el pasado histórico y paisajístico de un Archipiélago que desde una perspectiva cultural atlántica donde se enmarca no tuvo previamente una inspiración africana. El dilema radica en que, tal vez, ninguna de las dos tendencias constructivas consideradas en Canarias anteriormente podría apropiarse de un término tan ambiguo, grande, complejo e interesante como es el valor teórico-estético de la africanidad. Al mismo tiempo, y no es esta la pretensión del texto, ¿qué se puede entender por africanidad –siendo un continente tan diverso– en arquitectura? Acaso ¿existe una arquitectura europea unitaria, en esencia, estilo o tipología? ¿Existirían por tanto varias *africanidades*?

En un mundo globalizado en términos estéticos y actuales,

donde las grandes firmas de estudios arquitectónicos producen por y para todo el mundo, los referentes estéticos dejan de ser explícitos y se convierten en sensaciones aderezadas por el clima, el paisaje y la luz de un determinado lugar.

Llegados a este extremo, y aunque la Casa Ruiz Frutos no tuviera esa africanidad no explícita, la fortaleza y voluntad de Javier Nimo y María del Carmen Román de hablar implícitamente sobre África en arquitectura canaria, es cuando menos algo inaudito, sorpresivo y a la vez lógico. Estos tipos de planteamientos de lo anónimo y lo vernacular, y no otros, serían los que deberían plantearse los propios dirigentes y los sectores turísticos en el urbanismo contemporáneo.

[1] La distancia más cercana desde Canarias con el continente africano es de 80 kilómetros, si bien las Islas más occidentales se encuentran muy alejadas de África.

[2] En pocas ocasiones se había considerado este término en el resto del territorio español para justificar una arquitectura contemporánea hasta 1989.

[3] Sin autor, "Entrevista con el arquitecto Melvin Villarroel" en *Guía de prensa*, Arquitectura general, cfr.: <http://www.guiadeprensa.com/construccion/arquitectura-general/melvin-villarroel.html> [consultado el 20 de noviembre de 2007].