





Manrique y su proyecto Lanzarote ¿Una utopía realizada?

**El programa de un artista
para transformar
estética y socialmente una isla**



ENSAYO



Manrique y su proyecto Lanzarote ¿Una utopía realizada?

**El programa de un artista
para transformar
estética y socialmente una isla**

Jakub Kloc-Konkołowicz



Diseño de la colección: Alberto Corazón
Maquetación: Zita Moreno

© del texto: Jakub Kloc-Konkołowicz

© de las fotografías: Fundación César Manrique

Traducción del texto al español: Antonio Gómez Ramos
Traducción del texto al inglés: Niels Feuerhahn

Reservados todos los derechos de esta edición
para la Fundación César Manrique.
Taro de Tahiche – c/ Jorge Luis Borges, 16. 35507 Tahiche. Lanzarote. Islas Canarias.

ISBN: 978-84-88550-89-7
Depósito legal: GC 406-2019
Imprime: Imprenta Roal, S.L., Madrid

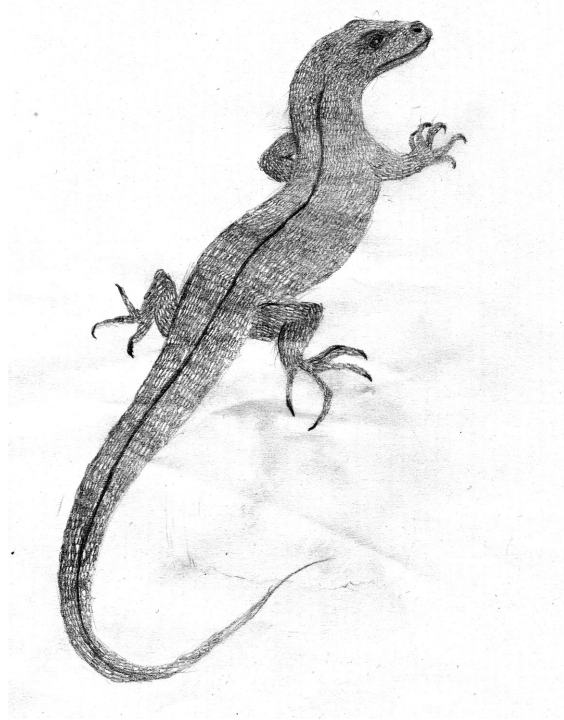
Impreso en España. Papel reciclado.

A mi amada familia



Agradecimientos

Deseo manifestar mi profunda gratitud a todas aquellas personas que me han ayudado a elaborar este libro. En primer lugar, quiero dar las gracias a mi querida esposa Małgorzata, a mi hijo Mateusz y a mi hija Basia por acompañarme en los viajes a la isla de Lanzarote y prestarme su apoyo durante el proceso de escritura del libro. También quiero agradecer a mi amigo Simon Gabriel Neuffer su esfuerzo por conseguir que el manuscrito en alemán suene correcto y comprensible. Asimismo, deseo expresar mi gratitud al profesor Antonio Gómez Ramos y a Niels Feuerhahn por sus maravillosas traducciones de mi manuscrito al español y al inglés. Finalmente, pero no por ello menos importante, quiero hacer llegar mi profundo agradecimiento a la Fundación Manrique, en especial a su director, Fernando Gómez Aguilera, no solo por hacer posible la publicación de mi libro, sino por acompañarme durante el proceso de preparación con su inolvidable franqueza y cordialidad.



Dibujo de lagarto realizado por Basia Kloc-Konkołowicz, de 8 años, hija del autor, durante su viaje a Lanzarote

Índice

Introducción, menos importante y, en cierta medida, filosófica.....	15
Prólogo	
Laberinto.....	25
La Atlántida	28
Capítulo I	
Primera aproximación: la naturaleza.....	35
Capítulo II	
Segunda aproximación: el ser humano.....	55
Capítulo III	
Tercera aproximación: el arte	79
Capítulo IV	
Cuarta aproximación: el desarrollo.....	101
Capítulo V	
Quinta aproximación: la tradición	123
Epílogo	
Éxito.....	141
Fracaso.....	144
San Borondón	148
Bibliografía	157

English version

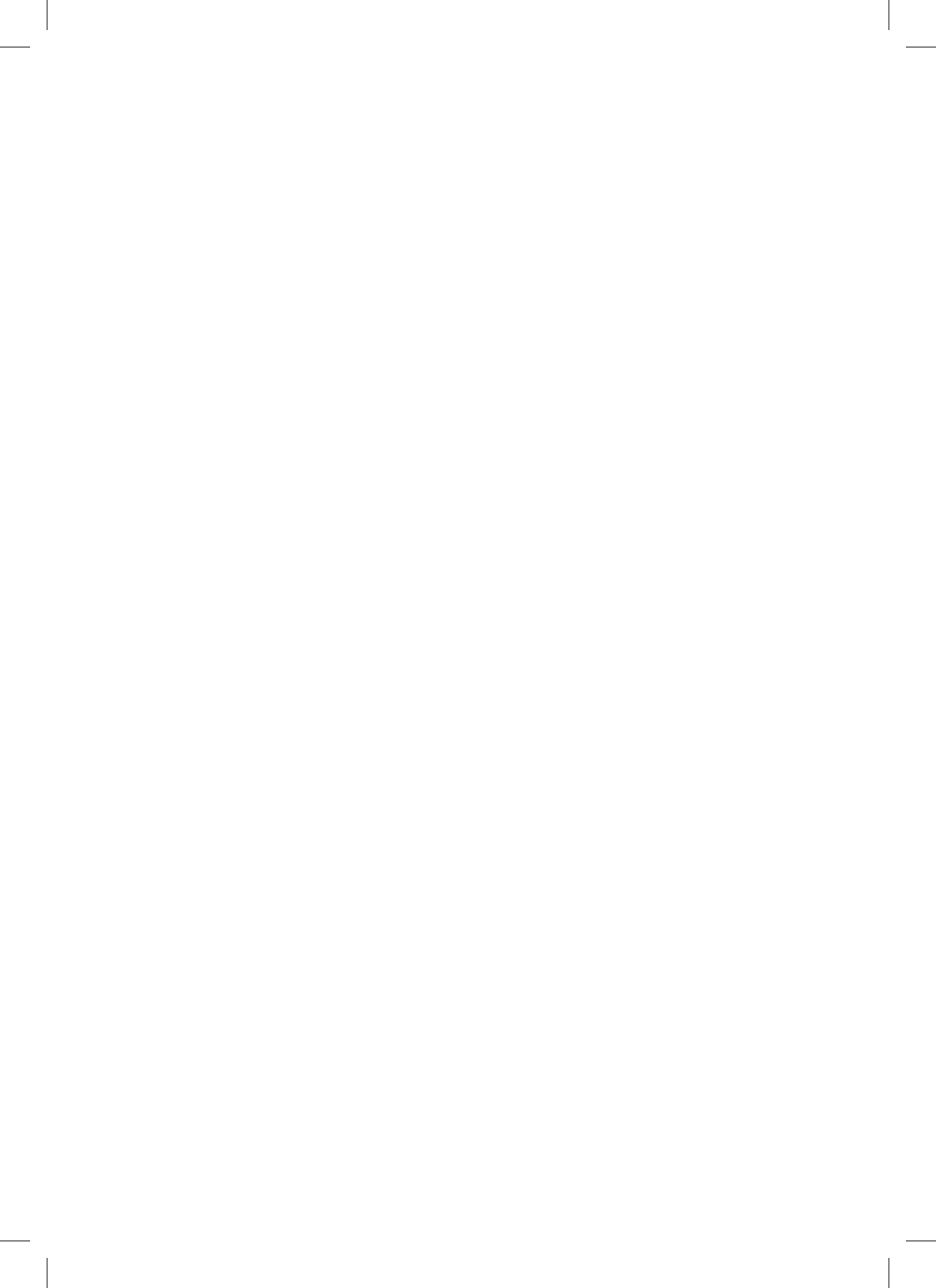
Manrique and his Lanzarote project. Utopia actualized?

An artist's programme for the aesthetic-social transformation of an island

Contents

The less important, somewhat philosophical introduction	171
Prologue	
Labyrinth	181
Atlantis	184
Chapter I	
First Approach: Nature	191
Chapter II	
Second Approach: Man	211
Chapter III	
Third Approach: Art	235
Chapter IV	
Fourth Approach: Development	255
Chapter V	
Fifth Approach: Tradition	275
Epilogue	
Éxito.....	295
Fracaso.....	298
San Borondón	302
Bibliography.....	309

Introducción



Introducción, menos importante y, en cierta medida, filosófica

Bañada por las olas del océano Atlántico, con un tamaño que no supera las dimensiones humanas y uno de los climas más suaves y agradables del globo terrestre, la isla de Lanzarote se aparece como un lugar directamente predestinado a la realización de una utopía. Y, en efecto, en su historia más reciente, esta isla ha pasado por un experimento único de realizarla. No se trataba de una de esas utopías (o distopías, más bien) que han devastado amplias regiones del mundo cuando fracasaron penosamente en el intento de formar al ser humano a la medida de patrones ideológicos. Se trataba, más bien, de una utopía estética que iba a reconfigurar la isla, para hacer de ella el lugar apropiado para una vida humana lograda, digna y libre. Este magnífico experimento se lo debe la canaria isla de Lanzarote a uno de sus mejores y más originales hijos, el artista César Manrique. Este escrito es un modesto ensayo para responder a la pregunta de si ese experimento fracasó o tuvo éxito. O bien, dicho de modo más preciso: para saber lo que ese éxito o fracaso

significaba y sigue significando para la isla, para sus habitantes y para el observador que viene de fuera.

Con este librito, me atrevo a hacer el intento de entender el fenómeno de la isla de Lanzarote primariamente, no como un lugar real, sino como un proyecto artístico y social que adquirió dimensiones reales hasta convertirse, por un lado, en una utopía realizada, y por otro, sin embargo, quizá, en una utopía fracasada. "Manrique es Lanzarote, y Lanzarote es Manrique"; valga esta frase de Frei Otto¹ como punto de partida de este pequeño estudio, el cual no debe ser entendido ni como tratado de historia del arte sobre la obra de Manrique, ni como estudio sociológico sobre el desarrollo social de una isla atlántica. Antes bien, este librito debe entenderse como una reflexión perspectivista acerca del sentido, la ejecución y el resultado del escenario original que el artista Manrique esbozó con el nombre de Lanzarote, y que él mismo resumía como una unidad de vida, hombre y arte.

El texto que sigue no tiene la estructura típica de un trabajo científico o académico. Posiblemente, es demasiado corto y caprichoso para eso. Pero tampoco es un esbozo literario, pues opera en él con demasiada fuerza una serie de conceptos hasta cierto punto ordenada, que procede según un método determinado. Es probable que su lectura no deje satisfecho a quien esté interesado en la obra completa de Manrique, ni tampoco al amante de guías de viaje artísticas y elevadas. Seguramente, lo más adecuado será calificar el siguiente texto como un ensayo que se mueve en los umbrales de la filosofía social y de la estética. Juzgue el lector

¹ Cf.: Fernando Gómez Aguilera, "César Manrique: la escritura en, de, con, por la vida", en: César Manrique, *La palabra encendida*, selección de textos e introducción de Fernando Gómez Aguilera, León, Universidad de León, 2005.

si este intento por definir exactamente de antemano el carácter de las páginas que siguen lo consigue describir o es más bien expresión del desvalimiento de su autor.

Sin embargo, aunque la segunda posibilidad fuera cierta, considero que es importante intentar cubrir una laguna determinada con este ensayo. A saber: la laguna entre dos clases de escrito y dos tipos de reflexión condensada en esos escritos. La laguna entre la filosofía social y la estética. Una y otra se tocan, se sienten afines en muchos respectos, se suministran recíprocamente argumentos y ejemplos: eso debería estar claro. Sin embargo, lo más típico es que se remitan una a otra, de manera más o menos externa, como si la frontera entre la realidad social y la esfera estética fuera, en última instancia, imposible de traspasar. Creo que el caso Manrique puede verse también como el intento de suprimir esa frontera, y por cierto, de un modo anclado en lo concreto, lo histórico y lo social. Hay también una segunda laguna que este librito debiera, cuando menos, hacer más pequeña: la que existe entre la historia del arte y la de la estética filosófica. Consecuentemente, el estudio de un caso singular no debe entenderse, ni como un intento de elaborar la estética de Manrique, ni como subsunción de su obra bajo unos conceptos estético-filosóficos concretos (cosa que el artista seguramente no hubiera querido). Se trata, más bien, del intento de desplegar una narración filosófica de la promesa utópica del arte en un lugar, una obra y un artista concretos.

El encuentro de Manrique con Lanzarote no fue una casualidad; pero no por la simple e inmediata razón de que el artista naciera en esa isla. Quien quiera hablar a fondo de Lanzarote, no puede describir simplemente una más de entre las muchas islas del Atlántico, sino que, ya por el hecho de hacerlo, se mueve por un terreno mítico-simbólico que se proyecta

como un holograma sobre un lugar que es real, y está geográficamente determinado. Las Islas Canarias siempre fueron una coincidencia de mito y realidad, y eso es lo que hace de ellas un lugar mítico en el mundo. Todas las guías de viaje de Canarias empiezan con un capítulo sobre que las Islas se describían en la Antigüedad como Islas de los Afortunados, Campos Elíseos, Jardín de las Hespérides, o incluso, como restos de la Atlántida. Una y otra vez, se ha intentado aclarar la complicada pregunta de la causa y el efecto: ¿fueron las Islas Canarias primero descubiertas, para luego —después de que los fenicios expulsaran a los griegos del Atlántico con historias de monstruos, o después de que Cartago cerrara el Estrecho de Gibraltar a los barcos extranjeros por motivos comerciales— convertirse en una tierra mítica, habitada exclusivamente por dioses antiguos y héroes legendarios? ¿O bien surgió de manera independiente, con una función religiosa, el mito de unas Islas Afortunadas, para luego, con una suerte de laicización de la historia original, ser redescubierto y trasladado a cada nueva isla descubierta, cada vez más hacia Occidente, hasta quedarse fijado en las Canarias? En realidad, la respuesta a esta pregunta, por importante que sea en sí misma, carece de relevancia para el presente estudio. Lo que es seguro es que, por medio de narraciones literarias, antropológicas y arqueológicas, el mito de las Islas de los Afortunados y de los restos de la Atlántida se asoció de tal manera con las Islas Canarias reales que ha llegado a constituir un pilar insustituible de la identidad de estas islas. En el Archipiélago Canario, las Islas de los Afortunados y la Atlántida se han hecho realidad, y por cierto, como estrato fundamental de la interpretación y la comprensión que tienen de sí mismas.

Y es precisamente esta herencia mítica, o dicho de modo más preciso, es este juego conjunto de mito y realidad, de narración y de hechos, de

esbozo y realidad efectiva, lo que se hace perceptible una y otra vez en la biografía y en la obra de Manrique. Que Manrique quiera realizar su utopía precisamente en Lanzarote, o mejor dicho: que quiera convertir y transformar utópicamente su isla natal, Lanzarote, es el resultado de la esencia, siempre utópica, de este lugar. La Isla de Lanzarote tenía que convertirse en lo que ya había sido una vez: en la Atlántida. En un lugar selecto, en el que la vida, la cultura y la humanidad pudieran estar plenamente reconciliadas. Pero esta idea no debía estar flotando en el aire, sino llegar a ser una realidad palpable, y es justo por esto por lo que es tan significativo el caso de Manrique. Lo que hace de la propuesta del artista un objeto de reflexión único no es simplemente la formulación de una utopía estética, sino su enraizamiento como vehículo concreto de un modelo socio-económico y medioambiental. El éxito o fracaso de su proyecto merece una reflexión, pues no solo contiene una historia fascinante, sino que también permite ver y comprender la situación de la última fase de la sociedad capitalista, de sus sueños y pesadillas, sus oportunidades y sus peligros.

El método de exposición de este esbozo estético-social intentará imitar la estructura de un laberinto: probar muchos caminos, sin poder ni querer encontrar el mejor de ellos. Entonces quedará expuesto el éxito y el fracaso de este proyecto: tan magnífico el uno como demoleedor el otro. El final ambiguo, irresuelto de este librito no solo es una invitación al lector para que juzgue por sí mismo si se ha conseguido erigir una nueva Atlántida en Lanzarote, o si la nueva Atlántida, entretanto, ha vuelto a hundirse en las olas del océano. Es también la expresión de mi convicción de que el resultado del proyecto de Manrique recuerda más bien a otra isla que a veces aparece como real, a veces solo como ilusión: la tornasolada isla de San Borondón, que unas veces existe y otras no.

Para la reconstrucción del proyecto estético-social manriqueño nos basaremos en la excelente selección de textos suyos que Fernando Gómez Aguilera editó en el año 2005, bajo el título *La palabra encendida*.² Todas las citas de los escritos de Manrique se refieren a esta edición. A lo largo de todo el ensayo nos acompañará la *Teoría estética* de Theodor W. Adorno. La elección de este texto no se debe solo a la filiación francfortiana del autor; tiene motivos más profundos. Manrique se entiende a sí mismo —y así se lo entiende también de manera general— como un artista moderno. La *Teoría estética* de Adorno, que ha llegado entretanto a ser un “clásico”, constituye un destacado intento de interpretar el arte moderno en sus propósitos, sus formas y sus límites. Es cierto que hay otras teorías del arte moderno, pero lo específico de su versión francfortiana es el descubrimiento y fundamentación de esos enredados vínculos que existen entre el arte moderno y la realidad social a la que él toca. Casi no hay otra teoría que se preste mejor que la de Adorno, como un espejo reflexivo, para descifrar la concepción utópica de un artista que durante toda su vida vio su arte inserto en el contexto social. Con la palabra clave “utópico” estamos nombrando un motivo más: la idea de que el impulso utópico, que es necesariamente inherente al arte, constituye un pilar, tanto de la teoría de Adorno como de los conceptos estéticos de Manrique. Aunque ambos son muy afines en este punto, sin embargo, se distinguen poderosamente en cómo estiman las posibilidades a las que tiene acceso el arte para realizar efectivamente su impulso utópico. Por anticipar algo: mientras que Adorno se enfrenta críticamente a todo intento de concretizar figurativamente lo utópico inscrito en el arte, Manrique considera que su tarea es darle una figura social concreta a la idea estética de la utopía. No se tratará aquí, pues, ni de interpretar

² César Manrique, *La palabra encendida*, selección de textos e introducción de Fernando Gómez Aguilera, León, Universidad de León, 2005.

a Manrique con los conceptos de Adorno, ni de enmendarle la plana y mejorar a Adorno con las concepciones de Manrique. Nada de esto nos arrogamos aquí; se trata, más bien, de presentar, con el trasfondo de la estética moderna, el intento concreto de realizar una utopía estética en un lugar y en un momento histórico determinados. La tensión entre la teoría de Adorno y la praxis estética de Manrique es solo una vía por la que se debe poner de manifiesto la dinámica trágica de la realización de la promesa utópica del arte, o también de su frustración.

¿Qué comprensión y conocimientos vamos a ganar al representar el (¿mal?)logrado intento de Manrique de realizar la utopía estético-social en Lanzarote? Al menos, dos. Uno más superficial, que se refiere a la tensión entre éxito y felicidad en la última fase del capitalismo: la isla se convierte en víctima de su éxito. Y otro más profundo: cada sitio del mundo fija su futuro por medio de sus narraciones. Lanzarote, y más en general, cada una de las islas canarias relata la historia de la realización de su utopía al moverse narrativamente por el arco tendido entre la Atlántida y San Borondón. Es decir, entre la prometida y pronosticada felicidad estética y social, que ciertamente se realiza, pero luego aparece, ya como realidad, ya como ilusión. Que Lanzarote pueda aparecer primero como lugar de la utopía prometida y luego como fenómeno de la alternancia entre el cumplimiento de la promesa y el fracaso de ese cumplimiento es algo que está inscrito en la herencia genética de sus propias narraciones míticas. Esta narración única, que es comprensible de manera universal, pero solo se realiza en esta isla concreta del Atlántico, nos enseña que la predicción del futuro no es para nada un arte raro y difícil. Es justo al contrario: solo la interpretación correcta de los textos fundacionales de un lugar, de un pueblo y de una tradición permite que se manifieste el horizonte de futuro más alejado.



Prólogo



Laberinto

En la misteriosa niebla que envuelve los comienzos de la historia y de la cultura europeas emerge una de sus metáforas decisivas: el laberinto. Como es sabido, esta construcción inventada y edificada por Dédalo servía como prisión —y también como escondite— para el Minotauro, ese monstruo nacido del seno de Pasífae, que también es una figura de origen divino.¹ La famosa historia del hombre-bestia-dios que devoraba seres humanos y estaba oculto en el laberinto puede leerse también como una de las primeras narraciones acerca de lo atractiva, y a la vez terrorífica que resulta la (im-)posibilidad de alcanzar la verdad. Dentro del laberinto vive una figura de origen divino, que reúne en sí la naturaleza del hombre y la de la bestia. El Minotauro se convierte así en símbolo de lo absoluto, pues reúne, por así decirlo, los tres "estratos" de los seres

¹ Para las complejas conexiones de los cultos religiosos minoicos en los que aparece Ariadna como "señora del laberinto", puede verse, sobre todo, el impresionante tratado clásico de Karl Kerényi *Dionisio. Raíz de la vida indestructible*, Barcelona, Herder, 2016.

(tal como se los denominaba reiteradamente en la Antigüedad griega): lo divino, lo animal y lo humano, que se encuentra en el centro. Vive allí, escondido y oculto; es, pues, invisible, como la verdad misma; pero, a la vez, sus efectos se muestran reiteradamente en que reclama sacrificios humanos y los hace pedazos. Como a la verdad misma, se le teme y se le ama. No habiendo sido sacrificado por amor (el de Ariadna), sino preservado en el escondite del laberinto, el Minotauro no debía ser visto, y sin embargo, era temido: los sacrificios humanos que se le dedicaban tenían claramente un carácter religioso.

Si interpretamos así la historia, la aventura de Teseo se muestra como el intento de llegar hasta la verdad misma. Sin embargo, Teseo camina por el laberinto, no solo para descubrir esta verdad y enfrentarse a ella, sino también para doblegarla con la espada mágica, para matar. Como es sabido, a fin de no perder su camino, recibió de Ariadna, hermanastra del monstruo, un ovillo que debía ayudarle a salir del laberinto después de haber doblegado a la monstruosa verdad. Por el hilo del ovillo, lo absoluto del ser humano (en la figura divina de Ariadna) vendría a unirse y enlazarse con lo absoluto de la verdad. El hilo de Ariadna no es más que el hilo lógico de la argumentación, que siempre debe permanecer reversible, para poder conducir de hecho hasta la verdad. El investigador camina a lo largo del hilo lógico de Ariadna, el cual le acompaña en la búsqueda de la verdad: siempre puede retroceder por sus pasos argumentativos coherentes hasta el comienzo del pensar y del conocer. El monstruo oculto, al que conducen tantos y tantos caminos y extravíos, representa la verdad, que solo se puede alcanzar de manera asintótica. El Teseo investigador necesita varios hilos de Ariadna a la vez: intenta encontrar el camino correcto en el laberinto por diversas entradas. Sin embargo, cada vez llega solo hasta la última pared, la cual le separa del

monstruo de la verdad absoluta. Puede escuchar su siniestro bramido, puede sentir su cercanía con fascinación y temor, pero nunca llega a verle el rostro a la figura divina-bestial-humana; lo monstruoso es, más bien, el intento de olvidar la dimensión medida humana, y querer doblegar lo absoluto de la verdad.

Mi búsqueda en el presente librito quisiera entenderla según el modelo de la narración que he parafraseado de este modo más bien agnóstico, en última instancia no sangriento. Conforme a esto, mi propósito no es reconstruir, a partir de las observaciones dispersas en las que Manrique explicó sus ideas estético-sociales, una concepción unitaria que les subyaciera de antemano, a fin de doblegar, como con una espada mágica, la verdad esencial del arte de Manrique. Antes que eso, lo que me importa es buscar por diversos caminos la verdad de este arte, sin arrogarme que uno de ellos pueda llevar a la verdad misma. Desde diversas direcciones, nos acercaremos a lo utópico, a partir de lo cual Manrique desarrolló su concepto estético social, sin afirmar que lo hayamos conquistado. Por eso, llamaré "Aproximaciones" a los capítulos que siguen: son intentos, nuevos cada vez, para, tomando de la mano los diversos hilos argumentativos, entender la verdad de la creación artística de Manrique y la verdad de la Isla de Lanzarote. Caminaremos lúdicamente por el laberinto de la estética de Manrique. Este método, obtenido de una reinterpretación epistemológica del mito del Minotauro, no dejaría de contar con la simpatía del artista: "La verdad absoluta no existe. Lo mejor es hacer de la vida una investigación como juego, ante algo tan desconocido y fascinante como la propia existencia."²

² César Manrique, *La palabra encendida*, p. 59.

La Atlántida

¿Qué une la Atlántida con el laberinto? Mitológicamente, muchas cosas, si se piensa que el Minotauro, esa criatura deforme, era consecuencia de la ira de Poseidón, quien había regalado previamente a Minos, rey de Creta, un toro blanco (futuro padre del Minotauro). El mismo Poseidón que había traspasado a su hijo Atlas el poder sobre la Atlántida. Con todo, mucho más importante para nuestros fines es la función que les habrá de corresponder a los dos mitos en el marco de nuestro pequeño estudio. En el caso del laberinto, se trata, como ya indicaba, de la forma asintótica y experimental que tomaba la investigación de la estética de Manrique. En el caso del mito de la Atlántida, por el contrario, se trata del núcleo de la problemática que nos ha de ocupar: la promesa de la utopía.

El mito de la Atlántida —inventado y transmitido por Platón— es una de las narraciones europeas más conocidas, y se lo ha presentado y analizado en detalle tantas veces que hoy parece innecesario volver a exponerlo. De esta historia universalmente conocida, solo nos interesan algunos elementos a los que quiero aludir. Sobre todo, parece fuera de duda que Platón —independientemente de lo que de verdadero hubiera en la historia— utiliza el relato de la Atlántida como ocasión para describir un estado político-social ideal y su paulatina autodestrucción. Tan pronto como el ansia de dinero y poder hacen presa de los atlántidas, se viene abajo la armonía original, el estado ideal y equilibrado; en consecuencia, los dioses deciden sumergir la Atlántida bajo las olas del océano. Lo primero que se sigue de esto es que la utopía solo puede realizarse en una isla aislada de los demás continentes; pero también que puede derrumbarse si se renuncia a las virtudes originales —si se da la

humana, demasiado humana *hybris* y la destrucción del orden natural que de ahí se sigue—, y puede transformarse en la Edad Dorada del pasado. El mito de la Atlántida muestra la utopía como una posibilidad realizada y echada a perder.

Pero no es solo eso: la posibilidad sigue viva en la memoria de los hombres. Tan pronto como este recuerdo de lo perdido se une a la conciencia de la causa de la pérdida, el recuerdo se convierte en promesa. Y es justamente de esta promesa de la utopía de lo que se trata en las páginas que siguen. Lo que ya fue una vez puede volver a acontecer en el futuro: la utopía no debe quedar en el recuerdo, sino que tiene que transformarse en una tarea.

Para César Manrique, cuya concepción estético-social de la utopía constituye el tema propiamente dicho de este pequeño tratado, esa tarea adoptó una figura concreta. A él le importaba la promesa utópica que se debía realizar en su isla de nacimiento, Lanzarote. Puesto que Lanzarote, al igual que las demás Islas Canarias, en su prehistoria mítica, podía entenderse como el resto salvado a la catástrofe del otrora poderoso imperio Atlántida, el recuerdo puede convertirse aquí en una tarea concreta. Como veremos, es el arte el que está en condiciones de sacar de nuevo a la luz el espacio subterráneo de la utopía que se hundió en tiempos. En eso, es semejante al poder de los volcanes, los cuales empujan lo oculto de vuelta a la superficie terrestre. La tradición de la Atlántida, la promesa de la utopía, el arte y la vulcanología se funden en la concepción de Manrique, para dar una constelación que hace volver a la realidad el estado feliz de la armonía en la parte salvada de la Atlántida. "Hemos conseguido [...] vivir en un espacio vulcanológico de la Atlántida único en el planeta."³

³ *Ibid.*, p. 82.

Es cuestionable, ciertamente, que esta condición reconstruida pueda existir de manera duradera. Como es notorio, ya Tomás Moro —inventor del concepto de utopía y autor de la obra homónima— jugaba con la ambigüedad de la que se nutre el nombre de utopía. En un *addendum* de su obra escribe: "Por eso, mi nombre no es utopía, sino Eutopía, el lugar de la felicidad (*Whereof not Utopie, but rather rightely /My name is Eutopie: a place of felicitie*)."⁴

A diferencia de la U-topía, que significa el no-lugar, el "en ninguna parte", en el caso de la Eu-topía se trata de un lugar bueno, logrado: un lugar de armonía y felicidad. Desde la aparición de la obra de Moro se han escrito innumerables tratados para interpretar esta etimología. ¿Quería Moro dar a entender que el buen estado no puede realizarse en ninguna parte? ¿O estaba queriendo decir, irónicamente, que no había descrito un orden bueno y feliz, sino uno tal que, *por suerte*, no podía realizarse en ningún sitio? Para nuestros fines, bastará con retener en la memoria la tensión que aquí se indica entre la promesa de la utopía y la (im-)posibilidad de su realización. Sobre todo, porque, para el propio Manrique, el estado utópico descrito como verdadero en Lanzarote en el curso del tiempo amenazó con volver a hundirse en las olas de la codicia y la ambición de poder. Es muy posible que del choque de los factores mencionados, la Atlántida, la Eu-topía y la U-topía, hubiera una salida a través de otra isla mítica: San Borondón, una isla canaria que en tiempos estuvo señalada en los mapas y que los marineros decían haber visto, pero que, claramente, no existe en nuestra dimensión. Una isla que aparece a veces, como si fuera real y tangible, para después

⁴ Thomas Moro, *Utopía*, Madrid, Alianza Editorial, 2012. Traducción de Pedro Rodríguez Sanchidrián.

escapar cuando vamos a tomarla. Puede, entonces, que Lanzarote no sea la resurrección utópica de la Atlántida, sino la isla buscada de San Borondón: un lugar de reluciente armonía y felicidad, pero que a veces desaparece de la vista y resulta ser la posibilidad desaprovechada de la utopía. Pero si esto es verdad o no, es una cuestión que debemos perseguir por los diversos caminos que recorren el laberinto del proyecto estético-social de Manrique. Intentaremos pasar dentro de este laberinto por cinco puertas diferentes, que llevan las siguientes inscripciones: la naturaleza, el ser humano, el arte, el desarrollo, la tradición.



Capítulo I.
Primera aproximación:
la naturaleza



Según César Manrique, la naturaleza constituye el horizonte absoluto tanto para los hombres como para el arte y para el progreso de la cultura humana. Es también la fuente del ser humano como tal, de su pensamiento y de su acción, incluso cuando se opone insensatamente a la naturaleza en sus pensamientos y sus acciones. Igualmente, es la fuente de la energía que domina en el arte y que habilita al artista para crear. Es cierto que se pueden emprender muchas cosas contra la naturaleza, y los hombres lo hacen; pero con ese comportamiento se dañan a sí mismos y actúan, no solo contra el propio interés, sino, sobre todo, contra la propia felicidad. Pues la naturaleza es la principal fuente de felicidad humana; no como algo muerto convertido en objeto de la veneración humana, más bien como poder activo que todo lo crea y todo lo cambia constantemente. Aunque queramos adornar a Manrique a toda costa con la etiqueta de "ecologista", él no pensaba ni actuaba ecológicamente por motivos pragmáticos, como alguien que sabe de las catástrofes que están por venir a causa de un dominio alocado de la naturaleza, sino como alguien que concibe la naturaleza como verdadera fuente y horizonte del ser humano.

No se trata aquí, en ningún caso, de un rancio romanticismo de la naturaleza, ni tampoco del extendido malentendido de Rousseau de que hay que volver al estado de naturaleza. Es cierto que la naturaleza, en tanto que es algo que ha devenido, en cuanto *natura naturata*, constituye siempre el punto de partida del conocimiento humano, de la reflexión y, posiblemente, también de la meditación. Sin embargo, Manrique pone el acento en el lado activo de la naturaleza, en ese concepto que conocemos por la historia de la filosofía y de la cultura como *natura naturans*, naturaleza creadora.¹ Esta fuerza creadora es la esencia del concepto de naturaleza en Manrique. No contrapone la naturaleza, por caso, a la libertad humana (y artística), sino que la entiende como apoyo de esta libertad en la medida en que se la capte correctamente; esto es: como libertad para la creación. Consecuentemente, el hombre no está unido a la naturaleza porque él sea una de las criaturas naturales, porque él también sea parte de la naturaleza devenida, sino, más bien, porque posee en sí la fuerza creadora con la que puede producir algo nuevo. En última instancia, esta fuerza se muestra como afín a la fuerza de la naturaleza creadora, si es que no es idéntica a ella. En César Manrique, es el concepto de *abundancia* el que parece ser la clave para comprender el concepto dinámico de naturaleza. La naturaleza crea, y lo hace *en abundancia*, genera la abundancia de formas, de figuras, de colores y olores sin calcular, sin ahorrar, sin lamentar posteriormente la cantidad y la calidad de esta producción. A pesar de ello, produce siguiendo un orden, conforme a un gran plan que ha permanecido hasta hoy opaco y misterioso para los hombres. El telón de fondo del pensar y la acción manriqueña lo constituye la representación de la productividad de la naturaleza, incesante, pero estrictamente ordenada, una productividad que es

¹ Para la distinción entre *natura naturans* y *natura naturata*, el modelo es Spinoza, *Ética, demostrada según el orden geométrico*, Madrid, Alianza Editorial, en la traducción de Vidal Peña.

tan inmensa que el ser humano no tiene que emprender nada más, aparte de recapacitar sobre su lugar en la naturaleza, descubrir para sí la enorme producción de la fuerza de la naturaleza y convertirla en fuente de utilidad y de felicidad.

Sin embargo, cuando en la era industrial, o incluso postindustrial, nos servimos de un concepto de naturaleza como este, sin otras mediaciones, surge enseguida la sospecha de estar forzando la representación romántica ingenua de la naturaleza, sin reflexionar lo suficiente sobre las condiciones sociales en las que surge el concepto de naturaleza. "La naturaleza es una categoría social"², escribió una vez Georg Lukács; y no otra cosa quería decir Joachim Ritter cuando, en su ensayo clásico sobre el paisaje, presentaba el tardío "descubrimiento" y configuración del paisaje, condicionado por el desarrollo industrial.³ Uno de los cimientos de la estética moderna es, desde hace mucho tiempo, haber visto que la belleza de la naturaleza, más aún, la naturaleza en cuanto objeto estético de rango especial es un fenómeno cultural bastante tardío, condicionado histórica y socialmente, que se explica, sobre todo, como una compensación (así en J. Ritter y O. Marquard). Gracias a esta compensación, el hombre moderno, sobrecargado por las exigencias del mundo industrial, expuesto plenamente a lo artificial, puede sacudirse sus padecimientos "urbanos". Sin embargo, el concepto de naturaleza de Manrique no se opone en ningún caso a la cultura y la sociedad. Y aunque a Manrique no se lo pueda llamar dialéctico, si ve él una fuerte relación de dependencia

² Georg Lukács, *Geschichte und Klassenbewusstsein. Studien über marxistische Dialektik*, Neuwied 1976, p. 201. [Traducción española: *Historia y conciencia de clase*, Barcelona, Grijalbo, 1977.]

³ Cf.: Joachim Ritter, *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, en Joachim Ritter, *Subjektivität. Sechs Aufsätze*, Francfort del Meno, 1974, p. 141-163.

entre la naturaleza, el ser humano y la cultura que este configura. ¿Cómo se piensa, entonces, en Manrique, el hecho de que la naturaleza esté mediada a pesar de su ideal de inmediatez originaria? Es importante responder a esta pregunta, pues aquí podemos descubrir en su pensamiento y su creación precisamente una mezcla de elementos conservadores y elitistas, pero también de crítica social.

Ciertamente, Manrique no suscribiría la visión radical de que la naturaleza es ella misma una categoría social. Antes bien, el ser humano está frente a ella en una relación de "oír decir". Cuando Rafael Alberti calificó en sus versos a Manrique como "pastor de vientos y volcanes"⁴, vio correctamente la posición del hombre, o más concretamente, del artista. La naturaleza espera al ser humano para que este pronuncie su esencia, la esencia de la naturaleza: ya sea en el lenguaje, ya sea en el arte o en la arquitectura. Así, el ser humano está en relación con la naturaleza como el poeta heideggeriano en relación con el ser. Es el pastor de la naturaleza y la hace aparecer por medio de su pensamiento, de su acción, de su creación. Y aquí nos topamos con una paradoja: ¿Significa esto que la naturaleza misma no se puede mostrar, objetivar? ¿No en el sentido trivial de que sin seres humanos no sería posible ninguna experiencia humana (ni, por lo tanto, una experiencia de la naturaleza), sino en el sentido, mucho más radical, de que el ser humano, en cuanto intérprete de la esencia de la naturaleza, juega un papel clave para la naturaleza misma?

Para abordar esta paradoja, tenemos que considerar todavía otra dimensión del concepto de naturaleza en Manrique. Y es que el artista no

⁴ Rafael Alberti, *Lancelote. Primera estrofa*, en: César Manrique, *La palabra encendida*, p. 23.

considera la naturaleza solo como *natura naturans*, como naturaleza creadora, sino también como *natura abscondita*, como la naturaleza que se esconde. Esto se muestra de modo especialmente claro en la descripción del efecto que, según Manrique, ejerce su isla natal sobre el huésped recién llegado. "La isla [...] no quiere ser comprendida a primera vista, como protegiéndose de una invasión masiva de vulgaridad"⁵, dice. Con frecuencia, Manrique describe qué efecto sombrío y opresivo produce sobre el visitante el paisaje lunar de la isla, como si quisiera espantarlo, protegerse de su intrusión. Así, de Vicente Vela, a quien él mismo había invitado a la isla, dice que "se asustó", que la isla "lo rechazaba".⁶ La isla no rechazaba a Vela: se cerraba a sus ojos. Esta es justo una de las posibilidades que la naturaleza tiene a su disposición: ocultarse, cerrarse, no poner al descubierto la propia belleza y la fuerza creativa. Solo así podía Manrique explicar que el paisaje de Lanzarote, que para él era en realidad el más interesante y bello del mundo entero, pasara durante decenios, si no siglos, por ser algo espantoso, yermo y hostil a los hombres. "Durante largo tiempo", escribe el artista, "se tenía la idea de que su paisaje [de Lanzarote] era horrible e inhabitable."⁷ No es que haya cambiado la moda o la visión de las personas; antes bien, en un cierto punto de la historia, la isla se ha abierto a los ojos del observador reflexivo, no del "vulgar". En esto, Manrique considera que la anterior fuerza disuasoria del paisaje de Lanzarote, previamente dominante, ha sido justo una bendición para la isla. Sin ella, hace decenios que habría caído víctima de una industria del turismo irracional, corrupta y masiva. La disuasión que producía la naturaleza de la isla al ocultarse había salvado prácticamente el medio

⁵ César Manrique, *La palabra encendida*, p. 35.

⁶ *Ibid.*, p. 35.

⁷ *Ibid.*, p. 26.

ambiente de Lanzarote, su arquitectura y su paisaje, de la vulgaridad de una construcción turística excesiva, masiva e irracional.

Si la naturaleza, y en nuestro caso, la naturaleza de una isla, puede ocultarse y revelarse, ello implica que esta naturaleza es más que lo que solamente aparece. Se acerca aquí Manrique, con su propia y original manera, a la categoría de la estética kantiana que Adorno revivía aproximadamente por esta época —la categoría de lo bello natural—. ⁸ En Adorno, lo bello natural es ese “más” que es la naturaleza, que apunta por encima de lo empíricamente dado. “Lo bello en la naturaleza es lo que aparece como algo más que lo que hay literalmente en el sitio.” ⁹ En otro lugar, se dice: “La naturaleza tiene su belleza en que parece decir más que lo que ella es.” ¹⁰ Lo bello natural, pues, es posible porque la naturaleza alberga dentro de ella potenciales que hay que realizar. Con lo cual, en la naturaleza misma hay una dimensión de futuro que les posibilita, tanto a Adorno como a Manrique, concebirla, no como el refugio que está más allá del progreso cultural y social, sino como una promesa de otro futuro. Lo oculto en la naturaleza misma es justamente lo que en ella no ha llegado a ser, lo que no se ha manifestado todavía, pero que se trasluce a través de lo que ya se ha manifestado y suscita esperanza. La naturaleza es bella, menos por lo que muestra que por lo que promete en lo mostrado. Es esta intuición lo que lleva a Adorno al punto en el que, a su manera radical, con agudeza, escribe: “La naturaleza, mientras sea definida únicamente por su oposición a la sociedad, no es todavía en absoluto aquello [...] como lo cual aparece.” ¹¹

⁸ Kant, *Crítica del Juicio*, Madrid, Austral, 1984, § 42, pp. 203-210.

⁹ Adorno, Theodor, W. *Teoría Estética* [Obras Completas, 7], Madrid, Akal, 2004. Traducción de Jorge Navarro Pérez, p. 110.

¹⁰ *Ibid.*, p. 110.

¹¹ *Ibid.*, pp. 92-93.

Este poder de ocultarse y de manifestarse, de, por un lado, esconderse tímida y celosamente, y por otro, de mostrarse en pleno vigor, sugiere el concepto de juego. La naturaleza es para Manrique, no solo la que crea y la que se oculta, sino también la naturaleza que juega —*natura naturata*, *natura abscondita*, *natura ludens*—. Este momento lúdico es inherente a la vida como tal: sin juego, no se puede tener ni conservar la vida, no se la puede comprender ni desplegar. Es en este contexto, y no en uno "nietzscheano", donde hay que entender la recomendación que hace Manrique de considerar la vida, también la vida personal del artista, y seguramente, la de cada individuo, como un juego, como campo de posibilidades y ámbito donde experimentar. El artista —y posiblemente, cada artista de la vida— vive en armonía con la naturaleza solo en la medida en que entiende su existencia como experimento, como juego de posibilidades. Solo una vida entendida de manera correcta —a saber, como un crear experimentador—, conforme a este conocimiento, y no una vida simplemente "ecológica", puede concebirse como una vida en armonía con la naturaleza.

La naturaleza crea de manera ininterrumpida, pero oculta este crear ante el ojo sensorial, que contempla de una manera vulgar y superficial; y al jugar con los hombres, la naturaleza les invita a jugar consigo mismos. En tanto que *natura naturata*, *natura abscondita* y *natura ludens* adopta rasgos antropomórficos. Manrique no tiene miedo a describirla con las categorías de un comportamiento humano. Esto se expresa particularmente en un pasaje impresionante, en cierto modo poético, en el que explica los orígenes de su concepto de Jameos del agua. El artista describe allí la noche que pasó en el interior de un jameo —un túnel de lava que posteriormente transformó en una de sus obras más célebres (Jameos del agua)—, y las impresiones que reunió durante ese intento único de comunicación con la naturaleza misma:

Quería comunicarme [con el jameo] y que me transmitiera su totalizador secreto. En esta noche, mis sentidos enteros se abrieron para empezar a oír los sonidos en un lenguaje que mi intuición entendía [...] Comencé a entenderlo todo, oyendo perfectamente su llamada [del jameo] y pidiéndome que participara en su ayuda para la presentación al mundo de su gigantesca belleza. Su narcisismo [¡!], su sentido y la conciencia de su importancia me sorprendieron. Quería ser visto y presentado con grandes atavíos de gala. [...] Su belleza aparentemente no era comprendida [hasta ahora] [...] ¹²

Sería totalmente errado querer entender estas frases como una serie de metáforas. Manrique parece estar describiendo aquí una verdadera vivencia, el comienzo de su creación artística en el sentido de crear una obra de arte concreta. No era la naturaleza entera, la naturaleza del cosmos, lo que le hablaba, sino el *jameo*, el túnel de lava que —por grande que pueda ser— constituye solo una parte de esta naturaleza. Esto muestra con cuántos matices y facetas puede aparecérselle la naturaleza al hombre cuando este abre sus sentidos. El túnel de lava se muestra consciente de su belleza y, a la vez, como anhelando que esta belleza se muestre —porque esta belleza no había sido *vista* y *conocida* correctamente por el hombre hasta ahora—. Es más: el *jameo* es celoso y narcisista. Conoce su belleza y solo la conoce a ella. Es su belleza, no la belleza abstracta de la naturaleza como tal (o en su totalidad) lo que debe ser presentado. La naturaleza procede concretamente, se manifiesta como belleza concreta, como fenómeno individual. También aquí, y quizá especialmente aquí, se muestra como garante de la individualidad humana, y con ello, de la libertad humana. El momento que antes he señalado de la creación libre, lúdica y experimental, lleva aparejado resaltar la individualidad en lo que tiene de insustituible.

¹² *La palabra encendida*, pp. 83-85.



César Manrique
Jameos del Agua



César Manrique
Jameos del Agua

Con esta concepción, Manrique se acerca de nuevo a la perspectiva de la estética de Adorno. "Todo objeto de la naturaleza experimentado como bello", escribe este, "se ofrece como si fuera lo único bello en toda la tierra; y esto se transmite a toda obra de arte."¹³ Podría completarse aún: se transmite a la libertad del individuo. El arte, al reflejar en sí lo concreto de la naturaleza, redime y conserva, guarda dentro de sí la posibilidad y la promesa de la verdadera individualización, de la particularidad indisoluble y la insustituibilidad del individuo. Lo bello natural, en tanto que aparece siempre solo de forma individual, enseña el arte de reivindicar la individualidad insustituible, exclusiva de las obras de arte; y el arte, a su vez, al hacer de hecho esta reivindicación, le recuerda al ser humano otra forma no realizada de individualización, la que le convierte en un ser particular, pero no solitario, en un ser insustituible, pero no aislado. De este modo, el "narcisismo" del objeto natural bello, su "conciencia" de la propia singularidad y su "exigencia" de demostrar al mundo su propia belleza para "forzar" a este mundo a que lo admire es un presentimiento del derecho que tiene toda persona a ser aceptada y reconocida como tal, y no como otra, a ser tratada con respeto. Si el lector, entonces, se asombra al principio de que Manrique elija para describir algo bello de la naturaleza conceptos tales como *narcisismo*, que se aplican normalmente para designar actitudes egocéntricas y asociales, su asombro está más que justificado. Lo bello natural, que se manifiesta como una cosa particular, celosa y narcisista, que excluye cualquier otra belleza natural, es asocial en un doble sentido. En primer lugar, es asocial porque, en cuanto fenómeno pre-social, no tiene ni quiere tener nada que ver con la generalización que caracteriza la sociedad moderna. El carácter único de cada fenómeno bello de la naturaleza corre el peligro de desaparecer en

¹³ Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, p. 100.

cuanto se lo reproduce "postauráticamente", en prospectos turísticos, por ejemplo; y, sin embargo, lo que hay de "más" en lo bello natural, lo que se percibe, por ejemplo, en una puesta de sol en Santorini, no desaparece aunque se hagan miles de copias de ella. En segundo lugar, lo bello natural es asocial porque estimula al ser humano a reivindicar su derecho a la particularidad, derecho que el mundo social administrado le niega.

Por esta vía, el artista lanzaroteño descubre en la naturaleza algo que parece estar emparentado con el viejo concepto kantiano de lo sublime; pero, a la vez, transforma plenamente el sentido de este sentimiento. En Kant, lo sublime —para lo cual, por cierto, extrae todos sus ejemplos de la naturaleza— tiene una fuerza a la vez atractiva y repulsiva que se ejerce sobre el ánimo del observador. Provoca admiración, pero el que admira se siente a la vez repelido por la magnitud y la amenaza del fenómeno, y se ve devuelto dentro de sí mismo. Ciertamente es que aquí, en su interior, descubre lo que le coloca a él o ella por encima de lo sublime natural y exterior: su autonomía moral.¹⁴ Puede así regresar a la sublimidad de la naturaleza y expresar junto al filósofo de Königsberg su admiración por "el cielo estrellado sobre mí" y a la vez por la "ley moral en mí", que aparece todavía más poderosamente.¹⁵ Lo bello natural produce algo parecido en Manrique, aunque también distinto de la ley moral kantiana. El observador del jameo se ve primero intimidado. La misteriosa profundidad de este fenómeno natural puede asustarle, igual que el paisaje lunar de Lanzarote había asustado ya a tantos. Pero, luego,

¹⁴ "Así, pues, la sublimidad no se halla encerrada en cosa alguna de la naturaleza, sino en nuestro propio espíritu, en cuanto podemos adquirir la conciencia de que somos superiores a la naturaleza dentro de nosotros y por ello también a la naturaleza fuera de nosotros (en cuanto penetra en nosotros)." Immanuel Kant, *Crítica del Juicio*, p. 167.

¹⁵ Kant, *Crítica de la razón práctica*, Madrid, Alianza editorial, 2003, p. 388.

el que no ha salido corriendo y se atreve a ello, intenta establecer una especie de comunicación con la naturaleza para entender el lenguaje de este fenómeno natural y su anhelo oculto. En cuanto alcanza de hecho esa comprensión, queda estremecido en todo su ser: se sorprende de lo seguro de sí mismo, lo narcisista, lo convencido de la propia belleza que puede ser un fenómeno natural. La verdadera comprensión de lo bello natural —percibir su carácter insustituible— tendría que despertar en el sujeto que lo admira el sentimiento de una nueva sublimidad, la demanda de verdadera particularidad y de mantener su propia y única individualidad. Dentro de nosotros mismos se halla oculto algo que quizá no nos eleve *por encima de* lo bello natural, pero que en todo caso nos pone *en el mismo nivel*: la pretensión de ser único e insustituible. Dos cosas llenan al ser humano de una admiración creciente en cuanto se hace con la concepción manriqueña de la naturaleza: el carácter único de eso bello natural, y el carácter insustituible de cada individuo humano.

Pero esta parte insustituible de la naturaleza representa también vicariamente a la naturaleza como totalidad; es *pars pro toto*, como fenómeno natural individual, refleja el ser de la naturaleza toda. Aquí, en el fenómeno del jameo, se muestra lo que antes hemos intentado denominar *natura abscondita*, y lo que Manrique mismo concibe como la "profundidad" de la naturaleza. Sin embargo, esta tesis —que a la naturaleza le gusta esconderse—, vuelve a hacer de su ocultamiento una característica *universal*, en cierto modo *abstracta*, de la que se supone que es inherente a todo fenómeno natural. En este punto, la exigencia de una verdadera individualidad amenaza con convertirse en pura ideología, tal como viene ocurriendo ya desde hace mucho en el mundo de la publicidad, por ejemplo. Una frase como: "*Cada cual es único*", en cuanto no se capta en su verdad más profunda, sino que se la transforma en un eslogan

publicitario, pierde su credibilidad y se convierte en uno de los muchos medios del capitalismo reciente para dominar y uniformizar. Un peligro semejante se da también en el ámbito de la estética de la naturaleza: tan pronto como se le atribuye una belleza única a cada lugar, esa "belleza única" se transforma en una descripción general de todos los lugares y fenómenos naturales, y con ello, en una propiedad repetitiva.

¿Es posible escapar a esta dialéctica de lo universal y lo particular, al menos en el marco de la teoría estética? Una posibilidad sería hacer plausible esta tesis del carácter único de lo bello natural en un fenómeno particular de la naturaleza. Con ello, iríamos más allá de una estética orientada por Adorno, y nos arriesgaríamos a dar un paso en dirección a la tesis —que en principio suena improbable y desconcertante— de que no hay "la" teoría estética en absoluto, sino que lo que hay siempre es solo *una* teoría estética del fenómeno natural concreto. La estética de Manrique fue siempre una *estética de Lanzarote*. Es cierto que el artista español hacía afirmaciones cuya validez transcendía las Islas Canarias; pero en su reflexión estética él vuelve al final siempre al fenómeno de este lugar único. Con todo, se plantea la pregunta de por qué elegimos aquí Lanzarote como lugar de la teoría estética concretizada. ¿Porque era la isla natal del artista? Desde luego, es esta una razón importante, cuando menos. Como veremos en el próximo capítulo, la naturaleza del lugar crece en el ser de este hombre (y artista) nacido en este lugar hasta tal punto que él, en su creación artística —y, en consecuencia, también en su reflexión estética— consciente o inconscientemente sigue teniendo estas influencias como su referencia.

Hay, desde luego, otra razón importante por la que Lanzarote puede valer como el caso en el que se condensan de modo único los ras-

gos universales de la naturaleza. *Natura naturata, natura abscondita y natura ludens*: cada una de las tres descripciones de la naturaleza se manifiesta en la figura de Lanzarote. Es una isla de la naturaleza que crea, que se oculta y se muestra, y que juega también por eso con el observador; porque es una isla de actividad volcánica. La esencia de Lanzarote la constituye para Manrique la vulcanología; pero no en el sentido de una ciencia que se ocupase de los fenómenos volcánicos. Antes bien, se trata de la lógica de los volcanes mismos, de la lógica interna de su actividad creadora. Esta lógica puede captarse como el proceso del llevarse-a-la-manifestación o del exponerse-a-la-vista. Lo que surge en el seno misterioso de la tierra es transportado a la superficie por medio de la actividad volcánica. En el seno de la naturaleza volcánica se crean nuevas formas de vida que quedan ocultas en su plenitud y que esperan el momento de su aparición. El "más" de lo bello natural alcanza aquí una figura concreta; más tarde, veremos que es también asunto del arte el intervenir en este proceso de creación —ya sea en la forma de una arquitectura asociada a la vulcanología, ya sea en la de la pintura, la cual, por medio de sus formas abstractas, continúa las figuras volcánicas mismas—. Esta pretensión ("Toda mi pintura es vulcanología y geología en su fundamento básico"¹⁶ se plasma en la pintura de Manrique, tal como puede verse en *Hundido, Fósil* y en numerosas otras obras. Este aspecto vulcanológico hace de Lanzarote el ejemplo más concreto de la naturaleza que se oculta y se revela, la naturaleza primero profunda y luego desnuda, creadora y lúdica. Cuán importante es este aspecto para Manrique queda clarísimamente demostrado en la siguiente observación, en la que la vulcanología se asocia de modo inmediato al nombre de la Atlántida y con ello al

¹⁶ César Manrique, *La palabra encendida*, p. 88.

concepto de Lanzarote como utopía prometida y realizada: "Hemos conseguido [...] vivir en un espacio vulcanológico de la Atlántida único en el planeta."¹⁷

Sin embargo, mirándolo más de cerca, hay que asombrarse de semejante elogio de la naturaleza volcánica de Lanzarote. Los habitantes de Lanzarote fueron testigos en 1730 de cómo los volcanes nuevos que surgían con violentas erupciones destruían sistemáticamente su país y cubrían de piedras y cenizas sus casas, sus pueblos y sus campos. Huyeron, bajo el temor de nuevas erupciones y terremotos.¹⁸ Lo que se manifestaba delante de los ojos de los habitantes de Lanzarote no era el poder creador y juguetón, sino amenazador y destructor de la naturaleza volcánica de su isla. Lo que vieron llevaba más bien el signo de la muerte y de la aniquilación que el signo de la creación y de la vida. A la vista de estos acontecimientos históricos, tan cargados de consecuencias, que determinaron con tanta fuerza la conciencia y la identidad de los habitantes de Lanzarote, ¿cómo se puede alabar la naturaleza volcánica como fuente de creación y de vida, cuando solo deja tras de sí campos muertos y estériles?

Pero precisamente aquí se muestra la esencia mítica de la naturaleza, que incluso en la muerte sigue obligada a la vida. Una vez más, el paisaje de Lanzarote nos permite admirar en la concreción de un fenómeno determinado este círculo cerrado de la naturaleza que une la vida con la muerte, y esta de nuevo con la vida. Los viñedos en la zona de

¹⁷ *Ibid.*, p. 82.

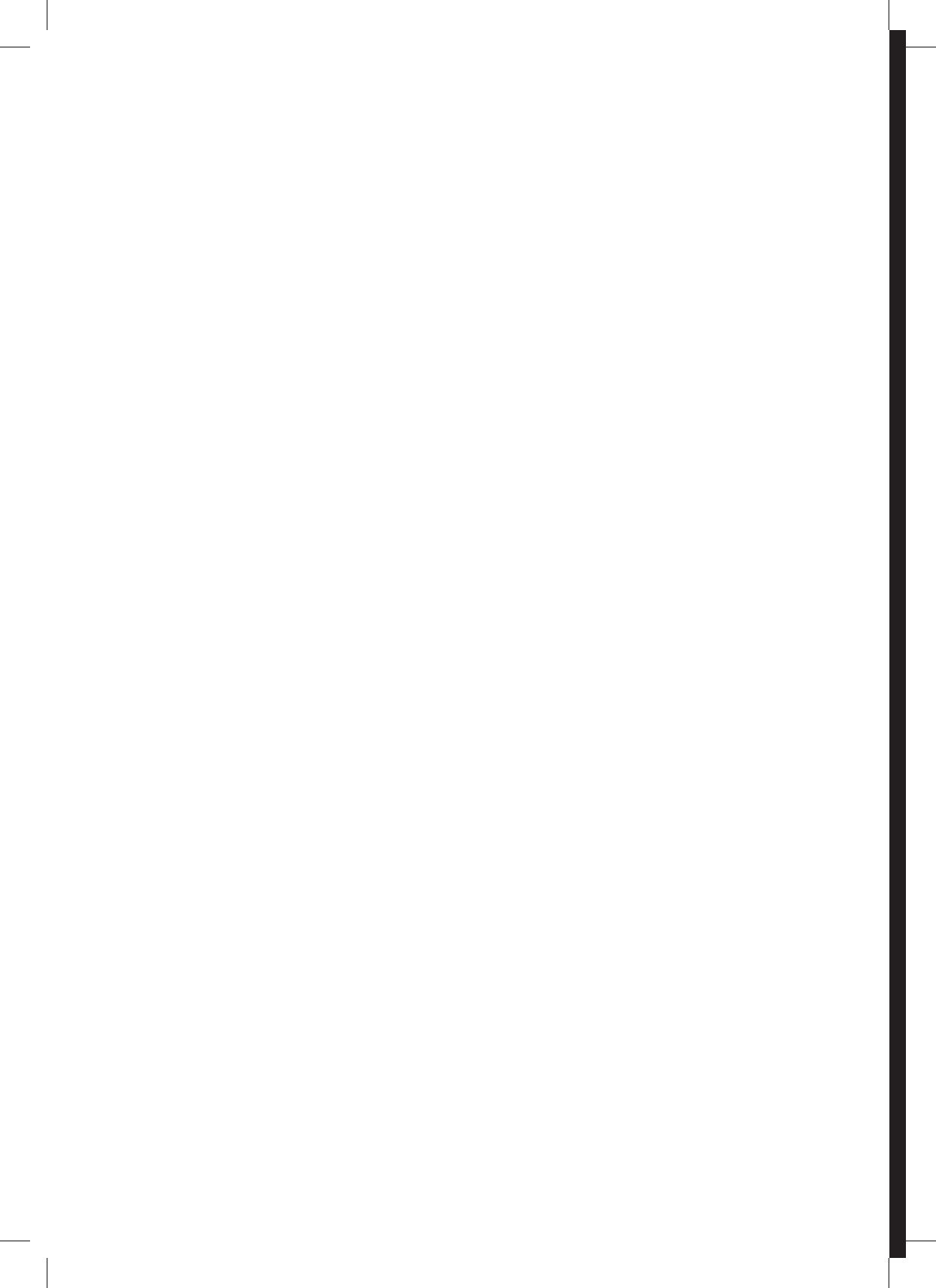
¹⁸ Ver la célebre e impresionante descripción que de esos sucesos hizo el cura Andrés Lorenzo Curbelo, en: Curbelo, Andrés Lorenzo, *Cuando ardieron los volcanes. Diario de Lanzarote. Apuntes sobre los acontecimientos de los años 1730 a 1736*. Lanzarote, Editorial Yaiza, 2011.

La Geria, únicos en su género, constan de innumerables muros de piedra circulares, dentro de los cuales las vides se arrastran a ras de tierra. Se construyen así de bajos porque, si no, los destruirían los vientos alisios, que soplan constantemente; pero más importante es para nosotros la pregunta de cómo es que pueden crecer en este campo de lava vacío y, a primera vista, muerto. Se lo deben a los lapilli, que en la isla llaman "picón", las diminutas piedras de lava que le confieren a los campos de Lanzarote su carácter. El campesino lanzaroteño descubrió que los minúsculos lapilli, que, al igual que las piedras más grandes, proceden del seno de los volcanes, podían ayudarle en el cultivo de la viña. Pues el *picón* reduce la evapotranspiración, y hace que no se evapore tan rápido el agua imprescindible para la supervivencia y el desarrollo de las plantas. Así, la sustancia de los volcanes, que para una primera y asustada mirada representa la muerte y la destrucción, dona vida y, con ella, alegría y felicidad. Igual que en el verso de Hölderlin, también aquí lo que salva crece precisamente allí donde está el peligro.

La esencia creadora de los volcanes, que se manifiesta también, o quizá precisamente, en medio de la destrucción y la muerte, es lo que hace de Lanzarote el escenario de una naturaleza profunda y a la vez desnuda, amenazadora y a la vez juguetona. Gracias a su vulcanología, Lanzarote está predestinado a convertirse en un lugar de la *entelechia*, de la plena e ilimitada realización de los potenciales de la naturaleza. También por eso, Lanzarote es un lugar en el que la cultura, la naturaleza y el hombre se pueden juntar en una unidad que, por primera vez, hace posible la realización de la utopía. Manrique siempre estuvo convencido del carácter único de esta isla como posible lugar de la síntesis suprema de vida, hombre y arte; esta convicción le acompañó a lo largo de toda su creación artística y le hizo no dudar de la posibilidad de ejecutar

hasta el final sus planes utópicos: "Lanzarote es pura magia... misterio. Belleza limpia, insolente y desnuda. Lección constante. Su desconocida y profunda naturaleza es consciente del gran espectáculo que ofrece."¹⁹

¹⁹ César Manrique, *La palabra encendida*, p. 127.



Capítulo II.
Segunda aproximación:
el ser humano



El hombre es para Manrique una rara criatura de la naturaleza. Es la única de todas que está en condiciones de comprender el misterioso ser de la naturaleza; pero, por otro lado, no hay ninguna otra especie que pueda hacerle tanto daño. Todo lo que Manrique dice sobre el hombre y sobre la sociedad está marcado por oposiciones claramente insuperables, por paradojas y tensiones que acompañan continuamente al ser humano, a sus obras y sus fines. El hombre y la sociedad han sido elegidos para continuar lo creativo de la naturaleza; sin embargo, una y otra vez se transforman en fuerzas destructivas que solo llevan a la naturaleza muerte y devastación. Es claro que Manrique está profundamente conmovido por una pregunta que parece ser afín a la pregunta inicial de la *Dialéctica de la Ilustración*. Se dice allí: ¿Cómo es posible que la humanidad, a pesar de disponer de los recursos que le permitirían alcanzar el estado de felicidad, se deslice cada vez más por los abismos de la barbarie?²⁰ Y aquí se dice:

²⁰ Horkheimer, Max y Adorno, Theodor W. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Madrid, Trotta, 2016. Traducción de Juan José Sánchez.

¿cómo es posible que la humanidad —a la que la naturaleza le proporciona los impulsos para alcanzar un estado de felicidad y pone a su disposición los medios necesarios para alcanzar ese estado—, vuelva, sin embargo, la espalda a la generosidad de la naturaleza y se meta en un estado de miseria y desesperación? El intento de responder a esta pregunta radical y volver a poner al hombre en la relación correcta con la naturaleza en general y con su propia naturaleza humana es lo que constituye, entonces, la condición necesaria para el proyecto utópico de Manrique.

Para entender correctamente el enraizamiento del hombre en la naturaleza hay que concretizar primero el concepto de este enraizamiento —de modo semejante a como en el capítulo anterior concretamos el concepto de naturaleza. Tal como lo ve el artista de Lanzarote, el hombre no está “anclado en la naturaleza” simplemente, sino que lo está siempre en una sección concreta, en un continente concreto, cuyos atributos y atmósfera específicos se depositan, por así decirlo, en cada uno de sus hijos. Todo ser humano nace *de y desde* un lugar concreto y crece *en ese lugar, hacia dentro* de él. Me refiero a un proceso por el que se va haciendo seguro de sí mismo el individuo que reflexiona sobre sus raíces y a la vez empieza a comprender en qué medida y en qué sentido está determinado por ellas. De la importancia de ese proceso para la antropología de Manrique da testimonio de manera precisa el siguiente pasaje: “Cualquier artista auténtico inmerso en una determinada naturaleza, ciudad o latitud está condicionado por haber recibido del medio en donde habita, como un receptor, todos los matices y sensaciones de ese escenario.”²¹

²¹ César Manrique, *La palabra encendida*, p. 37.

Ciertamente, este pasaje se refiere al artista; pero, probablemente, la diferencia entre el artista y otros hombres no está en que solo el primero reciba los matices y sensaciones de su entorno, sino en que solo el primero es claramente consciente de ellos y los toma como referencia en su creación. Podemos, entonces, partir de que cualquier ser humano está inmerso y arraigado, no solo en la naturaleza, sino en la naturaleza concreta de su lugar de nacimiento y del lugar (o lugares) en los que crece. Aquí, este enraizamiento significa que su percepción del mundo está, por así decirlo, "teñida" con las impresiones que recibió de su entorno siendo ya niño —esto es, que no solo sus juicios y decisiones estéticas, sino ya la clasificación e interpretación inconsciente de las imágenes del mundo que percibe se deben a ese condicionamiento original—. Queda aquí sin aclarar hasta dónde llega esta determinación previa del artista por su patria, aunque la respuesta a esta pregunta sería significativa para entender las posibilidades y tareas del artista. ¿Pueden los artistas, por principio, desarrollar y realizar sus ideas estéticas en cualquier lugar del mundo, o están, por así decirlo, predestinados a ser activos en su lugar natal, a continuar los impulsos creativos de la naturaleza local, tal como fue el caso del propio Manrique? ¿Está el artista aquí generalizando su propia experiencia vital individual, o cree, en efecto, que el artista solo puede realizar sus fines estéticos profundos en el estrecho ámbito de su "crecer-hacia-dentro-de-la-naturaleza" haciendo un servicio a su comunidad?

En el fondo, la respuesta a estas importantes preguntas abriría también nuevas perspectivas para comprender la situación del individuo como tal, no solo del artista. En este punto, hay que resaltar que el hecho de crecer en el contexto de una naturaleza concreta no significa en ningún caso que los matices y sensaciones de la naturaleza que rodean al individuo, recibidos desde la infancia, sean elaborados de manera consciente. En la mayoría de los casos, los seres humanos organizan su vida abstraendo completamente

de su entorno vital y de las "enseñanzas" asimiladas inconscientemente que ellos hayan tomado de ese entorno. Por así decirlo, le vuelven la espalda a la naturaleza que les educa y configuran sus actividades siendo plenamente indiferentes a la naturaleza, cuando no son contrarios a ella. El carácter autodestructivo del proceder humano se muestra aquí de nuevo como un rasgo concreto, y no abstracto. Al ignorar el entorno inmediato el ser humano se autoincrimina de una manera perfectamente demostrable: destruye el medio ambiente que le rodea directamente, amenazando su propia supervivencia y las posibilidades de su propia felicidad.

Sin embargo, la indiferencia respecto a la naturaleza no tiene por qué convertirse necesariamente en lo radicalmente negativo. Lo que Manrique quiere señalar con ella, sobre todo, es la discrepancia de principio que hay entre el hombre y la naturaleza, la, por así decirlo, inadaptación natural del hombre a la naturaleza. "Si existe una especie que no está adaptada a la vida en la tierra, esta es la nuestra"²², constata Manrique. Con esto, al menos a primera vista, el artista parece servirse de uno de los *topoi* más antiguos de la antropología filosófica clásica. Son muchos e importantes los autores, entre ellos, sobre todo, Johann Gottfried Herder y, mucho después, Arnold Gehlen, que han hecho notar que el ser humano, en cuanto *ser natural*, está en unas condiciones bastante miserables en comparación con otras especies animales.²³ Le faltan unos dientes grandes y duros, o

²² *Ibid.*, p. 62.

²³ "El niño humano llega al mundo con más dificultad que cualquier otro animal [...] Solo el hombre sigue siendo débil tanto tiempo; pues su compleción corporal, si puedo decirlo así, está a medida de su cabeza [...] El débil infante es, por así decirlo, un inválido de sus fuerzas superiores" (Johann Gottfried Herder, *Ideas para una filosofía de la historia de la humanidad*, Buenos Aires, Losada, 1959, p. 147). En un sentido parecido va también el antropólogo filósofo más importante del siglo XX, Arnold Gehlen, que califica al ser humano como "ser carente", y considera a Herder predecesor de sus propias posiciones: "Es asombroso cómo percibe Herder [...] el desvalimiento biológico del ser humano [...]" (Arnold Gehlen, *El hombre. Su naturaleza y su lugar en el mundo*, Salamanca, Sígueme, 1987, p. 83).

unas buenas garras, no puede esconderse tan bien, ni huir tan rápido de los peligros como otros animales. Habitualmente, la lista de los puntos débiles humanos se prolongaba hasta el infinito. Un motivo favorito era lo largo que es el período de la infancia humana; en comparación con otras especies, el hombre no llega a mantenerse por sí solo en el mundo hasta muy tarde. Pero la meta oculta de este antiquísimo *topos* antropológico —el ser humano como *ser carente*— ha tenido siempre un sentido afirmativo. Precisamente es la debilidad del hombre como ser natural lo que distingue su verdadera esencia: siendo el animal más débil, el ser humano tiene que elevarse por encima de todo el reino animal, de la naturaleza entera por medio de rasgos y capacidades específicas. Por ser el animal más débil, el ser humano se convierte en señor de la naturaleza toda, y lo hace por el desarrollo de su cerebro, de su razón, de sus fuerzas psíquicas, de su lenguaje, de su imaginación y de sus sentimientos morales. También Kant usó este *topos* cuando interpretó la "preparación", por naturaleza muy débil, del hombre para satisfacer su búsqueda natural de la felicidad como el signo, emitido por la naturaleza misma, de una vocación más alta del hombre. La tarea del ser humano en cuanto ser moral es, más bien, afirmarse como sujeto autónomo, moral, y solo entonces, sobre la base del mérito moral, buscar eventualmente también la felicidad.

La naturaleza ha querido que el hombre produzca completamente por sí mismo todo lo que vaya más allá del ordenamiento mecánico de su existencia animal, y no participe de ninguna otra felicidad ni perfección que la que él mismo se haya procurado libre del instinto, por medio de su propia razón.²⁴

²⁴ Kant, *Ideas para una historia universal en clave cosmopolita y otros escritos de Filosofía de la historia*, Madrid, Tecnos, 2006. Traducción de Concha Roldán y Roberto Rodríguez Aramayo, p. 26.

Así, pues, en la antropología clásica se utiliza la inadaptación del hombre a la naturaleza —una inadaptación que se concede con demasiada complacencia— y su deficiente “dotación” como trampolín para elevar posteriormente al hombre por encima de la naturaleza toda; con ello, la supuesta crítica del hombre se convierte de golpe en alabanza suya como ser extra y supranatural.

Aunque las frases de Manrique que hemos citado más arriba parezcan anclarse en esta tradición, no solo se proponen otra cosa distinta, sino, incluso, casi lo contrario. Pues, aquí, no es su condición natural lo que hace del hombre un inadaptado a la naturaleza, sino su psique. No son las cualidades físicas del hombre las que hacen imposible su adaptación al medio, sino su *modo de pensar*. Hay un sitio en el que esto se manifiesta particularmente bien, y es unas líneas de la cita que ya hemos hecho más arriba, donde Manrique no denuncia explícitamente las debilidades “físicas” del hombre, sino, precisamente, las “intelectuales”:

Considero al ser humano torpe por naturaleza. Las enseñanzas de los grandes hombres y filósofos universales, las experiencias de siglos y la infinita sabiduría del equilibrio planetario no han sido entendidas por el hombre, que en su brutal y despótico empeño de ser la inteligencia máxima del cosmos, ha destruido sistemáticamente todo aquello que emanaba belleza propia.²⁵

Que la vida del hombre, entonces, esté totalmente inadaptada a la naturaleza no es resultado de sus condiciones físicas naturales, sino de su incapacidad intelectual para comprender la “sabiduría” de la naturaleza, hacerla propia y vivir conforme a ella. Manrique le da un significado con-

²⁵ *La palabra encendida*, p. 61.

creto a esta tesis al hacernos barruntar en qué consiste esta "sabiduría de la naturaleza". Lo hace de modo negativo, al contraponer la sabiduría de la naturaleza al comportamiento humano. La contraposición la describe en varios pasajes, de un modo inequívocamente crítico:

Los humanos han tenido la gran torpeza de darle la espalda [a la gran sabiduría de la naturaleza] y haber creado una serie de absurdas recetas represivas de falsa moral con el único fin de crear infelicidad y dolor. [...] En medio de su orgullo, el hombre ha querido siempre imponer su sistema a los demás a través de fronteras, banderas, nacionalidades, religiones, sistemas políticos, grupos armados, superestructuras mentales y un largo etc. de recetas sociales y políticas que nada tienen que ver con los principios elementales y biológicos que rigen la naturaleza [...].²⁶

La creación de banderas, fronteras, himnos, religiones y organizaciones políticas ha contribuido a la parálisis progresiva de cualquier intento de convivencia sana y apacible. [...] Hay que abandonar toda idea divisionista y apelar por la sensatez común.²⁷

En estas frases se manifiesta un decidido cosmopolitismo de principio que no se define por un programa ideológico cualquiera, sino, más bien, por la idea, que recuerda a la gran tradición del estoicismo, de una naturaleza unificadora. La concepción de la naturaleza como fundamento profundo de unidad de los hombres, que la historia siempre ha ignorado, recuerda, en efecto, al concepto antiguo del *pneuma* que impregna todo el cosmos y que, según Marco Aurelio, entrelaza todas las cosas entre sí, de modo que en todo el universo gobiernan una "única sustancia, una única ley,

²⁶ *Ibid.*, p. 44.

²⁷ *Ibid.*, p. 62.

una sola razón común a todos los seres inteligentes.”²⁸ La visión estoica de una naturaleza que todo lo une, que trasciende las divisiones trazadas artificialmente por los hombres —en Estados, pueblos, etc.—, implica que seguir la “gran sabiduría de la naturaleza” consistiría en reconciliar mutuamente y unificar a los hombres, las sociedades y culturas, en lugar de pensar en categorías que dividen y ahondar así la división. Sin embargo, no hay que extrañarse de que Manrique mismo no predique la solución simple que acabo de esbozar. Tiene una buena razón para renunciar a ello. Pues sabe que esta receta puede ser malentendida muy fácilmente, y con graves consecuencias. El siguiente pasaje da muestra de cómo era consciente de este peligro:

Tenemos que contraer responsabilidades cada día [...] para mantener nuestra identidad, para no caer en la vulgaridad de la estandarización internacional.²⁹

Nada más rentable que distinguirse y diferenciarse con propiedad en un mundo que tiende a la total estandarización.³⁰

En estos pasajes, la “total estandarización del mundo” —concepto con el cual Manrique anticipa tantos fenómenos de la archicitada globalización— parece constituir aquí un verdadero peligro que, claramente, es resultado de una estrategia de unificación entendida y llevada a cabo erróneamente. Es claro que la errónea y dañina división del mundo puede convertirse, por tanto, en una fusión igualmente errónea y dañina. ¿Estamos, entonces, sujetos sin esperanza entre los dos polos fatales de la separación que aísla

²⁸ Marco Aurelio, *Meditaciones*, Madrid, RBA Libros, 2007. Libro VII, reflexión 9.

²⁹ *La palabra encendida*, p.125.

³⁰ *Ibid.*, p. 76.

y de la fusión? ¿No es una paradoja que el artista nos advierta a la vez de las ideas que dividen y de los peligros de una igualdad internacional?

Para resolver, o al menos relativizar, esta paradoja, tenemos que intentar de nuevo descifrar el significado del enraizamiento del hombre en la naturaleza y el sentido de su posible reflexión sobre la naturaleza y adaptación a ella. Lo importante es destacar que Manrique concibe al ser humano como *salido de la naturaleza*, pero de ninguna manera *de modo naturalista*. La naturaleza de la que el hombre sale y crece está siempre íntimamente entrelazada con la cultura; es "ARTE-NATURALEZA", una naturaleza que se ha ido configurando por generaciones enteras de seres humanos. Precisamente porque los seres humanos, en la medida en que quieren y pueden asumir su papel creador, continúan la obra creativa de la naturaleza, la cultura creada a lo largo de generaciones forma parte del cuadro global de la naturaleza. Y a la inversa: precisamente porque la naturaleza depende de la colaboración del ser humano para desarrollar plenamente su ser —para realizar plenamente su *entelequia*—, la naturaleza nunca puede concebirse ella misma de modo naturalista. Y la concepción "naturalista" de la naturaleza significaría, en este contexto, una concepción de la naturaleza que hiciera abstracción de la actividad espiritual de los seres inteligentes, que fuera resultado de la realidad —una realidad que ha llegado a ser soberana, fundada físicamente, pero no reducible a estados físicos—, la realidad de las obras de arte, de la tradición de la cultura, de la ciencia, la filosofía y la religión.

Si el hombre no está anclado sin más "en la naturaleza" como tal, sino en una naturaleza determinada también por una cultura y una tradición concretas, entonces, el proceso de su reflexión tiene que significar hacerse consciente de esa cultura y esa tradición. Con esto queda desmentida

una lectura simplificadora de la antropología manriqueña, que podría resultar de lo que acabamos de discutir: como si el ser humano, con su tradición y su cultura, fuera ya siempre y necesariamente un ser opuesto a la naturaleza. Pero ya hemos visto antes que el ser humano no tiene necesariamente que entrar en contradicción con la naturaleza a causa de su actividad propia y autónoma. La cultura generada por el hombre no tiene forzosamente que estar dirigida contra la naturaleza; puede adoptar los impulsos creativos de la naturaleza y continuar la obra de esta. La posición de Manrique, entonces, no es la de una banal contraposición de cultura y naturaleza. Más bien, es la contraposición de una naturaleza ya de siempre entrelazada con la cultura y una cultura errónea o malograda que reniega de sus raíces en la naturaleza. La reflexión sobre las obligaciones que resultan de nuestro enraizamiento en la naturaleza no puede significar, en ningún caso, un abandono de la cultura. Es justo al contrario: muchas cosas indican que lo que debe haber primero es un abandono de la pseudocultura de la homogeneización global y de la miope ganancia de dinero. Tiene que ser una reflexión sobre los modos de comportamiento codificados directamente en la cultura local —por ejemplo, en la vivienda, en la arquitectura, en la economía—; modos que, al mismo tiempo, representan tradiciones acreditadas y están en armonía con el ambiente natural de esta cultura local.

Cómo haya que entender esta apropiación de la tradición, la cual, como vemos, constituye la *condition sine qua non* de la reflexión sobre los requerimientos de la naturaleza, y por qué no puede ni debe ser una repetición irreflexiva de lo ya acreditado, es algo que explicaremos con más detalle en otro capítulo. Pero, ahora, se trata sobre todo de corroborar lo que hemos alcanzado al concretar el enraizamiento del ser humano en la naturaleza. Se va haciendo claro, paulatinamente, en qué sentido hay

que entender la declaración antropológica básica de Manrique sobre “la inadaptación natural del hombre a la naturaleza.” Podemos concebir que todos los animales son seres que están adaptados de modo inmediato, instintivo y sin mediación conceptual a la naturaleza —a su naturaleza—. El ser humano, en cambio, en cuanto animal que piensa, se enreda en tensiones y contradicciones; es más: las genera él mismo. Por ejemplo, al construir sistemas de pensamiento, ideologías y modelos culturales que intenta imponer a los otros seres humanos con la amenaza de su exclusión (si es que no de su exterminación). Con toda la terminología de conceptos que no se han pensado hasta el final (o como dirían Adorno y Horkheimer, con una Ilustración que no se ha ilustrado suficientemente a sí misma) viene el principio de la *exclusión del otro*, que erige fronteras y pone a los individuos, las sociedades y a culturas enteras en posición de combate. Pero es claro que esta exclusión, pensada y practicada, saca al ser humano del ámbito de la naturaleza; el ser humano que se distancia de los otros y se separa de ellos deviene en algo ajeno a la naturaleza, un ser no-adaptado-al-mundo. La fuerza excluyente de su pensar conceptual se vuelve, entonces, también contra el que piensa; aquí Manrique, en efecto, si le estamos entendiendo bien, no queda tan lejos de lo que verían los autores de la *Dialéctica de la Ilustración*. La readaptación a la naturaleza, que sana y salva al hombre mismo, no puede llegar en ningún caso, entonces, eliminando la reflexión —lo que de todos modos es imposible—, sino únicamente alcanzando un nivel de reflexión más alto. Y esto significa que el ser humano, en cuanto ser pensante, debe recapacitar sobre eso que hay en su pensar —y, sobre todo, eso que hay en las tradiciones de pensamiento de su comunidad— que no le opone al otro, sino que le permite continuar conscientemente el momento creador y creativo de la naturaleza *incluyendo al otro*. Para decirlo de un modo más condensado: los animales están adaptados a la naturaleza sin

reflexionar; el ser humano se escinde de la naturaleza precisamente por su reflexión. Sin embargo, solo puede adaptarse de nuevo a la naturaleza aumentando su nivel de reflexión y estando atento al momento creativo de la naturaleza que llena de vida la tradición local. Dicho de otro modo: el ser humano, al crecer *por su pensamiento* hasta su papel propio —el de continuador de la creación natural—, adapta su esencia y su obrar a los requerimientos de la naturaleza. Por eso, recapacitar sobre la naturaleza requiere tanto un saber suficiente y diferenciado como la voluntad de hacerse consciente de este saber y obrar conforme a él.

Sin embargo, ¿no implica esto que el proceso de “readaptación” del ser humano a su naturaleza ha de significar lo mismo que el hacerse artista y asumir en la práctica la posición del artista? Y si es así, ¿hasta qué punto puede valer el artista como lugarteniente (¿modelo, paradigma?) del ser humano? ¿No se están deslizando claramente algunos elementos elitistas en el pensamiento socio-antropológico de Manrique?

Para intentar responder a esta pregunta, tenemos que añadir otro elemento más a nuestra investigación. Hasta ahora, hemos hablado una y otra vez del ser humano como si él, en cuanto individuo, fuera responsable del pensar y del obrar que divide; pues Manrique ve claramente que los sistemas de cultura y pensamiento que dividen son productos sociales que el Estado y sus instituciones extienden y utilizan para sus propios fines. Sin embargo, si el proceso de exclusión del ser humano de la naturaleza ocurre únicamente en un marco social, entonces, la “reflexión” sobre la naturaleza debe mostrar también, en consecuencia, un carácter social. Y es solo aquí donde aparece un rasgo elitista en la antropología de Manrique. Allí donde se trata de la reflexión, no del hombre en cuanto individuo, sino de comunidades humanas enteras, este artista consciente

y activo en lo social, avanza para convertirse en el que indica el camino a tales comunidades, cuando no en su guía. Para Manrique, no todos parecen estar en el nivel en el que puedan decidirse conscientemente a dar un "giro"; alguien tiene que conducir a las "masas" para hacerlo. El hecho de que en el pensamiento social de Manrique, en efecto, haya la huella de semejante ruptura y tensión entre las "masas", más o menos irreflexivas y el "artista" consciente, estilizado aquí como una personalidad dirigente, lo muestra, por ejemplo, el conciso pasaje que sigue: "Desgraciadamente, creo que la inteligencia y el carácter de las masas son incomparablemente inferiores a la inteligencia y el carácter de los pocos que investigan y descubren valores positivos para la humanidad."³¹

Este pasaje tiene un tono inequívocamente nietszscheano. Sin embargo, no cabe deducir de él aún, en modo alguno, una posición política que esté detrás, en cierto modo oculta. Lo que el artista de Lanzarote tiene en mente es la visión de una comunidad política que habita un país concreto y se halla ante retos concretos; ahora bien, esta comunidad puede ser conducida por artistas activos, socialmente comprometidos, a reflexionar sobre lo que la naturaleza requiere y sobre las condiciones de su propia felicidad, o puede caer víctima de los "especuladores" que la engañan con una ganancia rápida, pero que realmente la llevan a la ruina. En esta imagen, los políticos ocupan una posición ambigua. En cierto modo, vienen a ser una correa de transmisión que puede trasladar a la comunidad tanto el desarrollo como la decadencia, dependiendo de quién proporcione el "input": los artistas y pensadores que ven lejos o los "especuladores" miopes y codiciosos. La función político-social del arte corresponde en Manrique a una imagen "agonística" de la política,

³¹ *Ibid.*, p. 94.

semejante a un campo en el que diversas fuerzas se combaten mutuamente y luchan por dominar. Esta lucha, que en la visión de Manrique parece constituir la esencia de la política (lo que, por cierto, y al menos en este respecto, le deja más cerca de Nietzsche y de Schmitt que de Kant o de Habermas) no solo tiene un sentido estrictamente político, sino también ético y ecológico.

Parece recordar a las aventuras sicilianas de Platón el modelo que propone Manrique de una estrecha colaboración entre los políticos no corrompidos y los artistas y pensadores que enseñan el futuro, en favor del desarrollo de la comunidad política. Una vez más, entra aquí en juego el carácter utópico de la estética y la antropología de Manrique: no se trata para nada de "reflexiones" individuales ni de "conceptos de felicidad" privados. El compromiso social del artista o del pensador no es una añadidura, sino que es la esencia de su actividad. Los artistas y pensadores retornan a su comunidad con la reflexión superior de haber alcanzado un mensaje acerca de "la reflexión sobre la naturaleza", del mismo modo que, en otro tiempo lo hiciera el prisionero liberado del mito de la caverna de Platón, una vez iluminado sobre la idea del bien. Y eso que el proyecto de esta renovación social que los artistas y pensadores deben concebir, y los políticos genuinos, los que están de hecho al servicio de su comunidad deben llevar a cabo, no es tan radical y utópico como se podría sospechar a primera vista.

En este punto se separan, a pesar de su afinidad, los caminos de Manrique y de los pensadores francfortianos, los cuales consideraban su utopía *irrepresentable* por principio: para llegar a ser feliz y vivir feliz, la sociedad moderna no tiene, en absoluto, que descubrir y desarrollar un nuevo "principio de individualización y socialización". Manrique tampoco condena

todo lo que típicamente se coloca bajo la etiqueta de "consumismo", lo que con frecuencia se presenta como fenómenos propios de una comunidad que por principio se haya socializado falsamente. Un ejemplo sobresaliente es la industria turística. Si esta era para Adorno —que con cierta crueldad forjó el término "industria para forasteros" (*Fremdenindustrie*)— un signo de la contemplación alienada de la naturaleza y un fenómeno típico de la sociedad enajenada, Manrique, en cambio, parece conformarse con el hecho de que, para una población que hasta entonces se dedicaba mayoritariamente a la pesca y la agricultura, el turismo supone una nueva fuente de ingresos que con los años llegó a ser la más importante. No se trata, pues, de condenar el turismo como industria, sino, más bien, de determinar la calidad del turismo de tal manera que pueda contribuir a la realización de una utopía posible y real.

Con la industria turística llega a la isla una nueva clase de ser humano, el *extranjero*. Esas personas atraídas por el turismo no son todas del mismo tipo. Hay entre ellas quienes solo quieren "pasar sus vacaciones" y "disfrutar de la vida"; pero también las hay que quieren descubrir la belleza oculta de la naturaleza de Lanzarote. Y es a este último grupo de turistas al que había que atraer. La valoración del turismo, en principio positiva, muestra con claridad que el pensar "local" de Manrique no es para aislar su isla del mundo exterior. Igual que hay diferentes motivos y formas de hacer vacaciones, también Manrique distingue dos formas distintas de turismo. Una es la forma "falsamente internacionalizada", que uniformiza todas las partes del mundo "aptas para vacaciones" y las construye con el mismo tipo de "arquitectura" turística. Las consecuencias de esto no son solo las dificultades que tienen los huéspedes de tales "oasis" turísticos: por ejemplo, poder decir con precisión si este año, (dentro de su hotel de tres estrellas) se encuentran en Egipto, o en las Baleares o incluso en

la Calcídica; la consecuencia más sorprendente, pero a la vez simbólica, es también que este "paisaje de vacaciones" uniformizado, y por ello turístico, está desgajado de su contexto real y se podría "instalar" en cualquier sitio, por ejemplo, cerca de Berlín, bajo un tejado artificial. Que el fantasma de la "isla de vacaciones" con formato de anuncio publicitario y que puede instalarse en cualquier sitio encuentra buena acogida en los clientes de la industria turística, demuestra, una vez más, que se trata solo de estímulos estandarizados (palmeras, cascadas, calor tropical, rayos solares) que deben satisfacer las necesidades de los clientes despertadas por las mismas imágenes publicitarias. Esta especie de industria turística es, por parte de quienes la ofrecen, el dominio de los "especuladores" de los que Manrique se burla y que tienen la intención de llenar las costas de Lanzarote de las mismas instalaciones hoteleras, monótonas y planeadas para "masas de turistas".

Hay un turismo de nivel superior que hay que distinguir de ese turismo vulgar. Aquí, en todo caso, es precisa cierta precaución, para no malentender las intenciones de Manrique. Lo que seguro *no* quiere decir son los hoy día tan populares lugares de vacaciones "de alto standing", en los que los turistas más ricos pueden separarse de la masa de los turistas medios. El proyecto de Manrique no es erigir una industria turística "exclusiva" junto a la "de masas", sino, más bien, abogar por cambios esenciales y cualitativos en la concepción del turismo. Y es precisamente en la intención de establecer en Lanzarote un turismo de calidad juega donde el arte juega un papel decisivo. Al abrir los ojos del observador a la belleza de la naturaleza de Lanzarote —como veremos en el próximo capítulo— despeja el terreno para el *visitante* de verdad. Este se distingue del turismo de masas, no por sus recursos financieros, sino por su actitud estética, por el deseo de descubrir la belleza oculta de la naturaleza de Lanzarote. Según



César Manrique
Fecundidad, 1968



César Manrique
Casa Museo del Campesino

Manrique, solo un turismo concebido de este modo puede, a largo plazo, convertirse en una base estable para el desarrollo económico de su isla.

Ya aquí se puede comprobar que la receta de Manrique para un futuro logrado de su isla no está concebida, para nada, de modo elitista, ni en lo que se refiere a los turistas que llegan a Lanzarote ni en lo que se refiere a la población local. El artista recuerda con frecuencia la imagen, tan familiar en su infancia, del isleño sencillo que tiene que luchar heroicamente contra los desafíos del paisaje volcánico y contra la crónica falta de agua. Manrique creció en una atmósfera donde se reconocía esta dura lucha y hasta el último día de su vida siguió teniendo un profundo respeto, casi kantiano o rousseauiano, hacia estos sencillos labradores; expresado, entre otros sitios, en su Casa-museo del Campesino y en su escultura *Fecundidad. Homenaje al campesino*. Estando muy lejos de transformar su isla en una colonia elitista de artistas o en un exclusivo oasis turístico para los ricos de este mundo, desarrolló más bien un concepto que debía asegurar a la población de Lanzarote una nueva fuente de supervivencia; o más aún: la oportunidad de una vida feliz. Esta concepción iba ligada a un turismo de calidad que, como hemos dicho, no fuera un turismo para gente acomodada, sino para aquellos visitantes que quisieran descubrir la isla por interés y respeto hacia su naturaleza. Quede bien claro que este exigente programa solo podía tener éxito si los propios isleños participaban en él. Y eso significa: los habitantes de Lanzarote tenían que reflexionar ellos mismos sobre su propia tradición, sobre las fuentes culturales de su isla, y sacar de esas fuentes la inspiración para configurar el presente. Ello conllevaba darse cuenta de que el turismo de masas, sin estilo ni carácter, solo genera ganancias a corto plazo, administradas, además, por políticos corruptos y "especuladores". "Se había llevado a la conciencia de todos los buenos lanzaroteños", escribe el artista en un pasaje, "que la

tarea de salvación es una empresa común, en la que nadie puede estar ajeno."³² Y aunque no llega a pronunciar el término, Manrique le propone a sus paisanos la vía de un "desarrollo sostenible", el cual requiere de ellos una actitud reflexiva y consciente hacia su tierra, su vida y sus intereses económicos. Aunque ya describiremos esa vía en otro capítulo, se apunta aquí ya que él quiere decir una política económica y cultural de visión a largo plazo, que se tome las condiciones ecológicas de la vida y, por ende la obligación, íntimamente ligada a ella, de preservar la propia identidad cultural, tan en serio como los requerimientos de la industria turística en un mundo cada vez más globalizado.

El proyecto Lanzarote no se muestra aquí como una ilusión separada de la realidad, sino como un esbozo concreto de desarrollo estético, cultural, ecológico y económico. Un desarrollo que permanece obligado y justo para con las diversas dimensiones del ser humano. Así, pues, cuando describimos la concepción de Manrique como utopía, no es en el sentido degradado de una imagen deseada elitista e insostenible, sino en el sentido de un proyecto estético-social detallado en el que tampoco las condiciones comerciales de su realización queden en segundo plano. Y si hay un punto en el que se separan dramáticamente los caminos de Manrique y los de los defensores francfortianos del pensamiento utópico, quizá sea precisamente aquí. Si Adorno y Horkheimer insisten con fuerza en la imposibilidad de representar la utopía, que ellos interpretan en el sentido de una renovada prohibición bíblica de las imágenes, Manrique, por su parte, con tanto más valor y falta de temor bosqueja las condiciones concretas —sociales, políticas y económicas— para realizar la utopía aquí y ahora en su isla de Lanzarote.

³² *Ibid.*, p. 70.

Resulta simbólico y significativo de esta disputa tácita, aunque importante, entre los mencionados defensores del pensamiento utópico —alejados entre sí, pero a la vez afines espiritualmente—, un fenómeno estético concreto cuyo breve análisis se adecúa como ningún otro para la reflexión final de este capítulo. Se trata de una de las instalaciones estéticas más populares de Manrique, sus *miradores*. Sobre el fenómeno de los miradores escribe Adorno, inflexible: "Cuanto más intensivamente se contempla la naturaleza, tanto menos se percibe su belleza [...] La mayor parte de las veces, en vano se visitan con toda intención miradores famosos, prominencias de la belleza natural. A lo que habla en la naturaleza le perjudica la objetivación que produce la contemplación atenta..."³³

En el marco de esta interpretación, construir un mirador no parece ser otra cosa más que objetivar la naturaleza en el sentido de convertirla en un objeto para contemplar, al servicio de la avidez humana por observar. Pero lo cierto es que los miradores son una sólida parte integrante del turismo moderno y gozan de gran popularidad entre las personas; precisamente esta función es la que Manrique quería aprovechar a favor de la naturaleza de Lanzarote (y, más extensamente, de las Islas Canarias). Sus miradores, entre ellos, con valor ejemplar, el Mirador del Río, en Lanzarote, representan obras de arte arquitectónicas que no solo están adaptadas de manera ideal al paisaje natural, sino que, conforme al concepto manriqueño de naturaleza, continúan la fuerza creativa de la naturaleza. No sirven al hombre simplemente para su placer, sino, también, para descubrir la verdadera belleza de la naturaleza, la cual, como sabemos, no es para Manrique una belleza manifiesta y objetiva. La naturaleza oculta no solo queda desvelada y puesta al descubierto cuando se erigen miradores;

³³ *Teoría estética*, p. 98.



César Manrique
Mirador del Río

también se le abren a las personas —tanto a los nativos como a los visitantes— posibilidades para descubrir la belleza oculta de la naturaleza. Así como Manrique considera el “mirar” solo como una forma deficitaria de “ver”, nosotros podemos decir que los miradores, en cuanto lugares creados por el arte, son solo invitaciones para poder ver, por primera vez y por uno mismo, lo bello en la naturaleza. Por medio del arte, se acerca al ser humano a la naturaleza; pero el último paso debe darlo él mismo. Para Manrique, el “mirador” es un ojo que la mano del artista le pone a la naturaleza, pero que siempre puede ser abierto únicamente por el hombre que quiere ver.

El significado de este fenómeno estético concreto, pero bastante importante, puede trasladarse a todo el proyecto utópico de Manrique. Lo que

sean capaces de lograr la naturaleza y la cultura queda siempre en el ámbito de las posibilidades de felicidad, las cuales, sin embargo, tienen que ser percibidas y realizadas por el ser humano mismo —o más precisamente, por comunidades en su conjunto—. La utopía tiene que construirse *conjuntamente*, dice Manrique de manera inequívoca, "es la única manera de hacerla posible."³⁴ En última instancia, los hombres se muestran aquí, o bien como potenciales adversarios, o bien como potenciales compañeros y luchadores de la naturaleza creativa. Cuando se deciden a ser alguien que lucha por la naturaleza, se abren para ellos las oportunidades de realizar sus pretensiones, tanto en la esfera de la vida (de la existencia, junto con su dimensión económica), como en la esfera de la reflexión (recapacitar sobre la tradición cultural del propio país y la meditación que produce descubrir lo bello de la naturaleza) y, *last but not least*, en la esfera de la felicidad (tanto la individual como la colectiva). Pero la última palabra en la antropología de Manrique la tiene la libre voluntad humana. Cuando esta falta, tanto en el nivel individual como en el social, no es posible realizar ningún proyecto utópico. La utopía de Manrique no es hija de la necesidad histórica, sino una criatura muy improbable y tardía de la sabiduría y de la libertad humanas.

³⁴ *La palabra encendida*, p. 133.

Capítulo III.
Tercera aproximación:
el arte



La *Teoría estética* de Adorno, a la que ya hemos recurrido en el capítulo anterior y que con razón se considera uno de los documentos más importantes de la comprensión moderna del arte, se resiste desde las primeras páginas a cualquier intento de dar una definición "eterna" y supratemporal del arte. En vano también buscaríamos en Manrique una definición semejante. Paradójicamente, el arte es demasiado importante para él, demasiado central, como para fijarlo conceptualmente; una pretensión así se parecería al intento de definir la vida. Una definición de categorías fundamentales tales como la de vida, arte, ser humano contiene siempre demasiado o demasiado poco, lo que, en ambos casos, la hace obsoleta. Así, pues, en lugar de enredarse en esta empresa sin esperanza, Manrique elige otro camino para explicar su manera de entender el arte. Sitúa el concepto de arte en diversos contextos —sociales, espirituales, económicos, ecológicos— y describe así las tareas y funciones que el arte asume y debe asumir. La relación de Manrique con el arte recuerda al modo de tratar el lenguaje en el segundo Wittgenstein; lo que el arte sea se mide en cómo se practica, en lo que él cambia, cómo se aplica. Esta concep-

ción del arte, dependiente del contexto y en cierto modo pragmática, se puede expresar concisamente de la siguiente manera: a Manrique le interesa lo que los artistas pueden y deben emprender, y con qué fin lo hagan, mucho más que la cuestión de cómo se pueda definir el arte en general, en cuanto obras producidas por ellos.

Antes de pasar a exponer las posibilidades y tareas del artista, hay que distinguir primero el concepto de arte de Manrique de dos polos que se le oponen por igual. La primera posibilidad radical de estropearse el arte es su (auto)degradación en industria cultural, esto es, más o menos en lo que Nietzsche llamaba "remedio y narcótico."³⁵ El arte como *ornamento de la vida*, que no cambia nada ni se le permite que cambie nada en la configuración de la vida misma; eso es ahí lo principal. Semejante concepto de arte sirve a la vida solo de manera aparente, en el fondo sirve más bien al ciego mecanismo de reproducción, que aquí, tal como vieron bien después Adorno y Horkheimer, se dirige en su totalidad contra la sustancia de la vida. Con eso, es arte en cuanto anestésico, en cuanto canto de las sirenas neutralizador, audible para el Ulises atado al "mástil de la praxis", pero que no posee ninguna eficacia verdadera.³⁶ Es parte de la industria que, siguiendo sus propias leyes, reproduce la falta de libertad del todo. El arte instrumentalizado de este modo, del que se abusa a favor de los intereses de reproducción, se opone a la idea tardorromántica del arte autónomo, totalmente desconectado de la vida cotidiana y de sus intereses. Esta última idea entró en la historia con el eslogan "*l'art pour l'art*", eslogan que, por cierto, expresa su esencia de

³⁵ Nietzsche, *Escritos sobre Wagner*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2015. (Traducción de Joan B. Llinares), p. 109.

³⁶ *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, pp. 95-125.

la manera más concisa: el arte se considera así, en cierto modo, como una esfera sagrada que no se puede de ningún modo cuestionar según criterios de utilidad y del uso que se le pueda sacar. No hay que entender al artista, ni hay que gozar de sus obras; mas esta circunstancia es más bien la prueba de que ha surgido una verdadera obra de arte que puede acertar en los oídos sordos de los filisteos que, por *resentimiento*, desprecian y se ríen de todo lo que no corresponda a su forma de vida utilitarista y abyecta.

La comprensión manriqueña del arte se mueve entre los dos polos radicales que he señalado, el de la reducción utilitarista del arte al servicio de los procesos de reproducción y el elitista desacoplamiento del arte de todos los aspectos de la vida. En contraposición al concepto de "*l'art pour l'art*", Manrique opina que, en todos los casos y sin condiciones, el arte tiene que ser aplicado a la vida y en la vida: la posibilidad de esta aplicación incluso constituye su rasgo más esencial. El arte debe estar absolutamente al servicio de la vida; cierto que no en el sentido de una compensación de las cargas de los procesos de reproducción, de la reintegración del público al mundo enajenado o de la anestesia ante el sufrimiento que este mundo produce. Frente al concepto del arte como ornamento (o como compensación) de la vida, Manrique insiste en que la tarea del arte es *to make a difference*, como se diría en inglés. Y esto significa: el arte debe procurarse su significado en tanto que cambia las circunstancias de la vida. El entretimiento de arte y vida es tan fuerte en Manrique que ni el arte se explica sin la vida, ni la vida sin el arte. Así, pues, si el arte está íntimamente ligado con la vida, no es con la "vida de filisteo" que Nietzsche denunciaba, ni con las coerciones a la reproducción que desenmascaraban los críticos francfortianos de la sociedad, sino con una vida que —para poder desarrollarse— no puede prescindir del encuentro con la cultura. Por eso afirma Manrique,

inequívoca y, en cierto modo, programáticamente: "Hoy el arte, es ya una cuestión antropológica-humana."³⁷

Ahora bien, aquí se plantean tres preguntas importantes: ¿cuáles son las fuentes de las que sacará sus fuerzas el arte (la pregunta por el *arché*, por el principio del arte)? ¿Qué puede alcanzar por medio de sus obras (la pregunta por el *telos*, por el "Para qué" del arte)? Y ¿de qué modo produce el arte efecto en el mundo (la pregunta por el *modus operandi*, por el "cómo" del arte)? Manrique responde a todas estas preguntas en muchísimos pasajes, y lo hace de un modo consecuente y coherente, del que se puede extraer perfectamente su teoría estética aunque él mismo no la haya ofrecido en una figura sistemática. Las raíces del arte —cosa que ya no debería sorprendernos— las ve Manrique en la naturaleza, la cual —como hemos expuesto con detalle en el primer capítulo— es una naturaleza creadora y que se oculta. El arte enlaza, entonces, no con la naturaleza en el sentido de lo dado, sino más bien con lo que hemos intentado reproducir en el primer capítulo usando un concepto kantiano: con lo bello natural. Manrique, por mucho que se tenga por un aliado de la naturaleza creadora, está a años luz de entender e interpretar de modo "naturalista" el arte en general, y sobre todo su arte. Tal como hemos resaltado ya en el capítulo anterior, precisamente porque la naturaleza no está concebida de modo "naturalista" en Manrique, tampoco el arte, cuyas raíces están ocultas en la naturaleza, puede concebirse de modo naturalista. El arte no está emparentado con la naturaleza ya objetivada, sino con la *natura abscondita et naturans* —con la naturaleza que se oculta y crea—. Si se considera esto, queda perfectamente claro por qué el arte, en la concepción de Manrique, nunca puede ni debe convertirse en mera imitación de la naturaleza. Ni la pintura de Manrique

³⁷ *La palabra encendida*, p. 77.



César Manrique
Enterrados, 1974

ni sus proyectos arquitectónicos imitan la naturaleza; a lo sumo, dejan que aparezca la naturaleza creadora, que tome forma, al añadir nuevas figuras a las ya creadas por la naturaleza.

No captaremos nunca la comprensión manriqueña del arte mientras entendamos solo de modo metafórico el conciso pasaje que sigue (y todos los pasajes semejantes que se hayan dispersos en sus declaraciones): "Toda mi pintura es vulcanología y geología en su fundamento básico."³⁸

³⁸ *Ibid.*, p. 88.

Es decisivo tomar esta frase en sentido literal para entender la teoría estética de Manrique. Hemos visto en el capítulo de la naturaleza que la vulcanología de Lanzarote le confiere un sentido concreto a la tesis abstracta de la naturaleza que se oculta y crea. Al igual que la esencia vulcanológica de Lanzarote permite que se realicen los potenciales de la naturaleza, también la creación artística en el sentido de Manrique quiere sacar a la luz tales figuras, que hasta ahora estaban ocultas al ojo humano. El carácter abstracto de la pintura manriqueña no es un alejamiento de la naturaleza, una abstracción de las formas reales, sino, más bien, el único modo de acercarse a la fuerza creadora de la naturaleza tanto como sea posible. El arte abstracto no es la abstracción del mundo objetivo, sino la continuación humana del momento creativo de la naturaleza misma. Es justamente esta comprensión manriqueña del arte moderno abstracto la que le interesa a Adorno en el siguiente pasaje de su *Estética*: "De hecho, mediante la espiritualización que el arte ha experimentado durante los últimos doscientos años y que lo ha hecho mayor de edad, el arte no se ha alejado de la naturaleza (como quería la consciencia cosificada), sino que se ha acercado a lo bello natural por cuanto respecta a su propia figura."³⁹

En este punto resulta difícil sustraerse a la impresión de que la estética de Manrique está sirviéndose del archicitado y archidiscutido concepto kantiano del genio artístico. En Kant, el genio, que a la vez asume las reglas del arte y las revoluciona por su propia cuenta y bajo su propia responsabilidad, se convierte con su labor creadora, por así decirlo, en una prolongación del brazo de la naturaleza.⁴⁰ Algo parecido ocurre aquí: el artista Manrique

³⁹ *Teoría estética*, p. 109.

⁴⁰ "Genio es el talento innato (*Ingenium*) por el cual la naturaleza le da la regla al arte" Immanuel Kant, *Crítica del Juicio*, § 46, p. 213.

es heredero, en sentido literal, de la vulcanología de Lanzarote: continúa la obra creativa de la naturaleza vulcanológica en su arte abstracto, que genera figuras. No imita la actividad volcánica, sino que él es esta actividad volcánica misma; o bien, dicho con más precisión, esta fuerza volcánica es lo que le une con la naturaleza de Lanzarote y lo que, a la vez, le hace crear sus obras de arte.

Únicamente de este modo podemos captar la, a primera vista, paradójica visión fundamental de Manrique en el ámbito de la estética: *el carácter no naturalista de un arte enraizado en la naturaleza*. Solo así podemos entender las siguientes frases, no como declaraciones totalmente dispares (aunque llena de sentido cada una en sí misma), sino como formas de expresión de un concepto coherente de arte:

La propia naturaleza, de una manera mágica, colabora con el influjo, entusiasmo y talento del artista.⁴¹

Me siento, sobre todo [...] pastor de la creación.⁴²

El mundo que habitamos es oscuro y frío si no abrimos los ojos interiores del espíritu a la llama interna de la naturaleza.⁴³

Vamos a intentar primero conectar la primera frase con la segunda. Cuando el poeta Rafael Alberti le llama "pastor de vientos y volcanes", Manrique reaccionó complementándolo de una manera importante, que parece ahora bastante clara, a la luz de lo que hemos dicho más arriba.

⁴¹ *La palabra encendida*, p. 107.

⁴² *Ibid.*, p. 110.

⁴³ *Ibid.*, p. 125.

Que él se sienta por encima de cualquier cosa pastor de la creación debe significar, sobre todo: lo que, como artista, le une de modo más estrecho con la naturaleza de Lanzarote no es, en primer lugar, su preocupación artística por el paisaje de lanzaroteño (aunque esto juega un papel enorme, social y político, en el pensar y el obrar de Manrique), sino la afinidad de su arte con el momento creativo de la actividad vulcanológica de la isla. Se puede formular también de esta manera: Manrique, con esta declaración, que de primeras parece un complemento, está expresando en realidad el motivo ecológico de su concepción del arte, en el cual, claramente, Alberti no llegó a pensar. El artista no ha sido elegido pastor de la naturaleza porque disponga de una sensibilidad ecológica aumentada, sino porque está emparentado con la naturaleza misma, en cuanto *creador de nuevas figuras*. Solo así, y no como una imitación esclava de lo que la naturaleza ya ha formado, hay que entender la primera declaración, que informa sobre "la manera mágica" en que la naturaleza colabora con el "entusiasmo y el talento del artista". Es claro que este colaborar no tiene que verse aquí como que el artista "se sirva" de la naturaleza, sino, justamente, como cooperación que se hace posible sobre la base de lo que une al artista con la naturaleza, a saber: la fuerza creativa, la capacidad de traer a la luz lo que no había existido antes. Si el artista avanza hasta ser "pastor de la naturaleza", es a consecuencia de la afinidad íntima de su crear con el crear de la naturaleza. El talento del artista es la forma humana de lo que Manrique, muy plásticamente, denomina "talento de la naturaleza"⁴⁴. Y las figuras ya objetivas de la naturaleza merecen ser protegidas porque son huellas del talento eterno —de la fuerza creativa de la vida, que nunca se termina y se perpetúa eternamente—; talento que es el mismo en la naturaleza y en el artista.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 86.

Con esto, hemos ligado interpretativamente las dos primeras citas. Nos queda aún la tercera. Esta parece expresar de nuevo la importancia del arte humano para a la aparición de lo bello natural y la igualdad de rango que estructuralmente existe entre el crear humano y el de la naturaleza. Pues ya hemos visto, en el capítulo sobre esta, que la naturaleza que se oculta no siempre pone a la vista su belleza, y especialmente no la muestra a primera vista. En el ejemplo de Lanzarote se ha señalado varias veces cómo esta belleza se había sustraído a la fugaz mirada "vulgar", protegiendo así a la isla durante largo tiempo de la invasión del turismo de masas. Y ahora, en la tercera de las citas que hemos puesto, a la fuerza oculta de la naturaleza, la que puede llevar lo bello que hay en ella hasta su figura objetiva, la califica de "llama interna" de la naturaleza. Con ello, no solo construye una metáfora contraria, por así decirlo, a la de la "oscuridad y frialdad" del mundo en que vivimos, sino que, a la vez, concretiza esta metáfora de un modo maravilloso al referirla claramente a la esencia vulcanológica (la llama) de Lanzarote. Y el último elemento sirve aquí para destacar la vinculación interna, referida a su ser, por así decirlo, que tiene el artista (o los seres humanos en cuanto artistas) con el núcleo invisible de la naturaleza, el que se oculta. La "llama interna" de la naturaleza solo puede verse con el "ojo interior" del ser humano. Y esto significa, con claridad, traducido a unos términos menos metafóricos: el ser humano (en concreto, el ser humano-artista) tiene primero que expresar lo bello natural oculto por medio de su iniciativa, de su creatividad. Lo bello en la naturaleza aparece gracias a una meditación reflexiva del ser humano, cuyo mirar deja de moverse por la superficie de las figuras objetivadas y penetra profundamente en la naturaleza como en el gran taller de esas figuras. Dicho con mayor precisión, esto puede significar que al ojo humano se le revelan imágenes del todo inesperadas que sorprenden a los hombres despertándoles del "sueño" diario o

turístico. Volveremos aún sobre este momento de sorpresa que aparece en la contemplación de las obras de arte.

Pero, primero, es importante resumir estas últimas reflexiones desde la perspectiva de la segunda de las preguntas que he planteado antes (de dónde, para qué y cómo del arte). Lo que se pueda y deba alcanzar por el arte no es, claramente, una imitación de la naturaleza en el sentido de una repetición más o menos fiel al original de lo ya objetivado. Manrique es consciente de lo que Adorno elaboró con razón como una de las convicciones nucleares del arte moderno, a saber, la convicción de que la naturaleza, en cuanto se la quiere captar como algo bello, no puede ser copiada.⁴⁵ La prohibición veterotestamentaria, que el "nuevo arte" retoma e interpreta a su manera, hace del arte una empresa osada, que no quiere en modo alguno copiar el mundo objetivo y que, a pesar de ello, al menos en Manrique, debe mantenerse obligado para con la vida. La paradoja del *arte enraizado en la naturaleza, pero no naturalista*, solo puede eliminarse si entendemos el vínculo del arte con la naturaleza como su vínculo con lo bello natural oculto que se sustrae a la mirada superficial, "vulgar". En esto también concuerdan el teórico francfortiano de la modernidad y el artista de Lanzarote: el arte es "en lugar de imitación de la naturaleza, imitación de lo bello en la naturaleza."⁴⁶ Y hemos visto también cómo esta caracterización, que al principio se antoja abstracta, queda concretizada en Manrique: lo que une más íntimamente al arte con la naturaleza es, en primer lugar, no que tengan un objeto común, sino la fuerza común que crea la condición de ser objeto.

⁴⁵ *Teoría estética*, p. 96.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 100.

Con esta dinamización, empero, al desplazarse el acento hacia el acto de creación que une la naturaleza con el arte, pasa a primer plano otra dimensión del arte que tiene una enorme importancia para el pensamiento utópico de Manrique. Un arte que intenta imitar de este u otro modo el mundo ya objetivado es siempre, al fin y al cabo, un arte *histórico*. Forma parte esencialmente del pasado, porque depende de lo que ya ha sido. Por el contrario, el arte que Manrique concibe como continuación de la creación natural está siempre *orientado al futuro*. Hace aparecer lo que todavía no ha existido antes, crea algo nuevo e inesperado; está así conectado, no con lo que ya ha llegado a ser, sino con lo que todavía se tiene que realizar. Adorno apuntó en varios pasajes de toda su obra al papel decisivo de semejante concepción del arte para la simple posibilidad del pensamiento utópico. Siempre que Adorno se acerca a lo utópico elige expresiones que, en lugar de pintar algo positivamente, más bien niegan reflexivamente lo ya existente. De los seres humanos del futuro, que vivirán más felices, dice, por ejemplo, que no sabemos cómo van a ser, aunque sabemos bastante bien cómo es seguro que no serán, a saber: no serán como los hombres de hoy.⁴⁷ De la dignidad humana, a su vez, se dice que los hombres no están "provistos de ella", sino que su concepto designa aquello que los hombres "*todavía no son*".⁴⁸ Es una figura que retorna: al contrario que en el pensamiento conservador, no es que lo mejor haya existido antes y se haya perdido a causa de decisiones y desarrollos erróneos; sino que, más bien, lo mejor es aquello que todavía no ha llegado a ser. Y es el arte lo que dirige nuestra atención a esto mejor todavía sin realizar. Por eso está orientado al futuro, es utópico y emancipatorio a la

⁴⁷ Adorno, Theodor W. *Minima Moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, en la traducción de Joaquín Chamorro, Madrid, Akal, 2004. § 145, p. 249.

⁴⁸ *Teoría estética*, p. 99.

vez. La obra de arte, para Adorno, no es "la imitación de algo real, sino la anticipación de un ser en sí que todavía no es".⁴⁹ Hasta este punto, el filósofo de Fráncfort y el artista de Lanzarote concuerdan plenamente; sus caminos empiezan a separarse —de modo sumamente significativo— en la cuestión de si lo utópico, a lo que el arte remite necesariamente, puede realizarse, y cuándo. En Adorno, encontramos una estrategia que podríamos denominar *aplazamiento infinito* del futuro utópico. En opinión del filósofo de Fráncfort, el arte que no solo sugiriera el anhelado fruto de un mundo mejor en imágenes negativas, sino que pintara, cosechara y consumiera ese fruto, perdería por sí mismo su legitimación y se degradaría a ser parte de un "falso todo". En Manrique no es así. Su utopía, que tampoco sería posible sin el arte, puede y debe ser realizada, incluso ahora. O, al menos, el artista y su comunidad tienen que ser capaces de atreverse a dar este "salto a la utopía" e intentar darlo.

Ya hemos visto en qué puede consistir eso concretamente, al menos en sus inicios. El arte no debe ser asequible para un público elegido, más o menos elitista, ni menos aún quedar "reservado" para dicho público. Tiene que realizarse en medio de la vida, y tiene que cambiar esta vida de manera concreta. Es más: tiene que servir a esta vida, elevar su nivel y su confort; sin embargo, como hemos expuesto, no debe hacerlo como embellecimiento, como ornamento que adorna la vida sin atravesarla. Vemos aquí de nuevo cuán estrechamente entretnejidos se hallan el arte y la vida en la visión de Manrique. No se trata de aplicar el arte a la vida (aunque Manrique a veces lo formula así), sino de algo más: se *trata de concebir y practicar el arte como una forma de vida*. "Vida-hombre-arte": esta trinidad de conceptos que retorna señala que, para Manrique, nunca

⁴⁹ *Ibid.*, p. 109.

puede entrar en consideración el discurso de un arte "puro", abstraído de la vida y elevado por encima de las necesidades de los seres humanos. Para Manrique, no puede haber alternativa ente el arte y la vida: antes bien, solo el arte que sirve a la vida llega a ser verdadero arte, y a la inversa. La vida atravesada por el arte y conducida por él es la única forma que puede garantizar un desarrollo sostenible y, por ende, producir la esperanza de una felicidad duradera.

No debe sorprender ya que la "aplicación" turística del arte, cercana a la vida, no represente para Manrique algo de segundo rango y contingente, sino que resulte de la esencia del arte mismo. Puede incluso decirse que el arte crea ese objeto digno de ser visto llamado Lanzarote precisamente porque hace aparecer por primera vez la belleza interna (lo bello natural) de esta isla. "El hablar de lo no humano", dice Adorno en un lugar, es realizado por el arte "con medios humanos."⁵⁰ Y esto significa, a su vez, que el arte no debe comprenderse como un adorno adicional que le agrega al turismo interesado en la naturaleza un aire "elitista". Ocurre, más bien, que *el verdadero turismo* —entendido como la visita de un lugar que tiene por objeto el descubrimiento de la belleza oculta de ese lugar— *no es de ningún modo posible sin el arte*. No se trata aquí de los "viajes en busca de arte", tan populares en tiempos y que servían sobre todo para disfrutar de obras de arte; ni tampoco de su mutación comercial actual en forma de lujosas y caras excursiones en las que, por caso, un profesor de estética asume el papel de guía turístico. La idea de Manrique, por desconcertante que pueda parecer al comienzo, es, de hecho, que *el lugar turístico Lanzarote lo es gracias al arte que saca a la luz la belleza oculta de la isla y que puede enseñar a los hombres a*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 109.

ver esa belleza por primera vez. Todo lo demás —la industria hotelera, el desarrollo de la gastronomía, etc.— no hace sino seguir construyendo sobre estos cimientos estéticos. La alianza de la naturaleza y el arte es imprescindible para abrir la posibilidad de un turismo verdadero que garantice un desarrollo sostenible. Investigaremos con más detalle esa dependencia en el capítulo que dedicamos al concepto de desarrollo.

Ahora es más importante pasar de la segunda a la tercera de las preguntas esbozadas más arriba. Ya hemos identificado que su para-qué es lo bello en la naturaleza en cuanto fuente del arte y la continuación orientada al futuro de la creación natural (y, por ende, el hacer aparecer lo bello de la naturaleza, que es tan relevante para la vida y para el desarrollo). Queda ahora responder la pregunta del “cómo”, la pregunta, pues, por la manera en que el arte puede conseguir llevar la mirada del observador a lo bello de la naturaleza que él libera.

Conforme a lo dicho, el arte está en medio de la vida, sirve a la vida, a los fines concretos de la vida, como, sobre todo, el desarrollo turístico de la isla. Pero, ¿cómo puede alcanzarlos, cómo puede servir a estos fines sin que se degraden a una repetición *kitsch*, sin aura, de ellos? Esto solo será posible si la continuación de la creación natural permanece fiel a su ley original, esto es: estar siempre orientada al futuro, y no imitar, sino creando algo nuevo de forma permanente. Se trata de sorprender la mirada, de hacer que se tambalee lo ya acreditado y conocido, para así poner en cuestión la realidad ya objetivada y su fascinante fuerza. El arte, como la naturaleza, tiene que sacar permanentemente a los hombres de su cauce habitual, para que abran sus ojos a las posibilidades no identificadas todavía. “Lo que la naturaleza quiere hacer en vano”,

escribe una vez Adorno, "lo cumplen las obras de arte: abrir los ojos."⁵¹ El momento sorprendente del arte está siempre conectado de modo inmediato con su papel liberador y emancipatorio de abrir el futuro. Si no lo cumple, no puede contribuir a establecer la utopía realizada, pues esta no se puede pensar sin la libertad humana y la apertura hacia el futuro.

En su *Teoría estética*, Adorno recuerda un chiste de la época de la Alemania Guillermina: un teniente despacha a su ayudante al zoo, para que le haga luego un informe. Tras la visita, el ayudante informa a su superior: "Mi teniente, ¡Qué animales! ¡Son de lo que no hay!" La lengua alemana tiene una expresión muy concisa para manifestar una gran sorpresa: "Das gibt es nicht!"⁵² Adorno usa esta peculiaridad del idioma alemán para describir la esencia del arte auténtico: "En toda obra de arte genuina", afirma, "aparece algo que no hay [de lo que no hay]"⁵³. En la obra de arte aparece siempre algo que no hay todavía, podríamos añadir, en este sentido; esto es: lo no-visible no es lo ya-no-visible, sino, más bien, lo todavía-no-visible. Es esto justo lo que equipara lo metafísico de la obra de arte con su apertura al futuro. Y es este modo esencial de proceder el arte —hacer aparecer lo todavía-no-visible— lo que le otorga al arte su verdadero efecto sorpresa, que no tiene nada que ver con el afán de novedades tan típico de la Modernidad. El efecto sorpresa del arte genuino no puede reducirse a un interés superficial y efímero; la situación emocional a la que apela se describe mucho más

⁵¹ *Teoría estética*, p. 94.

⁵² El juego de palabras no se puede verter al castellano directamente. "Eso no puede ser", "Es de lo que no hay", diríamos en castellano, para lo que produce una sorpresa o asombro enorme. "Eso no lo hay", "Eso no existe"; "das gibt es nicht", es lo que se dice en alemán en semejante situación. En este caso, los animales del zoo que causan tal sorpresa al ayudante, quien literalmente dice: "Esos animales no existen".

⁵³ *Teoría estética*, p. 115.

acertadamente con el verbo griego *thaumasein*, que se suele traducir como asombrarse, o maravillarse. Como es sabido, los griegos entendían este asombro como el comienzo de la filosofía; se trata de un asombro que sacude en lo más profundo al ser humano. Y este es justamente el efecto que debe producir el verdadero arte sobre el observador: sacudirle en su esencia, en sus opiniones más profundamente arraigadas y en sus costumbres más sólidas. Es verdad que el arte moderno se ve siempre confrontado con el peligro de confundir la tarea del estremecimiento con el efecto sorpresa más superficial; lo único que cabe decir sobre esto es que justo por eso son tan raras las obras de arte genuinas en el arte moderno —como en cualquier arte—.

Con este concepto del asombro nos hallamos ya en una cercanía inmediata de lo que Manrique quiere alcanzar con su arte. Así lo muestra el conciso pasaje en el que el artista explica la diferencia entre las diversas formas de percepción. Según él, en su hacer artístico se trata de "sorprender la mirada" y de una "educación visual", donde el activo y reflexivo "ver" se opone al pasivo y fugaz "mirar". Las obras de arte que Manrique pretende deben generar el efecto sorpresa que hemos descrito arriba, y así, no solo invitar a la reflexión, sino modificar la forma misma de la percepción. El objetivo es que "a través de la sorpresa, haya un salto imaginativo, transformando la indiferente mirada en un cambio de objetivo visual, en estudio y análisis."⁵⁴ Lo conceptual de este arte, pues, no se sitúa tanto en la obra de arte misma, sino, más bien, en el umbral entre la obra de arte y el que contempla el arte. Puede así describirse también que la obra de arte, enraizada, como sabemos, en la naturaleza para integrarse en ella, es un punto de ignición en el que se enciende una

⁵⁴ *La palabra encendida*, p. 89.

nueva forma de ver y, en consecuencia, percibe la naturaleza próxima a la obra de arte de un modo alterado. Es también significativo que Manrique asocie este nuevo modo de ver con el "estudio y análisis", lo que, a su vez, confirma nuestra sospecha de que esta concepción del arte gira en torno al concepto de asombro, el cual, desde la Antigüedad, se considera la fuente y causa de la filosofía, del pensamiento y de la teoría.

De este modo, el arte genuino consigue, no solo crear un nuevo e inesperado objeto para la vista (y por ende, dar expresión al lenguaje mudo de lo bello natural), sino, también, transformar al observador —al sujeto de la visión—. El arte no debe decorar ni compensar; no tiene que ser absolutizado, no se debe abusar de él comercialmente. Su tarea, que quizá suene algo patética, pero que debe ser percibida aquí y ahora, es nada menos que crear un nuevo mundo de objetos que represente la auténtica continuación de la actividad creativa de la naturaleza. Puesto que esta tarea tiene que ser percibida aquí y ahora, el arte puede cambiar algo en el mundo real, puede, incluso, al ser la base de un turismo de calidad, contribuir esencialmente al desarrollo sostenible del país y de las personas. Una vez más, se hace claro que el arte, también el arte moderno, no constituye una empresa elitista, sino que se dirige "democráticamente" a todos los que están dispuestos a aprender a ver genuinamente. El arte no debe entretener a los hedonistas del arte, sino que debe garantizar a los hombres el acceso a lo bello natural. En todo caso, como ya hemos visto al final del capítulo anterior, el último paso pertenece siempre al hombre: el "salto imaginativo" ocurre únicamente en aquél que esté dispuesto a deshacerse del modo petrificado de ver las cosas y abrirse a un nuevo modo de ver. En esta medida, tendríamos que decir que el arte en sí no crea todavía un mundo nuevo de objetos; es solo por el salto imaginativo del observador, por la colaboración activa del que está viendo, por lo

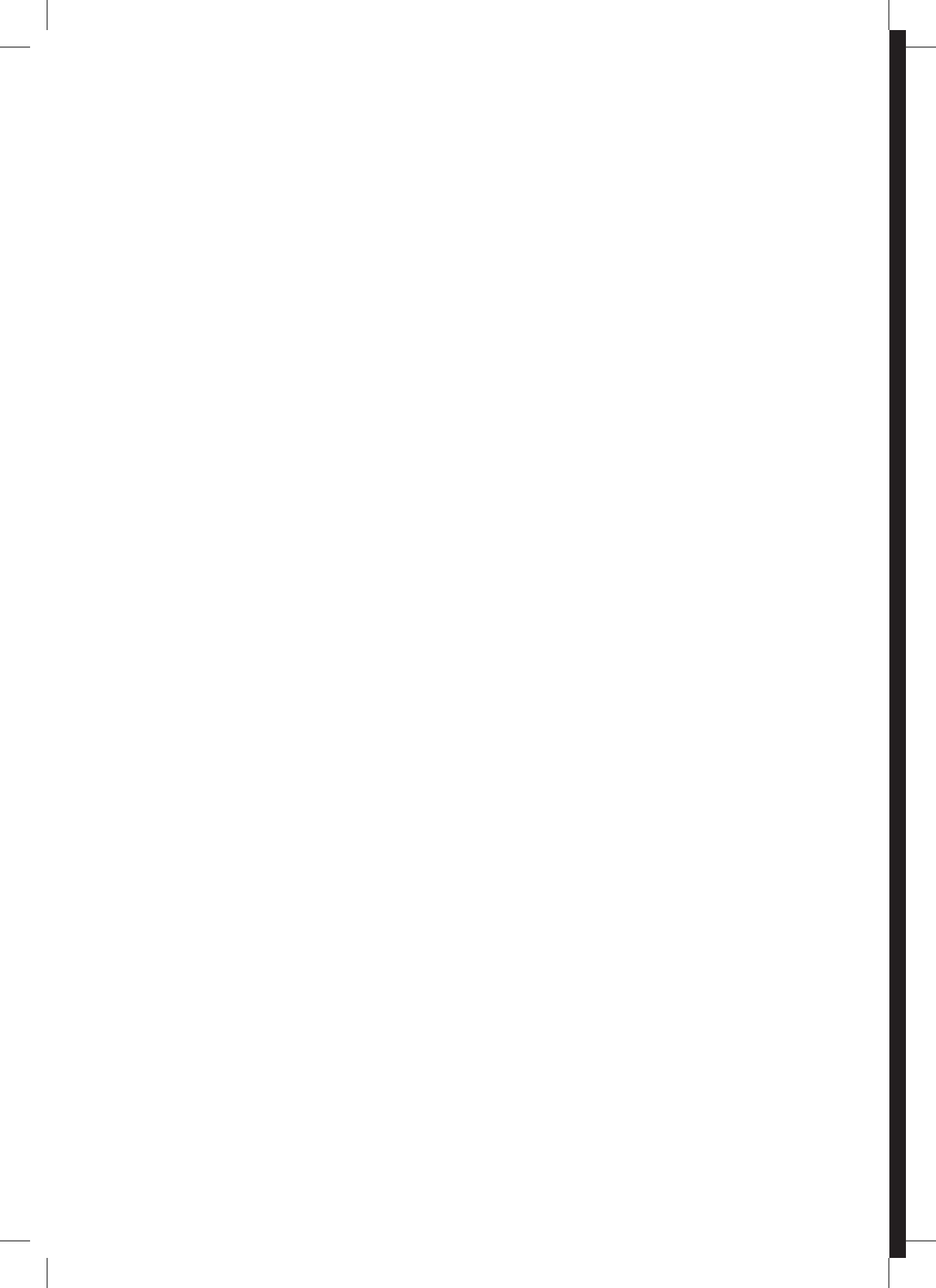
que —en el umbral entre la obra de arte y el observador de arte— emerge un nuevo "objeto-meta visual". El arte solo crea la base sobre la que la actividad humana puede seguir construyendo; del mismo modo que la naturaleza solo pide de los seres humanos que continúen su creación, pero la decisión queda siempre del lado de los humanos.

El profundo estremecimiento de sorpresa que el arte provoca cambia, entonces el mundo objetivo solamente por el hecho de que cambia al que ve. El cambio cualitativo de la objetividad está mediado por el cambio cualitativo de la subjetividad. Pero, ¿cómo llega a ocurrir esto último? Aquí, de nuevo, la obra de arte tiene en sí algo que recuerda al concepto kantiano de lo sublime; no en tanto que la obra de arte produzca a la vez deseo y temor (como es el caso de los objetos violentos de la naturaleza, como el mar y las grandes montañas), sino en tanto que el sujeto, por medio del contacto con la obra de arte, se ve remitido de vuelta a su propio interior. Esta reflexión sobre sí mismo del que contempla el arte está inmediatamente conectada con el momento reflexivo del mirar (estudio y análisis) del que hemos hablado más arriba. Y precisamente porque el arte, por medio del efecto sorpresa, lleva al ser humano al camino de la reflexión, Lanzarote, siendo el lugar de la naturaleza creativa y del arte que sorprende, podría convertirse en lugar de meditación. A esta idea llega el propio Manrique, pero no la lleva más adelante, para no ser catalogado de "loco."⁵⁵

Este último "paso atrás" teórico de Manrique, algo cómico, demuestra una vez más que, por radicalmente moderno y conceptual que sea el arte a los ojos del artista de Lanzarote, no debe nunca degenerar en

⁵⁵ *Ibid.*, p. 47.

una empresa elitista. Antes bien, tiene siempre que permanecer obligado para con la vida y el ser humano; tiene que abrirle a los hombres la perspectiva de una felicidad y desarrollo sostenibles, concediéndoles así posibilidades de realizar la utopía.



**Capítulo IV.
Cuarta aproximación:
el desarrollo**



La reconstrucción que hemos intentado más arriba de la tríada hombre, arte y naturaleza abre ahora la posibilidad de captar la utopía como el estado que hay que realizar y que está detrás de esta tríada. Se ha de retener, primero, que la ansiada utopía no es para Manrique un fenómeno extra-temporal: que la utopía se pueda realizar significa sobre todo que su localización temporal es posible por principio. No hablamos aquí de un tiempo mítico, ni de un tiempo originario o de un tiempo paralelo. Es un tiempo histórico, humano, en el que la utopía puede realizarse —o no—. Con ello, estamos indicando la segunda premisa del pensamiento utópico de Manrique: la utopía no es ni irrealizable por principio, ni históricamente necesaria. Es y sigue siendo una posibilidad. A esta posibilidad, históricamente localizable, conducen ciertos desarrollos; pero hay también desarrollos que alejan de ella. En cuanto estado realizable en la historia, la utopía está por principio abierta "a los dos lados": una puerta temporal abre el acceso a ella, pero también está la puerta de salida. Si la última no nos conducirá irreversiblemente fuera del estado utópico es algo que, por de pronto, tiene que quedar aquí abierto. Pero, en todo caso, la utopía tanto

en su realización como en su hacerse imposible, está supeditada a ciertos desarrollos. Y es justo de estos de los que vamos a hablar en este capítulo.

La razón por la que no vamos a interpretar el concepto manriqueño de "desarrollo" en el sentido de la categoría de *progreso*, que es muy cercana, tiene que ver con la definición de lo que es "utopía". La interpretación de la historia que piensa con los conceptos de progreso procede de una manera necesariamente teológica: la aplicación del concepto de progreso implica una interpretación "orientada" de los procesos históricos. Pero ya se represente positivamente el estado final de una historia concebida como progreso o se mantenga indeterminado en su contenido, como "mancha vacía" de un movimiento asintótico, no se puede negar que la meta histórica tiene rasgos utópicos. Es "utópica" ya en cuanto que es pensada como el momento en el que habrá menos injusticia, menos coerción, menos sufrimiento, etc. El sentido emancipatorio de la historia captada como progreso transforma el futuro en un horizonte teñido utópicamente. El concepto de desarrollo es, en este sentido, mucho más neutral, cosa que puede reconocerse ya en las definiciones lingüísticas. Quien hable de un "progreso malo" estará planteando una tesis fuerte de filosofía de la historia, y tendrá que justificar ante el público un modo de hablar que suena cuando menos paradójico; en cambio, hablar de desarrollos "buenos" y "malos" no conlleva problemas y se entiende enseguida. A diferencia del progreso, los desarrollos no tienen pretensiones totalitarias: en un período determinado puede haber desarrollos buenos y desarrollos malos; es más, puede haber desarrollos que transcurran paralelamente, pero en direcciones opuestas.

El concepto de desarrollo tiene otra ventaja, además de la neutralidad que hemos mencionado: nos permite entender los procesos históricos, sociales y culturales como despliegue de algo que, propiamente, ya

está presente en una forma implicada. Este rasgo del concepto de desarrollo nos deja cerca de la categoría de *entelechia* —un despliegue vivo de la potencia en el acto; una actualización de lo que potencialmente ya está presente—. Lo que destaca particularmente en esta categoría es, no solo la fuente inmanente de la dinámica (la sustancia desarrolla su potencialidad “a partir de sí misma”), sino, también, la inmanencia de los resultados del desarrollo. Es decir: el estado final no se desarrolla conforme a una legalidad inmanente (y no porque se “tienda” a él desde fuera), sino que, por su esencia, no es extraño (o no es heterogéneo) al proceso que lleva hasta él (o bien: a las fuerzas y actores que lo llevan a cabo). Si ahora referimos estas definiciones filosóficas —que sonarán algo abstractas— a la utopía estético-social de Manrique, se muestra con mayor claridad su adecuación. Sobre todo, un concepto de desarrollo así entendido se corresponde con la comprensión de la naturaleza que hemos reconstruido más arriba. Aquí, como hemos mostrado, la naturaleza se interpreta como la fuente productiva de la creación, que origina una rica plenitud. Los seres humanos, como también hemos discutido, constituyen un importante momento de este proceso creativo y pueden participar en él mostrando con su arte lo bello natural. Pero lo hacen en cuanto son justamente los que ejecutan la fuerza que los une con la naturaleza, y no como un poder heterogéneo que le hiciera violencia a la naturaleza desde fuera. En este sentido, una humanidad que fuera social y estéticamente consciente puede llegar a ser parte del *desarrollo de la naturaleza hacia lo bello natural*: esta posibilidad es la que fundamenta también la “complicidad” del artista con la naturaleza.

Ahora bien, esta concepción tiene dos consecuencias significativas, que tenemos que explicar ahora con más detalle. En primer lugar, de aquí

resulta una interpretación por la que la naturaleza, según el estado actual de su productividad, ya nos ha proporcionado a los seres humanos "material" suficiente con el que poder organizar nuestra vida de modo racional y feliz.

En segundo lugar, si es así, entonces, el programa es, sobre todo: *primum non nocere*; el ser humano debe, no tanto llevar a cabo el progreso, sino, más bien, no obstaculizar el desarrollo inmanente de la naturaleza. Formulado de otro modo: los seres humanos pueden, no solo ayudar a que se desarrolle la fuerza de lo bello natural, sino —y esto es lo que, por desgracia, han hecho mayoritariamente en la historia— que también pueden impedir que esta fuerza actúe. Aquí, el progreso se concibe de manera negativa, significa, sobre todo: suprimir los bloqueos del desarrollo natural.

El primer punto tiene un significado decisivo para entender la utopía manriqueña. Como contraimagen de esta comprensión suya puede valer la concepción de progreso que hemos indicado antes, que localiza el ansiado estado utópico al final del tiempo. La deconstrucción y rechazo de esta imagen ingenua es ya un componente esencial de la crítica filosófica que el marxismo crítico y heterodoxo han realizado en el siglo XX al concepto de progreso. Así, por un lado tenemos la figura de Odiseo, expuesta en la *Dialéctica de la Ilustración*, —que representa aquí, en clave, al individuo moderno—, el cual se sacrifica permanentemente al desplazar su satisfacción y su felicidad siempre hacia delante, hacia un futuro incierto, asintóticamente inalcanzable. En este retardo de la felicidad (de lo utópico) estriba, por un lado, la racionalidad moderna, con su cálculo utilitarista de medios y fines, con la economía de las pulsiones y su satisfacción; pero, por otro lado, el progreso, con su promesa

de libertad individual y de emancipación, queda desenmascarado como uno de los medios de represión frente a la sustancia de lo individual —contra su propia naturaleza interna—. El Odiseo que grita “Yo no soy nadie” puede forzar a los poderes mitológicos ctónicos solo gracias a su autonegación; lo mismo hace el individuo moderno, que se agarra a la promesa emancipatoria del progreso aunque este progreso se transforma posiblemente en un medio de represión, ansioso por hacer sacrificios, de la sustancia viva de esta individualidad.⁵⁶ Esta visión crítica del “terror del futuro” la completó Walter Benjamin (con su célebre interpretación del *Angelus novus* de Paul Klee) al desenmascarar la historia como proceso que devora a sus víctimas. El ángel lleno de terror, arrastrado por la violenta ira del progreso, con su espalda hacia el futuro, tiene que mirar a la montaña de víctimas que va creciendo cada vez más ante sus ojos desde el comienzo de los tiempos. Benjamin parece advertirnos de que si algo nos espera en el futuro, es la montaña de víctimas, que se irá haciendo cada vez más alta, y no el ansiado utópico estado final.⁵⁷ Tras la muerte de Benjamin, la historia universal no ha hecho sino confirmar esta lúgubre profecía.

Ahora bien, lo importante es que para los pensadores francfortianos de la Modernidad, en modo alguno se trata de desautorizar la promesa de emancipación y el momento utópico. El propósito es, antes bien, poner en cuestión la interpretación teleológica que pinta el cuadro de un estado utópico como un cumplimiento histórico, continuamente aplazado para

⁵⁶ *Dialéctica de la Ilustración*, pp. 95 y sigs.

⁵⁷ “Esta tormenta [que sopla desde el paraíso] le empuja [al ángel de la historia] imparablemente hacia el futuro, al que da la espalda, mientras que el montón de escombros ante él sigue creciendo hasta el cielo. Lo que llamamos progreso es esta tormenta.” Walter Benjamin, “Sobre el concepto de historia”, en *Obras completas*, Madrid, Abada, Libro 1, vol. 2, 2006. Traducción de Jorge Navarro.

más adelante, de la libertad y la felicidad que se aseguraban originalmente. ¿Cuál sería, ciertamente, la alternativa? En Adorno y Benjamin, la respuesta parece estar conectada con una modificación de la perspectiva temporal; modificación que es única y bajo la cual se interpreta el concepto de progreso. En el caso de Benjamin, en lugar de la interpretación teleológica de la dinámica histórica entra el "pensamiento kairológico" —el pensamiento que gira en torno al concepto de *kairós*, el *instante maduro para la decisión*—. Respecto a la modificación de la situación histórica, ello significaría que este cambio no se alcanzaría a consecuencia de una paulatina e infinita aproximación al ideal, sino por la irrupción del instante correcto ya ahora, en este momento. Si se piensa el momento utópico de manera *kairológica*, hay que suponer, entonces, que la utopía sería posible aquí y ahora —lo cual, quede claro, tiene como consecuencia que también se puede desaprovechar el momento correcto para entrar en el reino utópico—. Sin servirse de este concepto de *kairós*, de resonancias mitológicas, otros críticos francfortianos del concepto ingenuo de progreso invitan a concebir lo utópico, no como una meta lejana, sino como una posibilidad no percibida, pero no por ello menos real. Así es en la introducción a la *Dialéctica de la Ilustración*, que se abre con la pregunta de cómo es posible una vida humana feliz ahora —y ahora mismo—. Así es también en la *Teoría estética* de Adorno, donde, en un pasaje, se describe la posibilidad de la utopía como el estado en que "la tierra, dado el estado de las fuerzas productivas, podría ser el paraíso inmediatamente, aquí, ahora."⁵⁸ Los pensadores francfortianos muestran que es posible captar lo utópico, no según un modelo teleológico —como un tiempo al que todavía le queda mucho por llegar, o que hace mucho que se perdió—, sino como la posibilidad realmente existente y, sin embargo, no

⁵⁸ *Teoría estética*, p. 51.

percibida, —como posibilidad *disimulada*—. La utopía sería posible aquí y ahora, estamos rodeados de ella; pero, como no podemos ni queremos realizarla, nos deslizamos hacia el estado de infelicidad.

Es claro que Manrique también piensa su utopía de esta manera kairológica. Sin dejar lugar a malentendidos, explica que “ya ha llegado el momento de empezar a vivir la utopía.”⁵⁹ Manrique no pinta visiones de futuro para las generaciones venideras, sino que apela a sus contemporáneos para que reconozcan la utopía y la realicen aquí y ahora. Que lo necesario para eso ya está ahí delante, que la substancia de la utopía solo está esperando a ser descubierta y configurada, de ello dan testimonio estas concisas palabras: “Todo está ya descubierto en el universo. Ahora solamente nos queda ser humildes, reconocer nuestras propias limitaciones y tratar por todos los medios de ir tomando lecciones de la experiencia de millones de siglos de este magnífico equilibrio de natural perfección.”⁶⁰

En las frases que acabo de citar se muestra claramente también de qué manera la concepción *kairológica* de la utopía está conectada con el concepto de naturaleza de Manrique: todo lo que necesitamos para hacer posible el estado utópico está ya dado por la naturaleza misma, por la abundancia de su creación; el papel del ser humano es descubrir esta enorme reserva y, cuidándola, convertirla en el fundamento de la vida humana feliz. Sin embargo, se impone, como es obvio, la pregunta de cómo debe proceder esta percepción del momento utópico a la que se reclama. Es claro que es necesario un cambio de perspectiva, semejante al cambio

⁵⁹ *La palabra encendida*, p. 47.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 44.

en la mirada estética que hemos descrito previamente. Si el estado utópico no constituye un estado histórico final del universo, sino que es posible ya ahora, entonces no se trata aquí de un cambio teleológico del universo, sino, primero y sobre todo, de un cambio en el modo de ver, en el modo en que hoy miramos a este universo. Así como el paisaje de Lanzarote, que despertaba terror, puede convertirse, gracias al cambio de perspectiva, en un escenario de lo bello natural, del mismo modo, también un cambio en la conciencia del sujeto histórico y de su modo de ver puede mirar de otro modo el universo, para concebirlo, por primera vez, como lugar de la utopía posible. La lógica que nos domina actualmente, que ignora y desautoriza tanto la naturaleza como la posibilidad de la felicidad humana, tiene también que ser sustituida por la "lógica de una mejor visión del mundo."⁶¹

Es aquí, como muy tarde, donde la conciencia crítica pide la palabra y pone en duda que algo así sea posible de una manera tan sencilla. ¿Basta realmente con llamar la atención de las personas sobre las posibilidades que ignoran para que su situación actual cambie realmente? ¿No está aquí la amenaza de un utopismo en el sentido falso de la palabra, un pensamiento deseante que, en última instancia, apela a los individuos singulares para convocar los anhelados cambios sociales (esto es: colectivos)? ¿No se está arrogando aquí la estética algo que quizá sea esa posible en su propio ámbito, pero que no deja de ser totalmente irreal en el ámbito social sin la conjunción de otros factores, económicos, políticos o históricos?

A la vista de estas preguntas críticas, no es ya sorprendente que en este importante punto se separen definitivamente los caminos de Manrique y de la teoría social estético-crítica de cuño francfortiano que hemos con-

⁶¹ *Ibid.*, p. 65.

siderado nuestro hilo conductor. Hemos visto, sí, que también para Adorno la posibilidad de la condición utópica está dada "aquí y ahora"; pero lo trágico del arte consiste precisamente en que "tiene que ser utopía, y quiere serlo, de modo tanto más decisivo, cuando más obstruye el complejo de funciones de la utopía; pero el arte, para no traicionar la utopía con la apariencia y el consuelo, no debe ser utopía. [...] Al igual que la teoría, el arte tampoco puede concretizar la utopía, ni siquiera de modo negativo."⁶²

Esta clara renuncia a toda forma de producir por medio del arte una reconciliación con el mundo existente tiene profundas consecuencias para las tareas y posibilidades del arte, según se las describe en este paradigma de la estética moderna. Aunque, ciertamente, no podemos pensar plenamente el arte sin el momento del deseo, que prepara la felicidad, en él, a la vista de que "en el mundo falso, [...] toda *hedoné* es falsa", "la felicidad se le deniega".⁶³ Y así queda pronunciado el juicio: aunque el arte siga referido esencialmente al momento utópico, le está irrevocablemente prohibido —en el sentido de la moderna reinterpretación de la prohibición bíblica de las imágenes— intentar realizar la utopía. Toda utopía supuestamente hecha realidad por el arte es solo "apariencia y consuelo", y por ende, una traición a su promesa original; un arte semejante no hace sino afirmar el orden social y político existente, y deja, por lo tanto, de ser arte. A lo sumo, es entretenimiento.

Si buscamos las causas de este juicio, que suena tan radical, parece que, al menos a primera vista, están ancladas en un diagnóstico plenamente realista de la modernidad. Este diagnóstico proviene de Lukács; dice, sim-

⁶² *Teoría estética*, p. 51.

⁶³ *Ibid.*, p. 24.

plificadamente, que en un orden globalmente injusto (en el "todo falso") no es posible cambiar todo ese orden por medio de empresas justas individuales o limitadas a ámbitos concretos; y, en vista de esta imposibilidad, esas empresas bienintencionadas han de fracasar necesariamente, si es que no se transforman en lo contrario de su intención original. Del mismo modo que, en Marx, el capitalista individual que establece un orden justo en su fábrica no puede cambiar la totalidad de las relaciones de producción, tampoco el arte —aunque siga siendo emancipatorio, o incluso, solo si sigue siendo emancipatorio— no es capaz de provocar la ansiada transformación. Lo que le falta no es fuerza o verdad, sino completud. Pero, como el todo bueno ya no es posible y el todo falso nos tiene firmemente apresados, el arte más progresista sigue estando infectado de los efectos de la alienación,⁶⁴ y es imposible que pueda cumplir su promesa utópica de libertad y felicidad. "Las grandes obras [del arte auténtico del pasado] esperan. [...] Solo a una humanidad liberada le tocará el legado del tiempo anterior a ella, ya limpiado de culpa."⁶⁵

A esta posición estética, radical e irreconciliable, Manrique le opone el modelo de arte que trata de producir el momento utópico, aunque sea siempre de modo incierto y frágil. El arte —aunque no solo él, como pronto veremos— puede, según esto, poner en marcha desarrollos capaces de eliminar la desfiguración o la obstrucción de la utopía. Manrique puede afirmar esto sobre todo porque él, al contrario de la posición francfortiana que he reconstruido, no piensa en las categorías del todo "perdido" y "no recuperable". La idea de una totalidad viva que —como hemos visto en el capítulo de la naturaleza— está plenamente presente

⁶⁴ *Ibid.*, p. 84.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 61.

y actuante en el pensamiento manriqueño, se transmite aquí, no tanto al diagnóstico teórico, sino, más bien, a los modos de actuar de los individuos; sobre todo al artista. Es el artista el que debe actuar de modo totalizador, solo así se aproxima a su mayor aliado, la naturaleza, que siempre procede de esa forma. "El futuro del arte se atisba en la creación total."⁶⁶ Manrique concretiza su utopía: es cierto que el artista debe actuar "de manera totalizadora"; pero la realidad no es concebida como totalidad que es verdadera o falsa como un todo. El arte no tiene que esperar a la humanidad liberada; no se queda en ser únicamente "conciencia de las necesidades"⁶⁷, sino que también puede contribuir esencialmente a suavizar estas necesidades, o incluso a eliminarlas. El modo de proceder "totalizador" que Manrique espera de los artistas significa, sobre todo, que estos generan obras que no son ajenas a la realidad y que no se ponen en el mundo "por ellas mismas". Pero también significa que los artistas, en su creación, deben prestar atención a los aspectos sociales y ecológicos, condicionados por la tradición y la cultura. Solo en tanto que engloban dentro de su creación artística la totalidad (de las conexiones sociales y culturales) que fundamenta su crear, y la totalidad de los efectos que se han de generar por medio de sus obras, pueden los artistas llegar a ser los precursores y coautores de los anhelados cambios utópicos.

Que aspiren a algo así no es, tal como lo ve Manrique, meramente una posibilidad entre otras, sino incluso una obligación. Son varios los pasajes en los que dice de modo inequívoco que ve la realización de la condición utópica como la tarea verdadera y abarcante de los artistas. Se

⁶⁶ *La palabra encendida*, p. 56.

⁶⁷ *Teoría estética*, p. 32.

encuentra una formulación particularmente clara de esta convicción en las frases siguientes:

Tenemos el deber de empezar a construir la utopía. [Es necesario] establecer otros cauces de convivencia respaldados en la cultura, la inteligencia y la defensa a ultranza del medio ambiental en el que vivimos.⁶⁸

Creo y siento profundamente que todos los artistas contemporáneos [...] tenemos el deber moral y ético de salvar por todos los medios lo que nos rodea y denunciar todo lo negativo referente a la vida y su propio desarrollo. Creo que esta es la misión más importante de un artista de hoy [...]⁶⁹

En estas dos concisas citas se une la concepción de un actuar hacia la utopía como deber del artista y la interpretación, que ya hemos indicado antes, de que ese actuar es sobre todo una liberación activa de la vida de todos los obstáculos que la refrenan en su propio desarrollo. Aparte del aspecto negativo de esta tarea ("eliminar los obstáculos"), hay, ciertamente, también la indicación positiva de cómo habría que erigir la condición utópica. Primeramente, es importante notar que aquí no se habla de un artista, sino de los artistas en plural; se señala con ello que la "construcción de la utopía" es una tarea de la comunidad, y no del individuo. Manrique menciona también presupuestos importantes para crear "otros cauces de convivencia": entre ellos se cuentan la cultura, la inteligencia y "la defensa a ultranza del medio ambiental". Estas palabras clave apuntan a grandes ámbitos en los que tiene que haber determinados desarrollos si es que ha de ser posible la realización de la utopía. La

⁶⁸ *La palabra encendida*, pp. 62-64.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 49.

cultura no solo se refiere al arte, sino también a la tradición y la herencia cultural de un pueblo. Con la defensa del medio ambiente se está queriendo decir esencialmente algo más que el "pensar ecológico", que tan obvio se ha vuelto hoy para nosotros: se trata de hacerse consciente del enraizamiento esencial del hombre en la naturaleza, tal como lo hemos reconstruido más arriba. Y es precisamente de la conciencia de lo que se trata en la palabra clave "inteligencia": no solo como conciencia de los ciudadanos ilustrados acerca de su tradición y sus perspectivas de futuro, sino también como conciencia de los políticos y estadistas que deciden sobre el destino de sus conciudadanos.

Así, la comunidad de los que pueden y deben esforzarse por realizar la utopía se hace más amplia: se sitúa más allá de las decisiones políticas y sociales. Iniciar y fomentar los diversos desarrollos paralelos que, solo en consonancia mutua, conducen en dirección a la realidad utópica se muestra así como una tarea que no es para solitarios artísticos que van a su aire, por muy geniales que sean. El cambio de perspectiva que hemos anunciado antes, que constituye la condición previa para percibir la posibilidad de la utopía, tiene que empezar primero cambiando la conciencia de los ciudadanos. Estos tienen que saber percibir y entender su propia tradición, su herencia cultural, así como conocer con claridad qué presupuestos se tienen que cumplir para que sea posible un futuro humano como tal. A fin de alcanzar esto, es necesaria no solo la actividad estética de un artista ejemplar, como lo fue Manrique para Lanzarote, sino también una formación sostenible, bien pensada y accesible de modo universal. Lo que hoy puede sonar como uno de los postulados más triviales de toda política social lograda, parece, en las condiciones de entonces, una sabia visión de Manrique que apuntaba al futuro: nunca deja de repetir que lo mejor que puede hacer un Estado

por sus ciudadanos es darles una formación sólida: "El mayor negocio de un país es su educación."⁷⁰ Aunque hay pasajes que pueden sonar elitistas, en los que Manrique duda de la inteligencia de las masas⁷¹, en general, defiende la posición ilustrada de cuño kantiano según la cual no es posible por principio alcanzar una capacidad duradera de autonomía, ya sea individual o colectiva, si no se tiene reflexión y formación (*Sapere aude*). El primer presupuesto de la utopía, entonces, es que los ciudadanos sepan de su posibilidad de exploración reflexiva de los desarrollos que conducen a ella. Lo que Manrique emprende —por ejemplo, no solo reconstruir el estilo tradicional de la arquitectura de Lanzarote, sino enseñárselo a todos los ciudadanos de Lanzarote y ocuparse así de su supervivencia y su difusión en la isla— expresa claramente esta convicción. Y si Manrique está convencido de que la posibilidad de la utopía se había alcanzado, ese desarrollo se debe sobre todo a que los isleños se han hecho conscientes del sentido y el significado de su propia tradición y de las condiciones de su propio desarrollo: "[...] se había llevado a la conciencia de todos los buenos lanzaroteños que la tarea de salvación es una empresa común [...]."⁷²

Semejante conciencia, difundida entre los ciudadanos, del potencial de la tradición y de los presupuestos del desarrollo hacia una vida digna del hombre, no es imaginable sin una formación y una cultura universal ("inteligencia"). Es algo que tienen que proveer sobre todo el Estado y sus políticos. Esta es su primera tarea en cuya ejecución (o en cuya dejadez de la misma) se muestran sus intenciones —respecto a la pregunta de

⁷⁰ *Ibid.*, p. 38.

⁷¹ *Vid. Ibid.*, p. 94.

⁷² *Ibid.*, p. 61.

con qué tipo de ciudadanos (conscientes y autónomos o desvalidos y heterónomos) quieren tratar—: “Creemos que cualquier gobierno tiene la obligación de cuidar el espacio que nos sirve para el desarrollo de nuestras vidas, de la educación y de la cultura, de nuestras riquezas y sobre todo de la “permanencia de esa riqueza”.⁷³

Así, pues, la irrupción de la utopía no puede tener lugar por lo que emprendan unos solitarios a su aire, ni tampoco a espaldas de los ciudadanos. Solo llega a ser probable cuando los ciudadanos mismos, por su propia visión, se emplean a fondo a favor de la defensa del medio ambiente y de la herencia cultural, así como por un desarrollo sostenible y equilibrado de la vida social. A su vez, este emplearse a fondo solo es posible sobre la base del saber: y este es el punto en el que los políticos deben asistir a sus conciudadanos. Por eso, para Manrique, el cuidado de una formación abarcante y accesible universalmente de los ciudadanos constituye la primera y más importante obligación de la clase política. Aquí ya se perfilan varios desarrollos que son necesarios para hacer probable la realización de la utopía.

Naturalmente, se requieren muchos otros desarrollos para producir el anhelado estado utópico. Entra aquí también la fuerza creativa del artista, que puede dar expresión con su arte a lo bello natural, y también su valor para difundir entre sus conciudadanos esa visión del significado de mantener el legado cultural y de las condiciones del verdadero desarrollo. Solo en este sentido puede y debe entenderse el artista moderno como vanguardia y punta de lanza de los cambios sociales, y actuar conforme a ello. Pero no solo es importante la relación entre el

⁷³ *Ibid.*, p. 68.

artista y sus conciudadanos; también lo es la relación entre los artistas y los que tienen el poder político. Pensado de un modo algo platónico, son precisamente los que toman las decisiones políticas quienes pueden crear las condiciones para los proyectos estéticos significativos, que modifican esencialmente el paisaje y lo enriquecen. Lo decisivo aquí es si estos que toman las decisiones se entienden a sí mismos como representantes de la comunidad, de modo que toman sus decisiones a favor de cuidar el medio ambiente y de un desarrollo sostenible para la propia población, o si, en la práctica, actúan para ejecutar los intereses de los "especuladores", esto es, de aquellos que quieren enriquecerse rápidamente y sin consideración de las consecuencias sociales y medioambientales. Aquí, Manrique parece adoptar una posición clara e inflexible: los políticos, o están al servicio del desarrollo sostenible de su comunidad o al servicio de los intereses de los especuladores —*tertium non datur*—. En el triángulo donde "los ciudadanos" y "los artistas" son dos vértices, la política es el tercero, e insustituible, porque solo ella dispone del poder y de los recursos para realizar en interés de los ciudadanos los proyectos estético-sociales de gran calado. Este triángulo de ciudadanos-artistas-políticos, en consecuencia, solo puede procurar un desarrollo sostenible si tiene detrás los conceptos de formación y reflexión (ciudadanos), de creación y obligaciones sociales (artistas), servicio y visión de futuro (políticos).

Dejamos abierto si esta construcción es muy ingenua. Lo que aminora la impresión de ser algo abstracto e inocente es el elemento decisivo que ha permanecido fuera hasta ahora: la economía. Solo englobando el momento económico gana solidez la concepción utópica estético-social de Manrique. Pues el artista sabe que los isleños, a los que admira por su resistencia y su diligencia, no podrán alimentarse más en el futuro de la pesca o de una

agricultura practicada con el pintoresco empleo de camellos. La fuente de ingresos cada vez más importante, y en el futuro, seguramente la única, que va a tener la población indígena es el turismo. Y, como hemos visto, no es el turismo en sí, sino el turismo en su forma de masas, "vulgar", el que puede llegar a convertirse en una amenaza para la naturaleza y las personas de Lanzarote: "Ya en Lanzarote casi no existe la riqueza de agricultura y pesca. Su única vida es una inteligente industria turística planificada con amor y talento. Esta es su única alternativa."⁷⁴

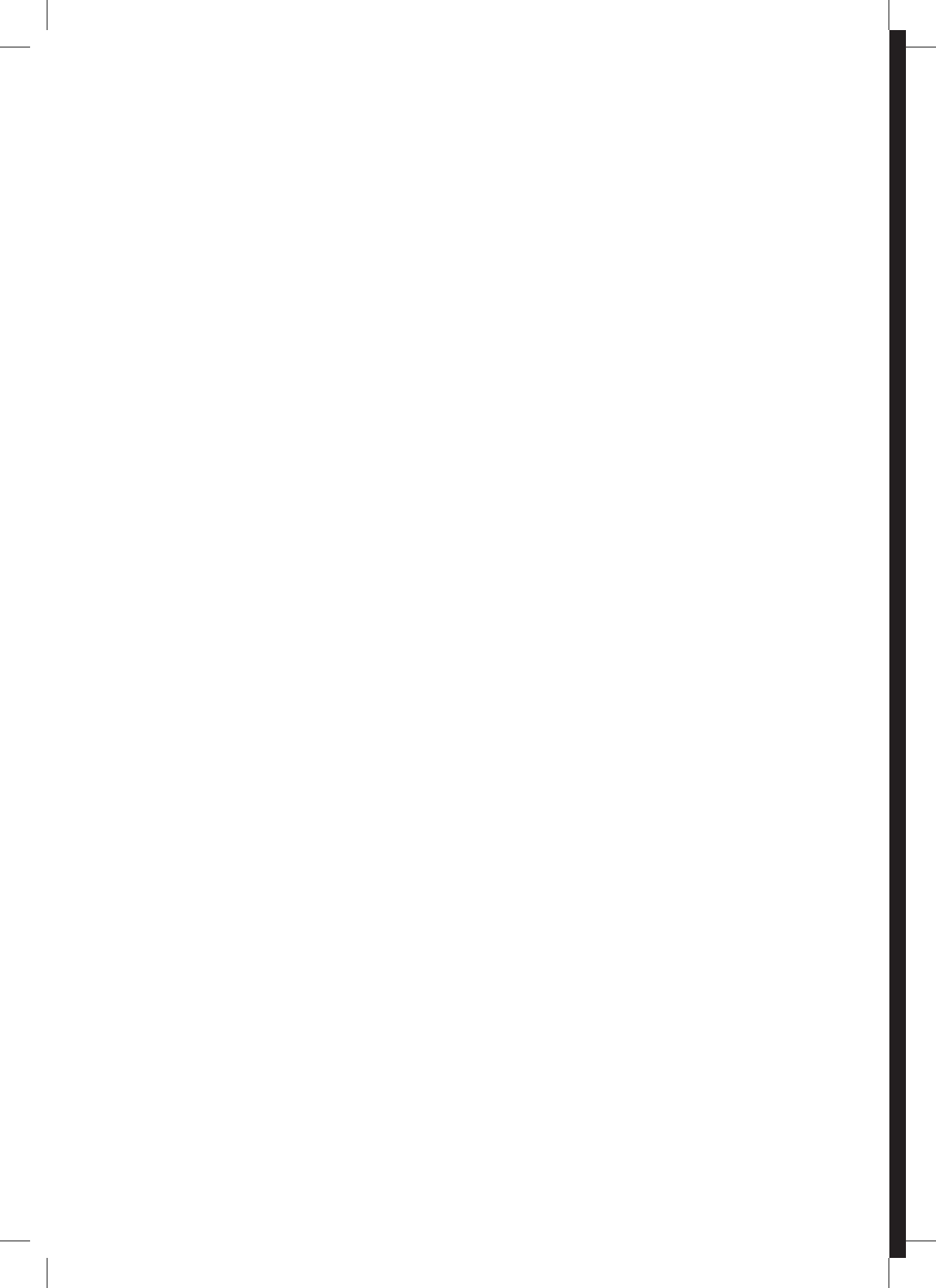
Un turismo de calidad, inteligente, como el descrito, un turismo para huéspedes que quieran descubrir la naturaleza y la cultura de la isla, constituye para Lanzarote y sus habitantes la única oportunidad de establecer a la larga una vida humana y feliz. En el pensamiento de Manrique, forma parte también del concepto de felicidad el cálculo para conseguirla: pero si existe una "economía de la felicidad", no debe sorprendernos, o siquiera horrorizarnos, que la concepción manriqueña de la utopía se apoye en una base económica. Se muestra aquí el rasgo utilitarista del "proyecto Lanzarote" de Manrique: la palabra "rentable" aparece con frecuencia en su plan estético-social sin que él se pare mucho a pensar si no estará con ello renunciando al carácter autónomo del arte. Tampoco tiene miedo a hablar de la defensa de la naturaleza o de la transformación estética de la isla, no bajo el aspecto "absoluto" de la "obligación" o de "continuar la creación", sino bajo el aspecto "práctico" y "realista, cercano a la vida" de la rentabilidad. No es solo que haya el mandamiento de proteger el medio ambiente de Lanzarote o de asegurar que sus habitantes tengan la mejor educación posible; no es solo que sea correcto ver el arte como continuación de la

⁷⁴ *La palabra encendida*, p. 76.

fuerza creativa de la naturaleza, sino que no existe mejor *inversión* en el futuro de la isla que la protección del medio ambiente, la formación y los proyectos estéticos. Protección del medio ambiente, formación y proyectos estéticos de la isla *son rentables* —para la isla y para sus hombres y mujeres—.

De pronto, hemos caído desde el cielo de las ideas filosóficas en el suelo de las preguntas simples, como, por ejemplo: ¿cuántos turistas puede soportar Lanzarote? ¿Cómo se establece un turismo de calidad en lugar de un turismo de masas? ¿Cómo construir una infraestructura hotelera sin dañar el medio ambiente o el paisaje arquitectónico? La utopía de Lanzarote no es un proyecto cerrado y hermético: lo que aquí se despliega no solo debe beneficiar a los habitantes, sino que también debe ser un enriquecimiento para los visitantes. Solo en este contexto se muestra la fortaleza del argumento utilitarista: si se llena Lanzarote de construcciones para una industria turística de masas, miope y sujeta a la ganancia rápida, la isla pierde sus rasgos característicos primitivos a los que debe su atractivo. El turismo de masas "vulgar" solo es rentable para los especuladores, pero, según Manrique, significa una decadencia paulatina de la isla y de su población. Solo el turismo de calidad, que se basa en la fuerza de atracción de la transformación estética de Lanzarote, puede garantizarle a la población un desarrollo duradero y sostenible. Pero, para escapar a la seducción de la ganancia rápida y hacer posible el desarrollo lento, pero estable, de un turismo de calidad, se precisa la cohesión entre las tres instancias mencionadas: ciudadanos conscientes y bien informados, artistas comprometidos socialmente y políticos no corrompidos y con una orientación al futuro. La cohesión social y la rentabilidad económica se remiten mutuamente, de modo que no es posible concebir ni establecer la una sin la otra.

La pregunta, ahora, es si esta visión de desarrollo, que debe conducir hacia una condición utópica, suministra una receta abstracta para todas las latitudes geográficas, para todos los contextos políticos y sociales. De ella nos ocuparemos en el capítulo siguiente. Se tratará de explorar la cuestión de si Lanzarote puede valer como modelo de una utopía realizada o si es solo un caso aislado.



**Capítulo V.
Quinta aproximación:
la tradición**



Hay un motivo claro, reiterado en muchas formulaciones, que atraviesa como un hilo rojo las afirmaciones teóricas de Manrique. Ese motivo es la convicción, profundamente arraigada, de que la defensa y el despliegue de la tradición de un pueblo constituye una de las condiciones más importantes y necesarias para que este perviva. En la cita siguiente, que puede valer por muchas otras semejantes, se expresa esta convicción de un modo claro, preciso y radical: "Un pueblo sin tradición está condenado a morir."⁷⁵

En cualquier politólogo, sociólogo o historiador de las ideas, este motivo despierta enseguida asociaciones con la retórica de ese conservadurismo que con frecuencia, a las propuestas abstractas de los salvadores profesionales del mundo (a saber, los filósofos), les opone las tradiciones concretas, de raigambre histórica, cultural y religiosa, de una comunidad determinada. En el capítulo anterior, hemos presentado la imagen

⁷⁵ *La palabra encendida*, p. 52.

manriqueña de un desarrollo que condujera en dirección a la utopía. ¿Se trata en este capítulo de una especie de correctivo conservador para estas imágenes, seguramente abstractas? O, dicho de otro modo: ¿hay en el pensamiento estético-social de Manrique un momento "conservador" que compensa su utopismo progresista?

Sin embargo, estas preguntas, por obvias que sean, implican una interpretación de los conceptos capitales de la estética manriqueña que no le hace justicia a su planteamiento global. No se puede hablar de un "correctivo" tradicionalista-conservador en el utopismo de Manrique, por la sencilla razón de que en ningún sitio quiere oponer la tradición a la utopía. Antes bien, como hemos visto en el capítulo anterior, sin tradición no se puede pensar ni tener ninguna utopía. Y, a la inversa, la tradición no se concibe aquí como una reserva muerta, sino como una magnitud dinámica que puede por sí misma poner en marcha desarrollos que conducen a la utopía. Así, pues, en lugar de pegar etiquetas ideológicas, será más beneficioso no considerar el concepto de tradición como algo obvio, sino plantear algunas cuestiones fundamentales sobre su significado. ¿Qué es la tradición, para Manrique? ¿Cómo nace y cómo se transmite? ¿Por qué razón es imprescindible para la supervivencia del pueblo? Y, ¿qué aporta para que sea posible la utopía?

Durante toda su vida, Manrique dio testimonio de su respeto hacia el esforzado trabajo de los habitantes sencillos de Lanzarote. Esta alta estima se refería sobre todo a la tenacidad y resistencia de estos hombres y mujeres, en vista de las difíciles condiciones en las que tenían que trabajar, todavía en vida de Manrique, particularmente cuando él era joven. Se trata, sobre todo, de la escasez de agua, amenazante ya para las personas, pero simplemente catastrófica para quienes viven del campo. En

el contexto de una sequía dominante, la agricultura significa una lucha dura y agotadora. Y esta lucha constante ha influido de manera evidente en la cultura y el carácter del pueblo que habita la isla. Generalizando un poco, puede decirse que la cultura de un pueblo es primariamente una *respuesta* a las condiciones en las que se ve forzado a vivir y en las que debe sobrevivir. Las costumbres, los rituales, las virtudes de una cultura forman una conexión que puede ser concebida como la elaboración colectiva de los desafíos que plantea la naturaleza circundante. Esta elaboración puede adoptar formas positivas (miméticas) y negativas (dominadoras): pero, en todo caso, la cultura del pueblo de que se trate está determinada por los imperativos de su entorno.

Afirmar esto no significa todavía que queramos reducir la cultura a naturaleza. A ojos de Manrique, la cultura constituye un ámbito soberano: la relación de la cultura con "su" naturaleza puede ser muy complicada. Sin embargo, toda cultura, al menos en lo que se refiere a su génesis, está vinculada al entorno en que se haya desarrollado. Con esto hemos al menos dado un comienzo de respuesta a la primera pregunta: la cultura surge como respuesta colectiva (no individual ni supraindividual) a las condiciones de la naturaleza que rodea este colectivo y a los retos que resultan de ello. En este sentido, toda cultura es un fenómeno histórico: nace en el tiempo, se desarrolla, muestra síntomas de envejecer y, en algunos casos, puede incluso morir, esto es, desaparecer del escenario de la historia universal. Todo esto forma parte de los conocimientos básicos de cualquier antropología cultural, así como constatar que la continuación de la tradición no es un repetir lo eternamente igual, sino un proceso de modificación y continuación constante. Claro está que hay ciertos límites para esta tendencia alternante dentro de cualquier cultura; según todas las apariencias, Manrique los vería en aquellas condiciones

naturales primitivas que están detrás de una cultura dada. Puede decirse que lo genuino, el núcleo de una cultura, es aquello en lo que, por así decirlo, sobreviven las condiciones naturales originarias, también cuando no se dan de manera *realiter*. Una cultura, por ejemplo, puede valorar muy alto la austeridad, también cuando las causas "naturales" de esta austeridad se han reducido o incluso han desaparecido.

¿Significa esto que el valor de la cultura depende de la naturaleza de su lugar de origen, en la medida en que la naturaleza se encuentra implicada críticamente en la cultura? Esto parece un pensamiento muy reduccionista; y aunque se trate de una sutileza filosófica, puede que sea mejor decir que el valor de la cultura constituye lo genuino de la respuesta que un pueblo dio a las condiciones específicas de la naturaleza. Vivir una cultura —esto es: vivir en una cultura y vivir a partir de ella— es una posición más o menos natural de los seres humanos que han crecido en esa cultura; la propia cultura solo se hace problemática (en el sentido de hacerse objeto de reflexión) tan pronto como la propia cultura se ve confrontada con otras culturas o con factores que la amenazan. Solo entonces surge la tendencia a *defender* la propia cultura. Este parecía ser el proyecto de Manrique: quería revalorizar y proteger la cultura única de Lanzarote. Ahora bien, el proyecto de defender una cultura es una empresa típicamente conservadora; la mayor parte de las veces, se pone en marcha como reacción a la decadencia de esta cultura, a su descomposición o su desaparición. Para saber si también en Manrique se trata aquí de un momento conservador (y para saber de qué clase de conservadurismo se trata), hay que aclarar primero por qué razón se debe defender la cultura y tradición de Lanzarote. Para anticipar algo: la razón es para Manrique la diferencia, la cual, a ojos del artista, tiene claramente un valor en sí. La fuerza de toda cultura se halla en la dife-

rencia que la distingue de otras culturas y la hace un fenómeno único en su género.

Con ello se perfila el campo de tensiones en el que la tradición gana, desde la perspectiva de Manrique, un sentido dinámico y polémico. Defender la tradición de un lugar, de un pueblo, significa para él, sobre todo, oponerse a los efectos deflacionarios que, según él lo ve, van unidos a la internacionalización abstracta y omniabarcante: "Cada día se está perdiendo más la identidad del arte que pudiera caracterizar cada país, y lo mismo está ocurriendo desgraciadamente con las costumbres, con la arquitectura, pintura y escultura, por esa especie de internacionalidad y rápida comunicación a través de la aviación, de TV, de radio, etc."⁷⁶

Vemos también, igualmente, que, como es claro, no todo tipo de internacionalización tiene forzosamente que llevar a estos efectos; pero la que Manrique tiene a la vista sí que produce tales consecuencias. No exageramos al calificar a Manrique de crítico temprano de las consecuencias uniformizadoras de una globalización superficial. Una globalización que le roba a las culturas "locales" su identidad al vaciarlas del sentido específico de sus costumbres y tradiciones particulares para sustituirlo por formas y contenidos banales e inexpresivos. En este punto cabe preguntarse si la protesta de Manrique contra eso es solo resultado de la insatisfacción estética o si tiene raíces más profundas. Que se trata de la segunda posibilidad puede verse, sin embargo, a partir de las determinaciones que Manrique había puesto a la base de su comprensión de la naturaleza. Ya hemos visto que, para el artista de Lanzarote, la naturaleza se distingue, sobre todo, por la enorme productividad, de la que resultan innumera-

⁷⁶ *La palabra encendida*, p. 38.

bles figuras y caracteres. La forma trivial de globalización, entonces, actúa en cierto modo contra esta tendencia de la naturaleza, en lugar de continuarla y potenciarla, como hemos comentado antes. Todos los lugares y regiones del mundo se ven reducidos a una forma esquemática que se impone forzosamente sobre las tradiciones y necesidades de la población sin considerar el carácter local de la naturaleza que la rodea. Esto contribuye a una degradación estética del paisaje, pero también a la erosión cultural de las comunidades. La consecuencia inevitable de esta degradación es el *aburrimiento* que se va instalando paulatinamente y que puede describirse como embotamiento de la sensibilidad del espectador. Seguramente, ante estos fenómenos, como la ya mencionada isla artificial de vacaciones cercana a una metrópoli europea, Manrique se sentiría corroborado en su apreciación. Probablemente, no interpretaría esto como el triunfo de la "cultura de la vivencia" (tantas veces diagnosticado hoy), sino, más bien, como el vaciamiento del sentido de "vivencia". En una "cultura de la vivencia" como esa, no puede hablarse apenas de la vivencia estética; al menos, no en el sentido manriqueño que hemos reconstruido más arriba.

En última instancia, la frivolidad y ligereza con la que se introduce por todas partes este estándar "estético" internacional, en el peor sentido de la palabra, tiene efecto también en las perspectivas económicas de la respectiva comunidad: pues aniquila precisamente lo genuino que debía atraer a los turistas. Por eso, Manrique atribuye esta estrategia catastrófica a los ya mencionados "especuladores", que solo quieren alcanzar ganancias a corto plazo, sin pararse a pensar en un desarrollo equilibrado de una población local dada. En cuanto todos los "lugares de vacaciones" tienen la misma apariencia, ya no parece tan raro llevarse a casa este "estándar estético" de los lugares de vacaciones: se tapa el cielo nublado

construyendo un tejado, se procura que haya una temperatura agradable, se ponen una cuantas flores exóticas alrededor de una isla artificial, y ya es posible "vivir" las vacaciones muy cerca del lugar de residencia.

A la vista de estos procesos, la conservación de lo que es específico en cada sitio se declara como fundamento imprescindible del proyecto utópico; es más, como simple y llano aseguramiento de la supervivencia de un pueblo. Y, una vez más, es el artista quien está llamado a esa tarea de conservación. Naturalmente, como hemos discutido en el capítulo anterior, no puede cumplir su tarea sin el apoyo de sus conciudadanos y de los políticos responsables. Sin embargo, es obligación del artista, sobre todo, dirigir la atención de sus conciudadanos a la peculiaridad de la cultura local, continuando y desarrollando esa peculiaridad en su crear estético. La tarea del artista, pues, a la vista de la tendencia igualadora y uniformizadora de la internacionalización, es intensificar, por así decirlo, lo genuino de su entorno natural y cultural. "Creo que hay que potenciar urgentemente las características de cada lugar del planeta, por tener en el futuro próximo una cultura estándar aburrida y sin posible fantasía de creatividad."⁷⁷

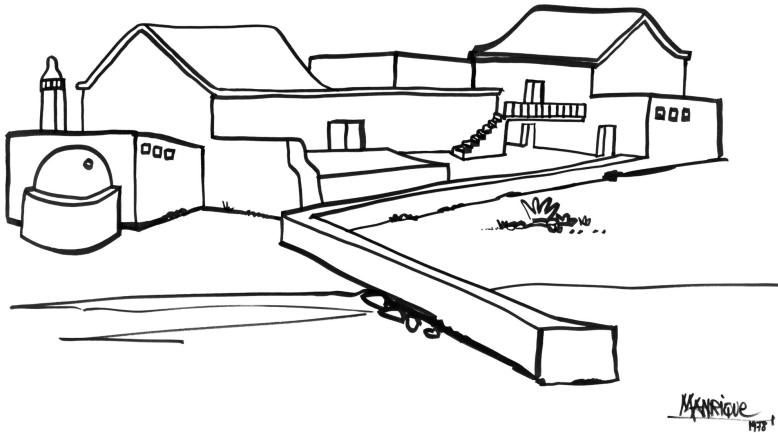
Cómo se realice esta tarea puede verse a partir de lo que hemos expuesto en el capítulo sobre el arte. Cómo la continuada creación del artista, que se concibe como una continuación de la creación de la naturaleza, va de consuno con la actividad protectora de la herencia cultural, se muestra de modo conciso en el ejemplo de *Lanzarote, arquitectura inédita*,⁷⁸ una publicación que muestra el estilo local en la arquitectura. Junto a otros autores, Manrique emprende aquí un viaje por la isla para salvar de la decadencia

⁷⁷ *La palabra encendida*, p. 38.

⁷⁸ César Manrique, *Lanzarote, arquitectura inédita*, Arrecife, Cabildo Insular de Lanzarote, 1988.



César Manrique
Sin título, 1978



César Manrique
Sin título, 1978

y del olvido, aunque sea con el recurso de la fotografía, los ejemplos conservados de la arquitectura local. Al copiar en dibujos los edificios que va encontrando, destaca los rasgos característicos de la arquitectura local y hace con ellos un cierto estándar para las posteriores construcciones en la isla. De hecho, la unidad del estilo arquitectónico de Lanzarote, el color blanco y la pequeña altura de los edificios, produce en la mayor parte de los casos la primera impresión que se lleva el visitante. Quede claro que no se trata de copiar simplemente los edificios originales. Antes bien, lo que hace es, a partir del estilo arquitectónico que va descifrando, definir, o ayudar a definir, la trayectoria de los siguientes proyectos de construcción en la isla. Prueba de que no es una imitación "esclava" del estilo vernáculo son los proyectos de Manrique en los que la tradición se mezcla siempre con elementos creativos, frescos, para fundirse en una síntesis única en su género.

Ante el posible reproche de que aquí, por un lado se lucha contra la "estandarización internacional" y por otro se introduce un estándar local, se puede responder que hay dos significados de estándar incomparables entre sí. El estándar "internacional" mal entendido significa una serie de formas preparadas que pueden ser simplemente importadas e instaladas sin considerar las condiciones locales, sus requisitos y tradiciones. En cambio, en el caso de un estándar local, se trata de, por ejemplo, la arquitectura de Lanzarote tipificada por Manrique con el fin de crear una reserva de impulsos estéticos para la propia creación artística (o arquitectónica), que debe ser acometida siempre de nuevo y siempre por parte del artista. Si el estándar "internacional", repetitivo y aburrido, lleva a una fatiga creciente del espectador, el otro estándar, sacado de la tradición, solo debe ser pensado como fuente de inspiración de proyectos, los cuales llevan siempre a la sorpresa, al asombro y, con ello, a la transformación de la mirada que describíamos: "La arquitectura

popular jamás es repetitiva, como hay ya algunos lamentables ejemplos de hacer una casita y repetirla por cuarenta. Esto es barato, monótono, y de absoluta falta de interés en nuestros visitantes."⁷⁹

Con ello, el estilo arquitectónico promovido por Manrique contribuye a la configuración creativa del paisaje, que ya estaba presente, aunque, a primera vista no aparecieran (para todos) las características visibles del entorno natural. Concretamente, contrasta el color blanco de los edificios con el suelo negro de la isla y con el color verde de la vegetación. De este contraste surge un paisaje dinámico, lleno de tensiones internas, que no deja sitio para el aburrimiento del espectador fatigado. Más aún: este paisaje invita al ojo del espectador a una actividad propia, a hacer la síntesis de elementos contradictorios, e incluye así a este espectador en la continuada creación de lo bello natural que solo se le puede mostrar al espectador activo. En todo caso, puede decirse que la creación de un estándar arquitectónico unitario en Lanzarote debe ser vista como el modelo de la "potenciación de lo específico" propugnada por Manrique.

Pero aquí se abren, entonces, otras preguntas. ¿Cómo reconciliar esta tarea de la potenciación de lo específico con el postulado, que hemos expuesto antes, de la eliminación de las "ideas que dividen"? O bien, formulado de otro modo: la receta que Manrique concibe, ¿puede valer solo para su isla, o para cualquier región y cualquier cultura?

Es probable que la primera pregunta sea más fácil de responder que las siguientes. No es ninguna idea que divida el que cada lugar y cada

⁷⁹ *La palabra encendida*, p. 53.

cultura tenga su esencia específica que lo distingue de todos los otros. Muy probablemente, "distinguirse" lleva asociado una cierta exclusión de todo lo demás. Ya lo hemos señalado con una cita de Adorno, según la cual toda obra de arte (que hereda este carácter según los "objetos ya experimentados de la naturaleza") se ofrece "como si fuera lo único bello en toda la tierra."⁸⁰ Ya Fichte y Hegel sabían que el ponerse un fenómeno llevaba implicado que otro se pusiera en oposición a él; pero los dos filósofos tenían también claro que ni la identidad es posible sin referirse a lo otro, ni el límite que con ello se pone entre lo uno y lo otro es irrebalsable. Vamos a formularlo de una manera más sencilla: afirmar y cuidar la propia identidad no implica el desprecio, la degradación o la destrucción de otras identidades. El diferenciarse unos de otros no puede ser equiparado con el combatirse mutuamente. El artista de Lanzarote tiene en mente una gran cantidad de culturas que se afirman, se desarrollan, pero que son por principio abiertas y receptivas al otro, culturas que pueblan el mundo y que deben seguir poblándolo. Lo más probable es que aquí estemos tratando de la idea de diversidad de culturas que hay que proteger y defender sin un soplo de arrogancia nacionalista o nacional. Se trata de un "vivir y dejar vivir" liberal (aunque con un acento "conservador" en lo peculiar de la propia cultura), más que de cualquier idea de un "choque de culturas". El siguiente pasaje de los escritos de Manrique resume muy bien los factores de identidad, estéticos y económicos:

La ética esencial de supervivencia es la clara visión del verdadero significado de las características tradicionales de la isla, sacando y aprendiendo de su fuente de verdad para seguir sobre ese espíritu. Los errores irreparables que se cometen por faltar a este axioma ecológico no

⁸⁰ *Teoría estética*, p. 100.

conducen más que a la falta de diferenciación y de identificación de la isla, por tanto, a la vulgaridad y a la pobreza, por falta de una elemental visión de futuro. Nada más rentable que distinguirse y diferenciarse con propiedad en un mundo que tiende a la total estandarización.⁸¹

Naturalmente, la posición manifestada en esta cita lleva aparejada muchas preguntas y dudas. Por ejemplo: ¿es posible afirmar la propia identidad y distinguirla de otras identidades, sin ponerse por encima, esto es, sin establecer una determinada jerarquía? ¿No es necesario un cierto estado de aislamiento, tal como es característico especialmente de las islas, para mantener esta visión de culturas que coexisten juntas pacíficamente, pero que, sin embargo, se desarrollan de modo soberano? Y, finalmente, ¿las culturas, no se desarrollan típicamente de un modo mucho más complicado, absorbiendo y rechazando continuamente impulsos, para ir configurándose en esta constante tensión frente a lo otro? De hecho, la situación insular prefiere un aislacionismo más o menos pronunciado.⁸² No es tampoco casualidad que los proyectos utópicos (como la *Utopía* de Tomás Moro, que creó el nombre) se hayan de realizar típicamente en islas, aprovechando el aislamiento para llevar a cabo los planes utópicos, según el lema: donde la naturaleza misma ha puesto límites, no hay que aplicar "ideas que dividen" artificiales, introducidas por los hombres. Dicho de un modo más informal: si el mundo consistiera en muchas islas (pequeñas, por cierto), en las que se pudiera potenciar y desarrollar una cultura específica de cada una, claramente separada de las otras culturas, entonces, la visión de Manrique podría

⁸¹ *La palabra encendida*, pp. 74-76.

⁸² El fenómeno de la insularidad y sus asociaciones, por un lado, con narraciones míticas, por otro, con proyectos utópicos, es un tema que se ha discutido intensamente en la literatura. Por lo que se refiere a las Canarias, puede verse, por ejemplo: Alberto Navarro González, *El mito marinero de las islas*, Las Palmas de Gran Canaria, 1964 o también: Antonio García y Bellido, *Las islas atlánticas en el mundo antiguo*, Las Palmas de Gran Canaria, 1967.

tener sentido. Pero lo cierto es que este mundo cada vez más pequeño se caracteriza hoy por "el *factum* del pluralismo" (J. Rawls), independientemente de cómo lo juzguemos y de las consecuencias positivas o negativas que ello pueda tener.

Estas reflexiones nos conducen en la dirección de la pregunta, ya mencionada, de si la idea teórico-cultural de utopía que tiene Manrique solo posee un significado local o si reclama validez universal. Pues el concepto de desarrollo estética y económicamente sostenible, que ya hemos expuesto en detalle, se basa, en última instancia, en las condiciones naturales favorables que se dan en la isla y que solo hay que descubrir y "potenciar". ¿Es una receta para cualquier lugar del mundo, para toda cultura y todo pueblo? En el marco de su teoría estética, Adorno apunta una reflexión más sobria: "Así como es verdad que cualquier cosa en la naturaleza puede captarse como bella, es verdad también que el paisaje de la Toscana es más bello que los alrededores de Gelsenkirchen."⁸³

Ahora bien, en los escritos de Manrique hay no pocos pasajes en los que, al menos a primera vista, él sugiere la validez universal de su concepto de potenciación de las condiciones estéticas naturales. Formula sus observaciones sobre todo de forma general, como en estas líneas: "Cualquier lugar de la tierra sin fuerte tradición, sin personalidad y sin suficiente atmósfera poética, está condenado a morir."⁸⁴

Por lo demás, ya hemos visto que, según Manrique, la propia isla de Lanzarote tampoco parece bella a primera vista. Todo lo contrario: "El visi-

⁸³ *Teoría estética*, p. 101.

⁸⁴ *La palabra encendida*, p. 32.

tante, a su llegada, es agredido visualmente ante un panorama demasiado duro e inhóspito.”⁸⁵

Hace falta, como ya hemos indicado, un verdadero cambio de mirada, motivado estéticamente, para sacar a la superficie “vulcanológicamente” la belleza de la isla, que de primeras está oculta, subterránea, por así decirlo. Esta idea nos deja claro que, por decirlo de un modo coloquial, en el sentido manriqueño, también los proverbiales “alrededores de Gelsenkirchen” pueden llegar a ser “bellos”, con tal de que los artistas nacidos y crecidos en este entorno quieran y puedan continuar la creación de la naturaleza típica de su patria. Si seguimos esta línea argumentativa, parece obvio que el concepto de utopía de Manrique reclama validez universal, y sería posible, entonces, realizar este concepto en cualquier latitud geográfica.

Por otro lado, seguro que no puede atribuírsele a Manrique, en cuanto artista que reflexiona, el haber construido un concepto tan amplio, que abarque al mundo entero. Lo que encontramos en sus escritos es siempre la descripción del intento de realizar una utopía estética en su isla, Lanzarote. Claramente, no podemos sino captar esta forma de exposición como la expresión de una cierta intención. Dicho de otro modo: que la manera de proceder de Manrique sea concreta no significa que él quiera interpretar una idea universal de utopía estética en un *ejemplo*, Lanzarote, elegido de modo más o menos casual, sino que desarrolla esta concepción *a partir del caso de Lanzarote*. Al fin y al cabo, Manrique no es un artista filosofante, ni un teórico que haga arte. Es el artista de Lanzarote por excelencia: su creación es, tal como

⁸⁵ *Ibid.*, p. 35.

él la concibe, la vulcanología, esto es, la esencia misma de su isla, de Lanzarote. Son innumerables los pasajes en los que Manrique expresa su profunda convicción del carácter único de su isla como lugar de la utopía posible:

Lanzarote es una isla afortunada [...] entrando ya de lleno entre los parajes más interesantes del mundo.⁸⁶

Sabía que Lanzarote era un escenario único, y por esta razón tenía conmigo mismo la responsabilidad y el compromiso de llevar a la práctica las obras que he realizado.⁸⁷

Estas reflexiones muestran con toda claridad la estrecha correspondencia de la tradición de Lanzarote y de lo utópico que hay que realizar en esta isla.

Por un lado, la utopía no es pensable ni realizable *concretamente* sin la dinámica que se halla oculta en la tradición local correctamente entendida. Si el proyecto utópico continúa la creación de la naturaleza, entonces, este proyecto no puede ser hecho realidad sin recurrir a la tradición en la que se ha plasmado, como en un libro, esta creación. Pero, por otro lado, se trata también de lo inverso: en la tradición misma se haya inscrita una dinámica que remite al futuro, y más concretamente, a la posible coexistencia en el futuro de seres humanos, de sus requerimientos y de su felicidad, con la naturaleza. Sin embargo, en el caso de Lanzarote (y de las Islas Canarias en general), esta conexión es todavía más concreta. Ya en la introducción apuntábamos al trasfondo atlántico del proyecto

⁸⁶ *Ibid.*, p. 26.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 53.

manriqueño de una utopía realizada: "Hemos conseguido [...] vivir en un espacio vulcanológico de la Atlántida único en el planeta."⁸⁸

Según la leyenda, las Islas Canarias se forman de los vestigios de la sumergida Atlántida, cuya catástrofe, según la narración mitológica de Platón, habría sido consecuencia de la propagación del afán de poder y dinero. De modo que en la prehistoria mitológica de las Islas Canarias se halla oculta una semilla mitológica: la representación de una utopía posible, al alcance, y sin embargo, frágil. Manrique se asocia aquí con su concepción de la resurrección vulcanológica del espacio de la Atlántida gracias a la transformación estético-social de la isla. Con ello, el presente y el futuro de Lanzarote se hallan enraizados en los estratos míticos más profundos del pasado y de la tradición.

¿Significa esto, a su vez, que del "caso Lanzarote" no cabe extraer claves respecto a la posibilidad de realizar la utopía estético-social? Quizá esta consecuencia sea ir demasiado lejos. Mucho más probable es que Manrique considerase el intento de llevar a cabo en su isla el plan de una configuración estética y social como el caso decisivo en el que se mostraría si esto fuera posible como tal. Para expresarlo de un modo más preciso: si se consigue crear en Lanzarote —en una isla que durante mucho tiempo se consideró "inhabitable" y "repelente"— un lugar de vida feliz, moderna y a la vez en acuerdo con la naturaleza, entonces, será posible, en principio, hacerlo en cualquier entorno. Si esto se ha conseguido, o mejor, si Manrique opinaba que esto se había conseguido en Lanzarote, es algo sobre lo que reflexionaremos en la conclusión de este libro.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 82.

Epílogo



Éxito¹

A la pregunta de si su propio proyecto de realización de la utopía en la isla de Lanzarote había salido bien, Manrique no parece haber encontrado nunca una respuesta definitiva. Son numerosas las manifestaciones en las que expresa su convicción de que se había alcanzado efectivamente el objetivo. Así, en los siguientes fragmentos, afirma casi con euforia que Lanzarote ya vive en un estado utópico:

Por profecía del destino, en la isla de Lanzarote se logró el milagro de la utopía. El pueblo de Lanzarote ha conseguido por primera vez en su historia un sentido general de conceptos estéticos, por sus ejemplares obras realizadas.²

¹ En español en el original (N. del T.).

² *La palabra encendida*, p. 67.

Lanzarote ha renacido, ha dado un enorme salto. Debido a la planificación de todos sus espacios, debido al enorme y esmerado cuidado prestado a sus paisajes vulcanológicos, debido a la transformación de sus más característicos lugares en atracciones de enorme belleza, pasa del anonimato a una reconocida presencia de éxito internacional.³

Todo esto suena como si el estado utópico fuera ya la realidad de Lanzarote. Evidentemente, Manrique no quiere decir que su isla se haya transformado en una especie de milagro; pero sí considera que algunos de los objetivos concretos que hemos mencionado antes se han alcanzado: la planificación estética, que hace posible mostrar la belleza natural de la isla, la participación del pueblo en esta transformación del paisaje, la apertura de perspectivas para un turismo de calidad y con ello, también, para un desarrollo sostenible de la isla. Todo esto ha sido posible gracias a que se han cumplido muchas condiciones. Como ya hemos visto, el estado utópico, tal como Manrique lo concibe, no acontece en un espacio mítico y fuera del tiempo, sino que hay que pensarlo como un arreglo temporal; el cual necesita que coincidan muchos esfuerzos para poder tener éxito:

La planificación de lo realizado comenzó a mi regreso de Nueva York, naciendo esta de la estrecha colaboración con el presidente del Cabildo, José Ramírez Cerdá, y el vicepresidente, Antonio Álvarez, con el equipo de Jesús Soto y Luis Morales realizando todos los sábados la supervisión de todas las obras, habiendo sido un milagro de realización, ya que había puesto en esta labor toda mi alma y el entusiasmo de todos, por saber de antemano su maravilloso significado.⁴

³ *Ibid.*, p. 74.

⁴ *Ibid.*, p. 53.

Pero no solo era necesaria la estrecha colaboración del artista y de los políticos responsables. Tal como se explicaba en el capítulo sobre el desarrollo, también hace falta que participe la población para que el estado utópico se pueda establecer de forma duradera: "He luchado afanosamente [...] para que todo el pueblo ayude y colabore en el desarrollo del orden y estilo y así desenvolver la enorme riqueza que podría tener esta isla única en el mundo."⁵

Solo porque fue posible históricamente crear las condiciones mencionadas llegó a realizarse de hecho la idea de utopía en Lanzarote. Pero de ello resulta también la convicción de que el estado utópico, si ha de subsistir, depende de que continúen los esfuerzos conjuntos de artistas, políticos y ciudadanos.

Hagamos ahora abstracción de la percepción del artista y consideremos la Lanzarote de Manrique en calidad de visitantes. Lanzarote no es una isla para todos: los hay que se sentirán espantados por este paisaje lunar, mientras que a otros les parece que justo este paisaje es atractivo y fascinante. Otra característica destacada de la isla es que está construida de un modo coherente: la blancura de los edificios, la limitación de su altura, que se cumple rigurosamente (con la célebre excepción del hotel de Arrecife), distinguen a la isla claramente de sus hermanas canarias, pues en las otras islas, arquitectónicamente, las cosas son totalmente caóticas y abigarradas. A cualquier visitante atento se le hace claro enseñada en qué sentido preciso la personalidad y la obra de César Manrique están inscritas en la identidad de Lanzarote. Las obras de Manrique se han convertido en la verdadera marca de Lanzarote: ya en el aeropuerto, el

⁵ *Ibid.*, p. 74.

visitante se ve continuamente confrontado con los objetos de su creación —con los monumentos que él concibió (como, por ejemplo, el Monumento del campesino) y con las casas que él restauró o diseñó, recomendadas en las guías de viaje—. La influencia de Manrique va incluso más allá de las obras creadas por él: la dirección de cualquier hotel que se precie intenta de un modo u otro poner algunos elementos “de estilo Manrique” en su decoración —como, por ejemplo, que una piscina siga el modelo de las piscinas de los Jameos del agua—. Hoy día, no puede uno imaginarse Lanzarote sin Manrique; e igual que Manrique no podía explicarse a sí mismo ni sus obras sin la influencia de su isla natal, también Lanzarote es hoy, en muchos sentidos, un proyecto estético salido de la mano de su gran artista. Esta relación de *un lugar* y *su artista* es, en sí misma, algo único a escala mundial, tanto que la propia industria turística de la isla ha aprendido a sacarle partido a la personalidad de Manrique y su creación artística. Esta influencia sin igual de un artista *moderno* en su patria, quizá solo comparable al papel que Antonio Gaudí tuvo en Barcelona, sugiere que los esfuerzos utópicos de Manrique deben valorarse como un éxito. ¿Qué más puede pedir un artista que transformar su patria conforme a sus ideas y que, al menos, y gracias a eso, esta se convierta en un solicitado lugar de visita y de vacaciones?

Fracaso⁶

Sin embargo, no fue otro que el propio Manrique quien puso en cuestión este éxito, a veces de manera verdaderamente dramática. A partir de los años ochenta, se multiplican las manifestaciones en las que el artista

⁶ En español en el original (N. del T.).

habla una y otra vez de la utopía alcanzada como algo del pasado. Expresa cada vez con más fuerza su frustración por que se esté aniquilando lo que ya se había alcanzado. Cito a continuación, en unos pasajes algo más largos, algunas de esas quejas, con las cuales seguro que no hizo muchos amigos (y que, para algunos, fueron incluso motivo para reprochar al artista que estaba dañando a su isla natal):

Lo que el gobierno no quiere ver es que, si se arruina el territorio insular, masacrando su geografía, destruyendo su sistema vulcanológico y aniquilando las expectativas de vida, en un futuro muy próximo la existencia de los habitantes de Lanzarote peligrará, porque no se puede basar la supervivencia de un pueblo en el exterminio de toda su riqueza natural.⁷

Lo verdaderamente dramático es que, después de los esfuerzos y trabajos realizados con un desbordante entusiasmo de amor y entendimiento de la enorme belleza escondida y sin catalogar de nuestra vulcanología, para elevarla al más alto nivel, surjan ahora una serie de "personajes" con el solo propósito de explotar ese prestigio conseguido por nuestro pueblo, sin importarles en absoluto la ruina de la isla."⁸

Y cuando ya la batalla parecía ganada [...] resulta que todo se está viniendo abajo por la falta de visión de futuro de empresas industriales-comerciales cuyos únicos fines son ganar dinero, dinero momentáneo, sin que les importe el futuro de todo un territorio natural que había logrado singularizarse, para su bien.⁹

En el caso ocurrido en la isla de Lanzarote hay un ejemplo claro y palpable de la falta de visión de futuro y de presente, ya que el gobierno [de la isla] no ha intervenido para nada en frenar el desbordamiento masificado de una isla que podría haber sido la de mayor prestigio y belleza

⁷ *Ibid.*, p. 65.

⁸ *Ibid.*, p. 68.

⁹ *Ibid.*, p. 70.

del mundo, como patrimonio de la humanidad. Lo único que interesa es llenarse los bolsillos al más corto plazo y después esperar a que venga el diluvio.¹⁰

El desprestigio y la caída de Lanzarote se están planificando con el solo propósito de la explotación sin reparos y de la manera más urgente, para forrarse de millones a costa del prestigio [de la isla] que tanto trabajo y amor ha costado.¹¹

Los lamentos de estas palabras hablan con un lenguaje muy claro, y no es precisa una gran exégesis para ver que Manrique está reaccionando a lo que se desarrolla en su isla. También está muy claro en qué dirección golpea aquí su denuncia: detrás de estos procesos indeseados, catastróficos a largo plazo, están los "especuladores", con lo que se refiere a las personas y los empresarios que quieren establecer en Lanzarote un turismo de baja calidad. Pero un turismo semejante solo les reporta beneficio a ellos mismos, no a la población autóctona, a la que explotan y de la que se aprovechan tanto como del medio ambiente natural. Lo que se destaca de las observaciones que hemos citado es la convicción de Manrique de que en Lanzarote se ha llegado a una diabólica, por así decirlo, inversión de los procesos que habían conducido primero a constituir el estado utópico. Igual que fueron unas empresas "meticulosamente planificadas" las que habían producido ese estado, ahora, la destrucción de Lanzarote es consecuencia de la planificación de construir densamente la isla con la infraestructura de un turismo de masas, de cantidad. Aquí y allá se hace notar la preocupación de que esta inversión diabólica lleve a unos cambios "irreparables", con las que la utopía de Lanzarote ya nunca sería posible; sería solo pasado.

¹⁰ *Ibid.*, p. 104.

¹¹ *Ibid.*, p. 121.

Aunque estas quejas puedan parecer exageradas, no hay que sorprenderse de que Manrique las exprese de una forma tan acre. Como artista autóctono, ha luchado toda su vida, siguiendo su propia y magnífica visión estético-social, en contra de que Lanzarote compartiera el destino de sus hermanas canarias. La isla de Manrique, que por los motivos ya mencionados había aparecido tardíamente en las pantallas del turismo internacional, debía sacar provecho de ese retraso. Esto es: los errores de las construcciones turísticas, masivas y caóticas, que se habían cometido en las otras islas, no debían repetirse aquí, en Lanzarote. Y justo cuando parecía que se había conseguido establecer un turismo de calidad, este proyecto lo destruyen unas personas que carecen de visión de futuro y cuya única idea parece ser que Lanzarote debe recuperar su "atraso" en turismo. Los responsables son empresarios y políticos que engatusan y manipulan a sus conciudadanos con la ilusión de una riqueza rápida, cuando en realidad solo están interesados en su propio beneficio. Lo vergonzoso de ello es que, en cuanto el padre del milagro de Lanzarote lanza una crítica, se le acusa de traición justo a él, que puso los cimientos del éxito, y se le denuncia por perjudicar el prestigio internacional de la isla.

Una vez más, sería adecuado tomar distancia de la percepción del artista y valorar, desde la perspectiva del visitante, si sus preocupaciones y lamentos aciertan o no. Pero esto se lo dejo al lector: que él mismo —en la medida en que pueda tener una imagen de la situación actual de la isla y de la calidad de la industria turística aquí— juzgue si el diagnóstico manriqueño es correcto.

San Borondón

Al comienzo de este libro hemos concebido el gran mito de la Atlántida como una narración que guarda en su seno una promesa de utopía. Ciertamente es que esa promesa iba asociada a la advertencia de que la utopía alcanzada podía aniquilarse muy fácilmente por determinadas formas de *hybris* humana. En un pasaje que hemos citado varias veces, en el que Manrique habla del "milagro de la utopía" realizado en Lanzarote, se refiere, a la vez, a la misteriosa "profecía del destino" gracias a la cual había sido posible esa realización. ¿Se estaba refiriendo, con esa profecía del destino, a la promesa "atlántica" de utopía? Si tenemos en cuenta la concisa formulación, que también hemos citado, con la que Manrique asocia la utopía en Lanzarote con "el espacio vulcanológico de la Atlántida", esto suena muy sugerente. Hay mucho que apunta a que el artista consideraba que la "promesa atlántica" se había realizado, y gracias a la reconfiguración estética de la isla que él había puesto en marcha.

Pero, por otro lado, en el mito de la Atlántida, como ya hemos mencionado, no solo hay una promesa, sino también una advertencia. Puede, entonces, que la "profecía del destino" se haya realizado más completamente de lo que Manrique sospechaba: no solo ha vuelto a ocurrir la utopía, sino también la erupción de la *hybris* humana. La destructiva codicia por el poder y el dinero ha vuelto a aniquilar la utopía realizada. Puede que Manrique no quisiera leer la historia de la Atlántida hasta su amargo final, pero, como hemos visto, los acontecimientos en Lanzarote (según el propio Manrique) encajan en el modelo, ya conocido por el mito de la Atlántida, del éxito y fracaso de la utopía.

¿Hay, entonces, una secuencia de realización y destrucción de la utopía? ¿Tiene esta secuencia forma circular? ¿Puede repetirse, entonces, y siempre de nuevo? ¿Habrá más artistas que, movilizándolo el potencial de la naturaleza, recogiendo el "axioma ecológico", puedan iniciar otra vez la renovación de la utopía sin ser capaces de evitar la destrucción que sigue por culpa de la miopía y la falta de visiones de futuro? ¿O bien, siguiendo un plan lineal en el tiempo, debemos aventurar la sospecha de que establecer el estado utópico en Lanzarote era una posibilidad única, que fue realidad durante un cierto tiempo, pero que al final se echó a perder? En este caso, debemos decir que no hay que descartar que la utopía de Lanzarote pertenezca irreversiblemente al pasado. La veríamos entonces según la fórmula que Adorno usó una vez para la música: no hay que descartar plenamente que la música verdaderamente "grande" fue posible solo en un período determinado de la historia.

No podemos ni debemos arrogarnos la capacidad de responder estas preguntas. ¿Cómo vamos a saber mejor que el propio César Manrique si el estado utópico en Lanzarote es cosa del pasado, del presente o del futuro? Para ir más al detalle: sin duda, Lanzarote no ha podido defenderse durante mucho tiempo del aflujo del turismo de masas que Manrique criticaba y temía; pero, por otro lado, ¿quién puede discutir que Lanzarote, en cuanto lugar turístico, tiene unos rasgos muy originales que la distinguen del resto de las Islas Canarias y que los debe a su gran artista? Con lo que la utópica isla de Lanzarote se nos convierte en un fenómeno de un brillo refulgente, que se muestra como utopía realizada para desaparecer luego enseguida.

Puede que así hayamos descubierto el camino para descifrar metafóricamente el secreto de la isla de San Borondón. Como es notorio, la isla

de San Borondón es un raro trozo de tierra que durante mucho tiempo formó parte de las Islas Canarias, apareciendo en muchos mapas, pero que nunca fue descubierta. Hay varios relatos de observadores que dicen haber visto esta isla desde las otras —desde El Hierro, o desde Tenerife—; hay crónicas de marineros que, supuestamente, incluso arribaron a la isla de San Borondón y pasaron un tiempo breve allí; incluso hubo varios intentos de descubrir definitivamente la isla y colonizarla con expediciones organizadas. Aunque todos estos intentos fracasaran, había y sigue habiendo personas —incluso en la época de la “aldeas global” y de posibilidades técnicas como el GPS— que creen firmemente en la realidad de la “inalcanzable” isla de San Borondón. Hay quienes opinan que esa isla existe en otra dimensión que no es la nuestra; según ellos, estaría muy cerca, lindando con nuestro mundo. De cuando en cuando ocurre que vemos algo de esa otra dimensión, y esos son los momentos en los que San Borondón se nos muestra. Luego, esa dimensión vuelve a cerrarse y la isla desaparece de nuestro mundo. Esta descripción —que al menos para nosotros es mera poesía— se adapta perfectamente a la utopía: por eso consideramos que el nombre de San Borondón es uno de los numerosos nombres que tiene la utopía. Y no tememos utilizar el nombre de San Borondón como una designación mítica de Lanzarote, en cuanto que en esta isla se ha realizado un fenómeno refulgente llamado utopía; más aún, sostenemos que es la designación poética de cualquier lugar en el que los hombres hayan intentado realizar un proyecto utópico.

José de Viera y Clavijo, que ya se ocupó del problema de la Isla de San Borondón con la acribia y meticulosidad típica de él, intentó explicar la paradoja de por qué las personas, por lo demás dignas de crédito, que contaban los relatos de haber visto la isla (casi siempre de modo

casual, por ejemplo, después de una tempestad), a la vez, sin embargo, admitían que no eran capaces de volver a alcanzar la isla. No estando dispuesto a considerarles unos soñadores, o víctimas de una ilusión, Viera y Clavijo buscó una explicación racional, llegando, finalmente, a la siguiente idea:

Nadie nos quita figurarnos por un instante a San Borondón en mitad de una corriente muy impetuosa de nuestro mar Atlántico, a modo de una piedra en mitad de un arroyo. La comparación es natural. ¿Y quién no ha observado la dificultad que halla una paja u otro cuerpo ligero (que podemos aprehender como un navío) para vencer la gran repercusión que padece la corriente en la piedra, hasta llegar a unírsele? Ciertamente que solo por una feliz casualidad o por una coyuntura inexplicable se habrá visto lograda esta unión.¹²

Es fácil ver que para Viera y Clavijo el mar simboliza el arroyo, la paja el navío y la piedra la isla de San Borondón. Con esta comparación, el historiador canario intenta suministrar una explicación racional para un fenómeno enigmático: si San Borondón está en efecto rodeada por una vigorosa corriente oceánica, no puede sorprender, entonces, que parezca imposible descubrir la isla. Intentemos, sin embargo, ver esta explicación, sagaz por más que sea equivocada (como hoy sabemos), como una metáfora que no se refiere a un fenómeno supuestamente natural de una isla que se oculta, sino, más bien, al fenómeno cultural de una promesa utópica. En esta interpretación, la piedra sería la utopía intentada; la paja, la humanidad pensante que intenta alcanzar la piedra de la utopía; y el arroyo, la corriente incesante del tiempo

¹² José de Viera y Clavijo, *Historia de Canarias*, edición, introducción y notas de Manuel de Paz Sánchez, Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Idea, 2016, Vol. I, p. 273.

en su avance. Es el tiempo en el que la utopía debe realizarse y es el mismo tiempo que tercamente nos separa una y otra vez de la utopía. En cuanto fenómeno temporal, la utopía se muestra necesariamente como algo efímero, pasajero.

Pero en esta intuitiva metáfora que le debemos a Viera y Clavijo falta un elemento importante, que juega un significativo papel en la concepción utópica de Manrique que hemos reconstruido. Quisiéramos ilustrar ese elemento con la comparación, que tomamos de Blas Pascal, del ser humano como una paja pensante. Los seres humanos, los cuales, al igual que César Manrique y sus colaboradores, luchan para transformar la utopía en realidad, no lo hacen al modo de una paja sin conciencia, sino, precisamente, según el modelo de un navío que se balancea, avanzando penosamente y siempre con la amenaza de hundirse. Quizá, si la paja alcanza la piedra sea exclusivamente obra de una "feliz casualidad" o de una "coyuntura inexplicable"; pero la realización efectiva de la utopía depende también, cuando menos, de los esfuerzos conjuntos de quienes tienen una clara conciencia de que van en el mismo barco. Este motivo estaba presente en partes muy amplias de nuestras reflexiones: al artista César Manrique, que con razón se entendía a sí mismo como el arquitecto de la transformación estético-social de la isla, se le hizo claro, por medio de su creación, por su reflexión y, sobre todo, por la práctica de realizar la utopía, que esta tarea nunca puede cumplirla el individuo solo. La condición utópica está condicionada, y seguirá estándolo, no solo de manera estética, sino también social: sigue siendo la empresa de una comunidad consciente de seres humanos que se atreven —cada uno para sí— a tener la utopía por algo posible y actuar por decisión libre conforme a esa creencia. Concluamos, pues, nuestra andanza por el laberinto de la utopía atlántica, por el Lanzarote de

Manrique, con estas conmovedoras palabras del artista: "Vivimos tan corto espacio de tiempo sobre este planeta, que cada uno de nuestros pasos debe estar encaminado a construir más y más el espacio soñado de la utopía. Construyámoslo conjuntamente: es la única manera de hacerlo posible."¹³

¹³ *La palabra encendida*, p. 133.



Bibliografía



Bibliografía

- ADORNO, THEODOR W.: *Teoría Estética* [Obras Completas, 7], Madrid, Akal, 2004. Traducción de Jorge Navarro Pérez.
- ADORNO, THEODOR W.: *Minima Moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, Madrid, Akal, 2004. Traducción de Joaquín Chamorro.
- BENJAMIN, WALTER: "Sobre el concepto de historia", en *Obras completas*, Madrid, Abada, Libro 1, vol. 2, 2006. Traducción de Jorge Navarro.
- CURBELO, ANDRÉS LORENZO: *Cuando ardieron los volcanes. Diario de Lanzarote. Apuntes sobre los acontecimientos de los años 1730 a 1736*. Lanzarote, Editorial Yaiza, 2011.
- GARCÍA Y BELLIDO, ANTONIO: *Las islas atlánticas en el mundo antiguo*, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad Internacional de Canarias, 1967.
- GEHLEN, ARNOLD: *El hombre. Su naturaleza y su lugar en el mundo*, Salamanca, Sígueme, 1987.
- HERDER, JOHANN GOTTFRIED: *Ideas para una filosofía de la historia de la humanidad*, Buenos Aires, Losada, 1959.
- HORKHEIMER, MAX Y ADORNO, THEODOR W.: *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Madrid, Trotta, 2016. Traducción de Juan José Sánchez.
- IZQUIERDO, VIOLETA: *La obra artística de César Manrique*, Arrecife, Servicio de Publicaciones del Cabildo Insular de Lanzarote, 2000.
- KANT, IMMANUEL: *Ideas para una historia universal en clave cosmopolita y otros escritos de Filosofía de la historia*, Madrid, Tecnos, 2006. Traducción de Concha Roldán y Roberto Rodríguez Aramayo.
- KANT, IMMANUEL: *Crítica de la razón práctica*. Madrid, Alianza Editorial, 2003. Traducción de Roberto Rodríguez Aramayo.

- KANT, IMMANUEL: *Crítica del Juicio*, Madrid, Austral, 1984. Traducción de Manuel García Morente.
- KERÉNYI, KARL: *Dionisio. Raíz de la vida indestructible*, Barcelona, Herder, 2016.
- LUKÁCS GEORG: *Historia y conciencia de clase*, Barcelona, Grijalbo, 1977.
- MANRIQUE, CÉSAR: *Lanzarote, arquitectura inédita*, Arrecife, Cabildo Insular de Lanzarote, 1988.
- MANRIQUE, CÉSAR: *La palabra encendida*, selección de textos e introducción de Fernando Gómez Aguilera, León, Universidad de León, 2005.
- MARCO AURELIO, *Meditaciones*, Madrid, RBA Libros, 2007. Libro VII, reflexión 9.
- MORO, THOMAS: *Utopía*, Madrid, Alianza Editorial, 2012. Traducción de Pedro Rodríguez Sanchidrián.
- NAVARRO GONZÁLEZ, ALBERTO: *El mito marinero de las islas*, Las Palmas de Gran Canaria, edición del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1964.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH. *Escritos sobre Wagner*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2015. Traducción de Joan B. Llinares.
- PLATÓN: *Críticas*, en *Diálogos*, Madrid, Gredos, 1992. Traducción de Francisco Lisi.
- PLATÓN: *Timeo*, Madrid, Abada, 2010. Traducción de José María Zamora.
- RITTER, JOACHIM: *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, en: Joachim Ritter, *Subjektivität. Sechs Aufsätze*, Francfort del Meno, 1974.
- RUIZ GORDILLO, FERNANDO: *César Manrique*, Madrid, Fundación César Manrique, 2012.
- SPINOZA, BARUCH: *Ética, demostrada según el orden geométrico*, Madrid, Alianza Editorial, 2011. Traducción de Vidal Peña.
- VIERA Y CLAVIJO, JOSÉ DE: *Historia de Canarias*, edición, introducción y notas de Manuel de Paz Sánchez, Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Idea, 2016.