



# Perspectiva Manrique



ENSAYO



# Perspectiva Manrique

**Teresa Arozena · María Laura Benavente · Luna Bengoechea  
Adonay Bermúdez · Rafael-José Díaz · Carlos Díaz-Bertrana  
José María Fernández-Palacios · Carmela García · Oswaldo Guerra  
José Herrera · Michel Jorge Millares · Moneiba Lemes  
Pablo Ley · Alicia Llarena · José Manuel Marrero Henríquez  
Fernando Menis · Rosa Mesa · Nilo Palenzuela · Luis Palmero  
Yolanda Peralta Sierra · Flora Pescador · Antonio Puente  
Sara Robayna · Dalia de la Rosa · Fernando Sabaté · Juan Sánchez  
Andrés Sánchez Robayna · Lázaro Santana · Ernesto Suárez  
Mónica Trujillo · Carmelo Vega de la Rosa**



Diseño de la colección: Alberto Corazón  
Maquetación: Zita Moreno [wernerpuig.com](http://wernerpuig.com)

© de los textos: sus autores

Traducción al inglés: Liz Mason-Deese  
Coordinación editorial: Carla Gómez Amat y Bisi Quevedo

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

ISBN: 978-84-88550-92-7  
Depósito legal: GC 564-2022  
Imprime: Imprenta Roal, S.L., Madrid

Impreso en España. Papel ecológico

# Índice

Presentación .....	11
<b>Textos</b>	
Manrique: del suceso cultural al mito. Notas para una antropología fantasma Teresa Arozena .....	15
Paisaje-secuencia María Laura Benavente .....	23
No en vano Luna Bengoechea .....	29
Activismo como herencia Adonay Bermúdez .....	33
Entre las cimas blancas y las arenas negras: Arte y activismo en César Manrique y Maurice Chappaz Rafael-José Díaz .....	39
César Manrique, un pintor y algo más Carlos Díaz-Bertrana .....	47
César Manrique y su compromiso con Canarias José María Fernández-Palacios .....	55
7.000 palmeras Carmela García .....	61
César Manrique: De una raíz virada hacia el cosmos Oswaldo Guerra .....	69
César Manrique: naturaleza y paisaje interior José Herrera .....	77
Dos voces, un mismo mensaje. Hacer de la vida una obra de arte Michel Jorge Millares .....	81
Pintar los pasos: haciendo memoria del territorio Moneiba Lemes .....	87
Blanco (y verde) sobre negro Pablo Ley .....	93
Para una pedagogía de la belleza y el paisaje: César Manrique Alicia Llarena .....	101
Arte en raíz José Manuel Marrero Henríquez .....	109

Aprendiendo de Manrique	
Fernando Menis .....	117
El pintor que dio voz a la tierra. Multidisciplinarietà y consciencia	
Rosa Mesa .....	123
César Manrique: Duraciones	
Nilo Palenzuela .....	133
Se va, se queda	
Luis Palmero .....	141
Pepi Gómez: la <i>sombra buena</i> de César Manrique	
Yolanda Peralta Sierra .....	145
<i>Monstera deliciosa</i>	
Flora Pescador .....	151
Contextos manriqueños, o lo que es de César	
Antonio Puente .....	161
Un habitar autobiográfico	
Sara Robayna .....	167
Objetos preciosos y objetivos precisos.	
El Almacén como espacio pionero	
Dalia de la Rosa .....	173
Una derivación insospechada de Manrique:	
preservar una raza vernácula	
Fernando Sabaté .....	181
Relato breve de un viaje imaginario con César	
por el norte de Tenerife	
Juan Sánchez .....	189
César Manrique y el desbordamiento de las categorías	
Andrés Sánchez Robayna .....	197
Manrique y la ecología	
Lázaro Santana .....	205
Lugar, bienestar y belleza. Apuntes a raíz de la voz de César	
Ernesto Suárez .....	211
Blasón para César Manrique. Un homenaje de José-Miguel Ullán	
Mónica Trujillo .....	217
<i>Lanzarote. Arquitectura inédita: un proyecto fotográfico</i>	
Carmelo Vega de la Rosa .....	223
English Version .....	229

# Presentación



La presente publicación recoge reflexiones de una treintena de profesionales (profesores universitarios, escritores, artistas, arquitectos, críticos...) vinculados a diversos ámbitos de la cultura, que ejercen su actividad en Canarias. Los autores de los textos plantearon las visiones plasmadas en este libro durante las jornadas tituladas *Perspectiva Manrique*, que, en enero de 2020, se desarrollaron en el marco de la conmemoración del centenario del nacimiento de César Manrique organizado por la Fundación que lleva su nombre entre 2019 y 2020.

Los participantes centraron sus intervenciones en aspectos específicos del artista y su universo creativo, ya fuese la pintura, las obras paisajísticas, el activismo o la subjetividad del autor. A través de fogonazos analíticos, miradas originales y asociaciones intuitivas se subrayan atributos esenciales del sistema manriqueño o se apuntan lecturas sugerentes que amplían la comprensión de una obra rica y actual que no deja de interpelar a nuestra época.

El conjunto ofrece un mosaico de aproximaciones multidisciplinares, muy transversales, a la polifacética producción creativa de Manrique, que dibujan algunos de los rasgos más significativos de su singular personalidad y aportación. La diversidad cultural de los acercamientos, su forma

sintética y el carácter intergeneracional de sus protagonistas ofrecen un acervo de miradas que enriquecen el objeto de estudio y sirven de estímulo para que el lector complete por su cuenta tramos o nuevos giros de los itinerarios sugeridos.

Con el avance de los años, la obra de arte total a la que aspiró César Manrique, impregnada de un fuerte compromiso con la conservación de la naturaleza y asentada en la convicción de un arte útil —un arte para la vida—, al servicio de un proyecto de bienestar colectivo, refuerza su pertinencia y su diálogo con el tiempo contemporáneo. Su defensa de la concurrencia de las manifestaciones creativas, integradas en amplios espacios de ocio donde conviven y se refuerzan paisajismo, arquitectura, artes plásticas, jardinería, oficios artesanales y cultura, encuentran amplio eco social en la sensibilidad de nuestro tiempo. Una resonancia que refuerza el carácter vital, optimista, amante de la belleza, hedonista, popular y comprometido con la vida del planeta y la protección de su tierra, Lanzarote, y, por extensión, Canarias, que caracterizó a uno de los grandes artistas españoles del siglo XX.

De todo ello este libro constituye una muestra elocuente y se ofrece como una posibilidad enriquecedora para que el lector se adentre en las claves de un firmamento emocional y creativo tónico, pertinente e inspirador.

Fernando Gómez Aguilera  
 Director de la Fundación César Manrique

**Textos**



## Manrique: del suceso cultural al mito. Notas para una antropología fantasma

TERESA AROZENA

Artista y profesora de la Universidad de La Laguna

La figura de César Manrique proyecta una dimensión mítica que viene a cumplir una función específica en el imaginario colectivo «glocal», tanto dentro como fuera de su isla-laboratorio, Lanzarote. Pero ¿cómo aproximarnos de forma coherente a este eco mítico que proyecta la figura del artista? ¿Cómo desvelar su valor?

Entendernos y pensar la isla como tropo de la cultura es ya desde hace un tiempo una tarea programática interiorizada en la praxis de la crítica cultural desarrollada desde Canarias. Por otro lado, en el campo del análisis cultural resulta ya bien evidente que solo podemos acercarnos a comprender la huella de cualquier suceso cultural desde un escenario englobante que tenga en cuenta el hecho de la mundialización como culminación del proceso histórico de la colonización de las formas de vida por el capitalismo. Dicho de otra manera, sin contar con la ecuación espacio-tiempo-tecnología-sociedad no podremos entender el modo en

que la base material de toda nuestra experiencia ha mutado por completo, en un sorprendente corto periodo de tiempo<sup>1</sup>. El suceso cultural que nos ocupa, Manrique, y su proyección mítica dentro de la actual sociedad, en la que lo local y lo global se traman a un tiempo, debe ser atendido sin olvidar esta imagen de conjunto en la que se da, pues su propia forma y desarrollo solo pueden comprenderse como fenómenos profundamente imbricados en esta profunda mutación socioeconómica.

Las teorías sobre función social del mito —ese cruce de la realidad con el sentido, como podría ser definido de la manera más simple— se sustentan en una multitud de enfoques. Así, desde una óptica antropológica, podemos atribuirles la función de dar cohesión a las colectividades humanas mediante la creación de un lenguaje común para nombrar las cosas y los comportamientos, o también en la capacidad de vehicular energías, incluso de inspirar acciones que impulsan las dinámicas de transformación de las sociedades. En cualquier caso, el análisis más sencillo e inmediato es el que lo define como una «apropiación narrativa del devenir», que responde a una voluntad de significado común, compartido, que es inherente al ser humano. De esta manera, podríamos apuntar en primer lugar, que el valor mitopoético de Manrique reside, en gran medida, en esa capacidad narrativa e interpretativa que despliega con fuerza la Fundación, como legado del artista, máquina necesaria de producción de significado colectivo.

<sup>1</sup> Entre las múltiples voces que describen este escenario en su enorme complejidad, en particular el profundo estudio que realiza el sociólogo Manuel Castells durante la década de los ochenta, en el que desglosa el fenómeno denominado «espacio de los flujos», resulta especialmente revelador para entender el origen y evolución de la compleja ecuación espacio-tiempo-tecnología-sociedad en la que vivimos, contexto sin el cual sería difícil articular un análisis coherente de cualquier suceso cultural. Manuel Castells, *La era de la Información*. 3 Volúmenes. Alianza Editorial, Madrid, 2001.

Es interesante además acercarnos a una concepción de mito desde un enfoque estructuralista, para comprender en profundidad su función expresiva o sintomática. Como señalara Rosalind E. Krauss<sup>2</sup>, parte del cometido del mito se basa en el acto de revestir una contradicción sin darle solución, manteniendo una especie de «suspensión paralógica» que abre la posibilidad de que puntos de vista contradictorios puedan mantenerse bajo una estructura. Desde esta óptica, un mito sería por tanto, una estructura simbólica cuya función social es la de tratar de integrar la contradicción en el seno de una cultura. O dicho de otro modo, un mito es el intento cultural de hacer frente a la contradicción, manteniéndola subterráneamente, en suspenso, sin resolverla. En cierta forma, se trata de un sistema simbólico que «se cristaliza» (pierde su linealidad secuencial «de relato», para espacializarse) posibilitando la existencia de la contradicción entre los pares dicotómicos propios del lenguaje, manteniéndolos consciente o inconscientemente como elementos reprimidos. Mediante una estructura «fuera del tiempo» que se parece más a un damero, retícula, que a un relato o secuencia lineal, la función mítica trata por tanto de llegar a aquellos parajes donde el lenguaje y el pensamiento lógico lineal no es capaz, ya que expresa la contradicción sin «resolverla». Es por ello que la función mítica otorga un espacio al «fantasma», esa parte de la totalidad que somos incapaces de ver, encarcelados inevitablemente en las prisiones parciales del lenguaje. Es aquí donde reside su valor en cuanto que herramienta para una posible psicología social.

Si atendemos al histórico de las interpretaciones en torno a la figura y obra de César Manrique, de manera lógica e inevitable, se nos ha colocado

<sup>2</sup> Rosalind E. Krauss, «Reticulas», *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza Editorial, Madrid, 1996, p. 26.

a menudo frente a un mito moderno al que nos vemos abocados a volver: la gran vuelta a la Tierra, el encuentro con las raíces de la vida, con lo primigenio, el retorno a las entrañas de la isla. Se trata de un mito que, desde la plenitud de la modernidad, Defoe expresó espléndidamente en su *Robinson* y que, en toda su complejidad, parece no querer despegarse de los significados que segrega la isla. Dicho mito, el lúcido icono puritano y capitalista que expresa el gran encuentro occidental entre Naturaleza y Cultura, se encarna con fuerza en la figura de Manrique, reinventándose y actualizándose en el complejo escenario de la modernidad.

Cada época elabora su «hombre natural», todos son simulacros necesarios, símbolos que acrisolan la sombra de la Cultura, su *Otro*. Roger Bartra<sup>3</sup> nos mostró cómo debemos ver en ello mucho más que la simple emanación ideológica del colonialismo. Se trata de un mito autónomo, previo a la expansión de los colonialismos, que revela un aspecto esencial de la naturaleza interna de la cultura occidental, y que, aún más allá, ha acompañado en sus múltiples manifestaciones a la historia de la civilización humana. Así, el fantasma del «hombre natural», necesario, nos ha interpelado desde siempre y responde a una profunda necesidad física y psíquica. En Manrique este fantasma se encarna a través de su cuerpo y de sus acciones: todo se despliega a través de una carnalidad creativa que trasciende los ámbitos acostumbrados de la representación. Se trata de la huella completa de su existencia, que deviene mito para actualizar esta profunda necesidad, y conseguir suspender, en un mismo damero, posiciones aparentemente contradictorias: todo el vigor y el influjo del idealismo romántico que late en su vuelta al origen, junto a la necesidad

<sup>3</sup> Roger Bartra, *El salvaje en el espejo*, Era/UNAM, México, 1992.

de roturación y administración intensiva del espacio propia de la mutación socioeconómica que vertebró nuestra era.

Misticismo materialista, en esta ecuación la presencia absoluta del cuerpo es el hilo conductor, la clave, incluso observable dentro de sus cuadros: Manrique representa siempre «referentes materiales», cosas, en sus cuadros. Como ya se ha dicho, en él la abstracción es solo apariencia, un efecto que tiene más que ver con un mero cambio de escalas, o la trasposición de superficies<sup>4</sup>. Y, precisamente, para ser capaces de ver el mito y su estructura es necesario cambiar la escala: bien distanciarse como si de un plano aéreo se tratara o bien aproximarse al nivel de lo micro. Cristalizan en él, suspendidos en un damero blanco y negro, una infinidad de pares de valores opuestos que se desprenden de este primer gran encuentro entre Naturaleza y Cultura, y que reflejan con precisión el cúmulo de significados y tensiones culturales que nos atraviesan: lo seglar junto a lo espiritual, lo tecnocientífico junto a lo extraordinario, el progreso mercantilista junto a la tradición, lo original o lo primigenio, el desarrollo capitalista junto al pensamiento ecológico, el futuro mano a mano con el pasado, la exterioridad a la vez que la interioridad, lo comunitario y socialmente comprometido al tiempo que la soledad individual del genio artista, el sistema o la institución junto al criticismo y la resistencia. Y así podríamos seguir en un interminable baile simétrico.

Existen dos conocidos retratos de Manrique que revelan a la perfección este baile dicotómico: la primera es un retrato fotográfico en blanco y negro de César desde una ventana del Taro de Tahíche, en la que aparece

<sup>4</sup> Eugenio Carmona, «César Manrique en los años cincuenta. Consideraciones en torno a la creación de un imaginario plástico», *César Manrique 1950-1957*, Fundación César Manrique, Lanzarote, 2006, p. 93.

sentado casi de espaldas, en medio del inmenso paisaje agreste. En la segunda, un retrato en color, el artista aparece posando directamente hacia la cámara sobre la roca volcánica, enfundado en un mono azul de trabajo y sosteniendo una moldura del tamaño de una puerta alrededor de su cuerpo. En las dos imágenes, la presencia de un marco dentro del marco que supone ya el encuadre de una fotografía es deliberada y performativa. Nos indica con fuerza un umbral; parece querer nombrar y señalar una frontera, la existencia de un «otro lado del espejo». Es esta la encrucijada en la que se circunscribe el cuerpo del artista. El otro lado del espejo, de la Cultura, es la Naturaleza misma. Pero Naturaleza que ha de ser siempre sombra de la civilización, fantasma, pues es ese *Otro* que solo puede emerger enmarcado, contextualizado y construido en el lenguaje. Cuerpo sobre roca, cuerpo sobre desierto; en la llanura yerma de Tahíche o ante una caótica negrura volcánica, pero encuadrado, vislumbrado desde el interior de la burbuja civilizada.

El gran desafío que nos lega Manrique y su mito es, sin duda, el de seguir pensando y actualizando, día a día, la posibilidad de imaginar y engendrar, desde este lado del marco, otros paisajes «concebidos para ser habitados, para mediar a favor de una experiencia activa de vida»<sup>5</sup>. Nuestra tarea es la labor interminable y siempre inacabada de renovar el mito: sintetizar el icono puritano y capitalista que representa ese «hombre en función de la isla», vástago de Defoe, en una nueva imagen de aquella primera modernidad, ahora actualizada. Manrique somos todas. En nuestra realidad socioeconómica parece urgente ir más allá, incluso, de la proyección de este personaje como emblema del héroe moderno. El mito Manrique,

<sup>5</sup> Fernando Gómez Aguilera, «La fábrica del artista moderno», *César Manrique 1950-1957*, Fundación César Manrique, Lanzarote, 2006, p. 92.

capaz de coagular en sí todo el cúmulo de tensiones y contradicciones que definen y vertebran nuestra manera de estar en el mundo, también parece apelarnos y empujarnos con fuerza a dar un paso más allá: ¿podremos acaso fabular, como colectividad, una nueva relación con ese «nuestro fantasma», para construir un nuevo relato, esta vez postcolonial, que suponga un necesario reinicio?



## Paisaje-secuencia

MARÍA LAURA BENAVENTE  
Artista visual

Me pregunto si cuando Manrique ideó su visión de arte total imaginó una secuencia como esta: un turista llega desde el cielo, aterriza en el aeropuerto, se sube a un coche y se desplaza por una carretera sin otra marca que el propio paisaje de Lanzarote. A continuación, el alojamiento, para llegar al clímax de esta escena en alguno de los Centros Turísticos del circuito, donde el protagonista ve culminada su inmersión en este paisaje-espectáculo. Aeropuerto, carretera, alojamiento y Centros Turísticos se suceden, ¿acaso para que el espectador (el extranjero, el turista, el de fuera) genere en esta circulación una parte del paisaje?

En una entrevista de 1964, antes por tanto de comenzar a construir su proyecto, Manrique ya había descrito el paisaje lanzaroteño como «un espectáculo más allá de la fantasía». Pareciera que encontraba en la isla la localización perfecta para su producción. Esto me lleva a pensar en él como una suerte de director artístico cinematográfico que debe traducir un guion, el suyo propio, en imágenes.

Sabemos de su paso por la Escuela de Arquitectura Técnica de la Universidad de La Laguna, pero es menos conocido su paso, breve, por el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas de Madrid. No es descartable, entonces, que haya una visión cinematográfica subyacente en su obra no pictórica. Aunque los orígenes de la escenografía están ligados a la pintura, que trataba de crear la ilusión de que las escenas se enmarcan en un paisaje u otro espacio concreto, en el diseño de los Centros Turísticos de Manrique la ilusión parece materializarse en una experiencia transitable. El artista desborda la figura del escenógrafo para abarcar todo el conjunto de elementos de un espectáculo, asumiendo que la ficción se confunde constantemente con la realidad.

En cine, para un director de arte, es fundamental la colaboración estrecha con el equipo de producción al que coordina y dirige, compuesto por atrecistas, escenógrafos, carpinteros, responsables de vestuario, localizadores, etc. En el caso de Manrique no puede entenderse su obra sin su trato con los albañiles y artesanos que levantaron los Centros Turísticos. Tampoco sin su colaboración con el arquitecto Fernando Higuera ni, por supuesto, sin el respaldo del presidente del Cabildo/productor, José Ramírez Cerdá.

Todos los detalles suman para hacer una imagen creíble y comprensible. Es posible que el espectador no note conscientemente la elección y disposición de las plantas que le rodean, el nombre del diseñador de las sillas de la cafetería de los Jameos o a qué se debe el color naranja en tantos accesorios de su arquitectura, pero este es, justamente, el punto. Lo importante es que, inconscientemente, capte la esencia de la escena y centre su atención en el tiempo y la trama de la historia. La elección y la disposición de los objetos son fundamentales en el desarrollo de

la acción y subrayan el perfil psicológico del personaje, así como de la escena fílmica. Estos elementos de atrezzo se denominan «utilería enfática». No es descartable que Manrique hiciese uso en clave cinematográfica de los objetos decorativos y otros elementos auxiliares. En una rara pirueta transforma los artefactos vernáculos en objetos pop: la cestería tradicional se convierte en papeleras, el encalado en pintura plástica, las pencas de tuneras en bandejas...

Estos objetos nos ubican en un tiempo concreto: al observar las estancias-burbuja de Taro de Tahíche vemos las principales tendencias en decoración de los setenta: lámparas *Fat Lava* alemanas, muebles de acrílico de llamativos colores que conviven con cerámicas tradicionales, tallas africanas, elementos de mimbre y croché... Helechos y pistas de baile, piscinas donde nadar junto a tortugas marinas, la psicodelia y el arte pop se enredan con la piedra volcánica domesticando estos espacios naturales. Manrique capta la fuerza que el icono pop infunde al imaginario colectivo.

Nos hallamos ante la fantasía de alguien que domina la puesta en escena, que hace que todos los elementos en juego operen en un sentido único. Esta visión de Lanzarote parece concebida para situar a un único protagonista en estos espacios, alguien a imagen y semejanza de Manrique, el individuo moderno, viajado y hedonista, que es capaz de detectar el magnetismo en estos muebles, en estos objetos, entender su destello y situarse en un *travelling* que los encuadra bajando por alguna de las escaleras de estas localizaciones. ¿Qué papel se le asigna entonces al local? ¿Cuál es su función en estas localizaciones? Si el protagonista solo puede ser el ciudadano del mundo, ¿convierte esto al habitante de Lanzarote en espectador?

Podría tratarse entonces de un plano subjetivo. Al situarnos donde nos coloca Manrique obtenemos un encuadre concreto de la isla. Trasladarse de un punto a otro en coche es parte esencial de esta experiencia, un desplazamiento sin cortes en la toma. Nos hallamos ante un plano-secuencia. En su «Discurso sobre el plano-secuencia o el cine como semiología de la realidad», Pasolini analiza el plano-secuencia como una mirada única que compara con el presente:

No se puede concebir «ver y oír» la realidad en su transcurrir *mas que desde un solo ángulo visual*: y este ángulo visual siempre es el de un sujeto que ve y oye. [...] El plano-secuencia es tal y como es la realidad para nuestros ojos y nuestros oídos durante todo el tiempo en que estamos en condiciones de ver y oír (un plano-secuencia infinito que acaba al final de nuestra vida).

Llegados a este punto parece haber dos niveles de interpretación de la isla en esta clave. La primera, utilizando la idea planteada por Pasolini, donde la vida de Manrique se transforma en un plano-secuencia. Aquí podríamos ver que su visión se proyecta sobre el territorio como una superproducción. El paisaje es la construcción de sentido de estos espacios y objetos para componer la escena. El montaje de Manrique nos habla de un tiempo pasado que deja tras de sí la planificación de Lanzarote como el plató de su largometraje.

La segunda hipótesis sucede en tiempo presente, donde el visitante se aproxima a la isla como si de un *remake* de la obra de Manrique se tratara. Muchas nuevas versiones, adaptaciones del original. Sus creadores se encuentran con que todo está planificado, se repiten los códigos visuales marcados en la ópera prima de Manrique, los movimientos de cámara preestablecidos, la escenografía lista e iluminada, los extras

caracterizados y en su posiciones. ¡Acción! ¡Se rueda!: aeropuerto, carretera, alojamiento y Centros Turísticos. ¡Acción!: otra vez carretera, otra vez alojamiento, de nuevo aeropuerto. La experiencia turística se sucede sin cortes. Fin del paisaje-secuencia.



## No en vano

LUNA BENGOCHEA  
Artista visual

Quisiera proponer un recorrido a través de la mirada de César Manrique y el uso del recurso arquitectónico de la ventana o el «vano» como elemento con el que dirigir nuestra atención hacia la naturaleza y recordarnos su importancia.

Un punto de vista personal desde el que hablar sobre la labor de César Manrique como figura fundamental en la lucha por la conservación del patrimonio natural canario y en crear conciencia sobre la riqueza y la potencialidad de las Islas.

Me remito al recuerdo de mis primeras veces en Lanzarote, que fueron inevitablemente un viaje por la obra de César Manrique y el impacto que ocasiona contemplar el paisaje a través su mirada, mediante ventanales y miradores.

Es emocionante imaginar, en relación al contexto vital de César Manrique, su regreso a Lanzarote en 1966, después de más de 20 años fuera de las Islas,

cuando redescubre el territorio de su infancia, los volcanes, los cultivos, las salinas, la arquitectura autóctona y las construcciones rurales de Lanzarote.

Queda patente la toma de conciencia en sus fotografías, recogidas en la publicación *Lanzarote. Arquitectura inédita* en 1974, en donde registra detalles de la arquitectura tradicional y denota una inclinación por los hallazgos encontrados en las construcciones populares, que aparecen en sus fotografías como figuras luminosas frente al paisaje volcánico. Puertas, ventanas y chimeneas se convierten en elementos de referencia, que más adelante se reconocerán en su trabajo.

El bagaje artístico de César Manrique, adquirido durante sus años en Madrid y Nueva York, es cercano a las corrientes plásticas de la abstracción. El *pop art* o el *land art* y, seguramente, la exposición «Arquitectura sin arquitectos» (MoMA), en la que se mostraban fotografías de construcciones rurales de todo el mundo —entre ellas algunas de Lanzarote—, ejercieran influencia en su mirada. Esto, sumado a la particular sensibilidad del artista, le ayudaría a formar una fuerte conciencia paisajística y un conocimiento del valor del territorio canario.

Tras una extensa trayectoria pictórica, Manrique comienza a cuestionarse la obra de arte como objeto y a interesarse por el concepto de trabajar directamente en el territorio interviniendo a gran escala y percibiendo estos espacios como campo de experimentación. Un lenguaje cercano al *land art*, tal vez influenciado por artistas coetáneos como Richard Long o Robert Smithson.

Este lenguaje cobraría sentido en el contexto de Lanzarote, a través de las directrices establecidas por César Manrique, mediante la *Ordenanza*

*de defensa del paisaje y construcciones turísticas* (1967). Esta ordenanza recoge el espíritu de la arquitectura vernácula de Lanzarote y establece unas claves —como el uso de materiales locales, la madera, la piedra o el hierro— destinadas a preservar el territorio frente a la especulación urbanística.

Un proyecto visionario ya que proponía un modelo de arquitectura con el que conciliar el crecimiento económico y la conservación del patrimonio natural de Lanzarote, cuya visión era antagonista al desarrollo turístico llevado a cabo en las otras islas en un momento en el que no existía una conciencia ecológica. De manera que, César Manrique aporta una propuesta pionera, poniendo el valor en la naturaleza y estableciendo las bases para un desarrollo turístico y cultural coherente e integrado. Este proyecto a gran escala se convertiría con los años en un elemento cultural y turístico fundamental para Lanzarote.

En palabras del periodista Jorge Carrión en un artículo titulado «César Manrique, el gran visionario del arte y la ecología», publicado en el *New York Times*:

Muchos artistas españoles del siglo XX fueron mejores pintores, escultores, diseñadores, fotógrafos o arquitectos que César Manrique, pero no se me ocurre ninguno que fuera tan visionario. [...] Tenía una mirada portentosa. Donde todos los demás veían campos abandonados o barrancos salvajes, él veía futuro. Por eso las ventanas de todos sus edificios son miradores perfectos que recortan y ordenan el paisaje. Por eso sus escaleras son puro vértigo, contrapicado. Por esos sus piscinas y sus jardines proyectan líneas de fuga o multiplican las superficies [...].

En sus proyectos, arte y territorio conviven de manera orgánica. César Manrique dota de protagonismo a los accidentes geográficos, como, por

ejemplo, en Jameos del Agua y otras formaciones volcánicas, siendo la naturaleza el centro de sus intervenciones. Esta conjunción le confiere una dimensión paisajística y provoca un interesante diálogo entre el entorno y los espacios construidos.

Manrique supo reconocer las cualidades del territorio e incorporarlas a sus construcciones, así como acomodar las formas a las superficies que se encontraban allí naturalmente y hacer uso de los elementos vegetales y del recurso lumínico para modelar los espacios. De la misma forma que también fue hábil en la integración de inmensos paisajes a través de ventanales, dotándoles de entidad propia. Su obra nos induce a la observación y al respeto por la naturaleza.

Más allá del carácter estático de la obra pictórica, la presencia del paisaje dentro de sus proyectos arquitectónicos permite a la obra estar viva y en continuo movimiento. Un estado cambiante que le confiere una suerte de inmortalidad y vigencia, del mismo modo en que su lucha por la preservación del territorio y su activismo ecológico son tan necesarios en nuestro tiempo.

Su legado sigue vivo y su lucha sigue vigente.

Nota de la autora:

Esta charla en su formato presencial estaba acompañada por una selección de fotografías de ventanas, lucernarias y oquedades encontradas dentro de la arquitectura de César Manrique, a través de las cuales el paisaje traspasa los muros para integrarse en el interior de las estancias.

## Activismo como herencia

ADONAY BERMÚDEZ

Comisario independiente

*Después del gran esfuerzo de luchas en este corto espacio de tiempo, para crear, planificar y ver cuál sería la línea y el estilo que marcaría definitivamente a esta isla calcinada por más de trescientos volcanes, comenzamos por darle el carácter auténtico de su propia vulcanología, de acentuar su propia y única agricultura, de seguir la trayectoria de la limpia, sobria y elegante arquitectura popular, etc. Aparte de comenzar a exaltar los lugares en donde la naturaleza había creado algo sin comparación posible a nada de las bellezas catalogadas, y que se encontraban en un estado de total degradación, por falta de sentimiento, sensibilidad, educación, cultura, y, lo más grave, por ir en contra de sí mismos, aunque esto no lo entenderán nunca.*

César Manrique

He querido comenzar este escrito con las palabras del propio César Manrique, fechadas en 1979, recogidas dentro del texto «Vale la pena vivir» y publicadas en *Escrito en el fuego* por Edircia en 1988.

Entender a Manrique y su activismo va más allá de conocer sus manifestaciones con megáfono en mano en contra de construcciones agresivas contra el paisaje o sus constantes críticas hacia políticos o empresarios por no proteger y defender el territorio. Quedarse únicamente en eso es recrearse en la anécdota y, por tanto, anclarse en lo superficial. Es necesario viajar a la esencia misma, al germen de su actitud combativa y que no es otro que la propia isla de Lanzarote.

Me presento como uno más que forma parte de una generación de lanzaroteños 65 años más joven que nuestro artista que, directa o indirectamente, ha recogido su testigo. Pertenezco a una generación a la que se le inculcó con vigor el legado material e inmaterial de Manrique, no únicamente desde el ámbito académico sino que formaba parte de una educación colectiva y social donde nuestro entorno, más allá del familiar, nos aleccionaba a través de las palabras de César, citando sus acciones como ejemplos de buen hacer. Sin caer en fanatismos ni entronizaciones, eran lecciones de vida, de respeto por la naturaleza y de valor por nuestro entorno como puede ser una piedra, unos surcos en los enarenados o la simpleza de una pared blanca.

Tengo la suerte de participar en las actividades del centenario del nacimiento de César Manrique promovidas por su Fundación a través de una exposición didáctica que ha itinerado por diversos espacios de Canarias. Cuando me enfrenté a este proyecto —y con el objetivo de extraer conclusiones que me ayudaran a mejorarlo— decidí llevar a cabo una serie de encuestas y conversaciones con personas de la isla ajenas al sector de la cultura, con edades comprendidas entre los 25 y los 35 años. Descubrí muchas cosas interesantes, pero hay una en concreto que viene a colación y que me parece pertinente compartir: cuanto más joven es

la persona menos domina el activismo de Manrique, eso sí, la preocupación medioambiental está presente en todos ellos. Quiero quedarme con el resquicio positivo que me parece sumamente substancial: la huella activista de Manrique ha sido tan fuerte que ha empapado a la sociedad lanzaroteña, incluyendo a los más jóvenes, provocando un sentimiento colectivo que trasciende la figura del propio Manrique.

Activismo es ver cómo un lanzaroteño le llama la atención a un turista porque pretende llevarse una piedra volcánica, es defender el color blanco para envolver las casas, es criticar al vecino que no tiene el enarenado en condiciones óptimas... y ese activismo es el resultado, entre otras cosas, de la batalla de Manrique. Es curioso que, transcurridos más de 25 años desde su muerte, todas estas acciones, en mayor o menor medida, se hayan trasladado a las nuevas generaciones: es un activismo heredado.

Yo, que no solo soy de Lanzarote sino que además soy de un pequeño pueblo como es Conil, próximo a la Geria, he tenido la fortuna de vivir muy de cerca la belleza y la dureza del campo, como le ha pasado a muchos de mi misma edad. Siendo nieto de campesinos, he vendimiado, he pisado la uva, he plantado y, posteriormente, recogido la fruta, he caminado descalzo por el volcán e, incluso, de pequeño recuerdo que nos juntamos más de treinta personas para plantar cebollino. Además, consumo batatas, papas, uvas, tomates, pimientos, queso, zanahorias o sandías que producen familiares y que nos intercambiamos. Con este neoliberalismo tan fuerte en el que vivimos que cada día azota con más violencia, producir, apoyar y consumir el producto local hoy es en sí un acto subversivo.

Manrique ya señaló en 1974: «Cualquier lugar de la tierra sin fuerte tradición, sin personalidad y sin suficiente atmósfera poética, está conde-

nado a morir». Defender la idiosincrasia de un lugar no significa quedarse atascado en épocas pretéritas. Para poder evolucionar es necesario tener un ojo en el futuro pero, inevitablemente, otro en el pasado, porque no se puede evolucionar sin conocer el punto de partida. Esto lo tenía muy claro Manrique. Sin duda, a veces, resistir significa luchar. Aguantar o ralentizar el sistema capitalista y, de esa forma, mantener la esencia de Lanzarote es en sí activismo.

Su rechazo a los centros comerciales, a la vulgaridad de la repetición y estandarización arquitectónica y a los efectos generados por el turismo de masas en el territorio, su enfado por la casi desaparición de la agricultura en favor de un mal llamado progreso, su defensa de los huertos domésticos o la creación, como no, de *Fecundidad* (conocida popularmente como «Monumento al campesino») evidencian su posicionamiento. A ello hay que sumar su admiración por los agricultores, los verdaderos moradores de esta tierra, los verdaderos artifices de Lanzarote. Aunque, seguramente, uno de los aspectos más interesantes consistió en conversar y hacer entender a los campesinos que su ardua labor contaba, además, con una gran carga estética.

Esa sensibilidad y defensa del ámbito rural es una de las semillas más valiosas que plantó César Manrique en Lanzarote, aunque con frecuencia pasa totalmente desapercibida. Supuso la base, el germen, como se apuntaba con anterioridad, de su activismo, y fue uno de sus mayores éxitos. No hay que olvidar que Manrique fue y es Manrique por la capacidad que tuvo de llegar a todo tipo de personas: políticos, jardineros, empresarios, periodistas, maestros y, por supuesto, campesinos. Por fin, alguien hablaba su mismo idioma y, por fin, alguien se preocupaba por ellos, por el oficio que desempeñaban. No obstante, lo cierto es que nuestro artista

no siempre gozó de aceptación y cariño, su excentricidad provocó que al principio muchos no comprendieran su objetivo. Manrique no solo se fijó en ellos y los alabó sin esperar un voto a cambio, sino que obligó a la sociedad lanzaroteña a poner su mirada en los agricultores. Creo, y esto es una opinión totalmente personal, que el revuelo que se formó cuando se erigió el «Monumento al campesino», llamándolo «tomadura de pelo», no solamente vino por una falta de conocimientos de la población sobre arte contemporáneo, sino porque además suponía mirar al campo y, por tanto, visibilizar y glorificar a la supuesta ignorancia y vulgaridad que siempre se le vincula al agricultor. Significaba enaltecer el pasado y la pobreza frente a la revolución turística que estaba germinando en Lanzarote a finales de la década de los sesenta. Y he aquí el verdadero activismo de Manrique, el que defiende el origen y la sencillez, pero también el que se articula gracias al empleo de un lenguaje de fácil entendimiento y plagado de léxico popular canario, el que se configura a través de un discurso directo y combativo pensado desde la inclusión y el que se origina mediante el manejo de la afectividad y de la llamada de atención.

Como comentaba al principio de esta intervención, formo parte de una generación que ha recogido el testigo de Manrique y, por ello, quiero vivir en un lugar donde el amor, el respeto y la lucha sean bienes que se hereden. Como bien sentenció Manrique en 1979: «A pesar de todo ello no voy a renunciar, bien sea con mis obras o con mis permanentes denuncias, a la lucha por nuestra supervivencia y por la conservación de nuestro entorno».



## Entre las cimas blancas y las arenas negras: Arte y activismo en César Manrique y Maurice Chappaz

RAFAEL-JOSÉ DÍAZ  
Escritor

Cuando la Fundación César Manrique tuvo la amabilidad de invitarme a participar en estas jornadas, me pareció oportuno entender de forma literal el título que se les daba, *Perspectiva Manrique*, para intentar aportar, desde mi condición de poeta y traductor, pero en absoluto de crítico de arte o especialista en arquitectura, una *perspectiva* sobre la obra, el pensamiento o la actividad de César Manrique que permitiera contemplar su trabajo desde algún punto de vista inédito. Esto, de entrada, me pareció ciertamente complejo y hasta osado, no solo por mi trayectoria, alejada, como digo, de la crítica artística, al menos de la canónica, sino sobre todo porque ocurre con Manrique como con esos grandes creadores de renombre universal: que parece haberse dicho todo sobre ellos, parece estar agotada la capacidad de ofrecer discursos novedosos sobre su obra. Esto amenazaba con condenar al fracaso, desde el principio, mi intento de traer aquí algún vislumbre novedoso,

por pequeño que fuera, de lo que Manrique pudiera ser o significar todavía y siempre para nosotros.

Entonces me acordé de cómo en mi primera juventud asistí, siempre a través de la prensa o la televisión, a varias de las campañas que protagonizó Manrique en defensa del territorio y en contra de la especulación urbanística como uno de los factores que, a su juicio, estaban destruyendo Lanzarote y, por extensión, toda Canarias. Hablo de la década de los ochenta. Ese activismo explícito de Manrique, que actuaba como un revulsivo en el peor momento de la devastación paisajística, venía precedido de otro tipo de activismo, que podríamos denominar implícito y que se tradujo en su trabajo como arquitecto, paisajista y escultor desde su regreso a Lanzarote en 1968. Podríamos decir que hay un primer momento de exaltación, de devoción por la isla, de realización de proyectos en los que la naturaleza se funde con el arte de un modo armónico; un momento de idilio, de celebración, de reencuentro con los orígenes y de creencia en la posibilidad de construir un pequeño paraíso al margen del mundo de «columnas de cieno» y «aguas podridas», como dijo Lorca en su libro sobre Nueva York. Frente a este primer período, del que surgen obras tan emblemáticas como los Jameos del Agua y tantas otras, se alzan luego los tiempos de denuncia, de protesta, megáfono en mano, contra las palas y los tractores, el cemento y los mamotretos, tiempos en los que se vislumbra, pese a todo el optimismo de su carácter, que el poder de la especulación y de las mafias nada tiene que ver con el ensayo de paraíso terrestre en que Manrique había querido convertir Lanzarote.

Me di cuenta, repasando hitos y fechas, titulares, acciones de protesta y memoriales de la infamia, de que había un autor, alguien a quien yo había traducido en los últimos años y cuya obra frecuentaba por pasión

e identificación, que en un determinado momento de su trayectoria, por no decir en gran parte de su trabajo, había experimentado esas dos mismas etapas en relación con el territorio: el entusiasmo y la indignación. Me estoy refiriendo al suizo Maurice Chappaz. Curiosamente, aparte de que la eme y la ce de su nombre y apellido coinciden, invertidas, con las de César Manrique, se trata de contemporáneos casi estrictos. Chappaz nace en 1916 y Manrique en 1919. Grandes viajeros, grandes creadores, estuvieron siempre vinculados a su lugar natal, en el caso de Chappaz el cantón de Valais, situado al sur de Suiza y dividido en dos zonas lingüísticas: el Bajo Valais, de lengua francesa, y el Alto Valais, de lengua alemana. La obra literaria de Chappaz, extraordinaria en su abundancia, diversidad y lucidez, es una exploración desde muy diversas perspectivas del mundo de ese cantón y de su propio mundo interior, apasionado, paradójico e insobornable en su honestidad y arrojo. De él dirá su amigo el gran escritor suizo Philippe Jaccottet: «Parecido a un Rimbaud, tenía el impulso de un adolescente-poeta que ha sabido mantener la gracia una vez terminada la juventud. Me maravillaba su vivacidad de espíritu». Yo no tuve la suerte de conocer a César Manrique, pero a quienes sí la tuvieron es posible que esta descripción les recuerde en algo a su persona.

Tenemos imágenes míticas de César Manrique protestando, por ejemplo, contra la construcción de un complejo turístico en la playa de Los Pocillos en 1988. La multitud lo rodea y lo escucha, sabe que hay allí alguien que no ha claudicado frente a la sinrazón del desarrollismo descontrolado. Cabe agradecer a Miguel G. Morales la labor impagable de reunir estas imágenes en documentales de excelente factura. No hay, sin embargo, imágenes de Maurice Chappaz protestando contra lo que él llamó «les maquereaux des cimes blanches», es decir, «los canallas de las cimas blancas»; hay apenas alguna entrevista en televisión. Lo fundamental en

este caso es un texto, un libro, un panfleto, como él mismo lo denominó, que constituye una obra singular en su producción y que, durante casi medio año, provocó una virulenta campaña mediática contra quien hasta ese momento estaba considerado una de las glorias de la literatura suiza y el gran escritor del Valais. *Les maquereaux des cimes blanches*, el libro, publicado en 1976, se compone de treinta textos poéticos y satíricos en los que Chappaz elogia las montañas del Valais en su estado natural y arremete contra quienes están dispuestos a sacrificarlas en el altar de los beneficios económicos y la especulación inmobiliaria. Sus palabras contra la mafia valesana son especialmente mordaces. Aquí incluye Chappaz a los constructores, los políticos y los periodistas. No será de extrañar que, sobre todo desde el periódico *Le Nouvelliste*, varios autores de derechas o de extrema derecha ataquen a Chappaz. En uno de los artículos se lee:

Incoherencia, mediocridad, ausencia total de emoción, antipatriotismo, miopía intelectual, calumnia... Repugnante producto de un cerebro enfermo... Imaginación desgastada, perversa... Ni el más mínimo brillo de amor... Muecas de payaso desarticulado... El Valais ya tiene su gangrena y su cáncer: se llama Maurice Chappaz.

¿Qué estaba ocurriendo en el Valais para que los poderes fácticos se manifestaran en la prensa con tal grado de virulencia? Lo de siempre: proyectos turísticos de masas, saqueo de tierras, especulación inmobiliaria, contaminación de ríos y lagos, el proyecto de construcción de un aeropuerto de montaña en Verbier, el escándalo de la contaminación por flúor por parte de la empresa Alusuisse. Todo tipo de desmanes que Maurice Chappaz no podía prever veinte años antes, en 1953, cuando escribió el *Testament du Haut-Rhône* [*Testamento del Alto Ródano*], libro que canta a un Valais desaparecido pero en el que la nostalgia es aún un hilo finísimo que nos conecta con el pasado perdido, con ese mundo

de campesinos, viticultores, ganaderos y artesanos más o menos aislados del mundo exterior pero en perfecta comunión con la tierra. También en *La alta ruta*, el libro de Chappaz que tuve ocasión de traducir hace unos años, dedica páginas hermosas a evocar ese Valais casi mítico de su juventud.

Maurice Chappaz y su mujer, la escritora S. Corinna Bille, sufrieron incluso ataques personales en los cinco meses que duró la polémica, entre febrero y junio de 1976. Decidieron abandonar la *Société des écrivains valaisans*, la Asociación de Escritores del Valais, que no les brindó su apoyo. Recibieron, sin embargo, muestras de afecto por parte de escritores, especialmente de la «Suiza alemana», es decir, de los cantones de lengua alemana, donde por los mismos años autores como Max Frisch o Friedrich Dürrenmatt se habían convertido en representantes de la rebeldía contra el orden establecido, que en aquellos años se denominó en Suiza «los años de plomo», marcados por uno de los niveles más bajos en calidad democrática en un país que suele considerarse modélico en este sentido.

Sin embargo, la muestra de reconocimiento más emotiva, y que todavía hoy se considera un símbolo no solo en el Valais sino en Suiza entera, fue obra de unos estudiantes del Collège de Saint-Maurice, institución señera de la educación nacional y alma máter de Maurice Chappaz. En las paredes rocosas situadas a buena altura por encima de la abadía de San Mauricio, del siglo VI, el monasterio más antiguo de Europa y sede de la reputada institución académica, tres estudiantes escribieron con letras enormes, en aquellos meses de la polémica, la frase «VIVE CHAPPAZ» [VIVA CHAPPAZ], que, inspirada tal vez en el título de la película de Elia Kazan sobre Emiliano Zapata, ha permanecido inscrita durante décadas en esas alturas rocosas hasta el día de hoy.

Como ha explicado la profesora Montserrat López Mújica, una de las mejores expertas en la obra de Chappaz e introductora en España de lo que se conoce en los estudios literarios como ecocrítica, el gesto escritural de Chappaz al publicar *Les maquereaux des cimes blanches* constituye un paso del egocentrismo al ecocentrismo. Quizá esto sea válido también para la obra de Manrique. Trayectorias que, partiendo de la exploración de una intimidad, por muy vinculada con lo telúrico que esta pudiera estar, planteaban en sus inicios un discurso hasta cierto punto solipsista o, en cualquier caso, visionario, reaccionan en un momento determinado, con valentía poco común, hasta lanzarse de lleno en el activismo y la confrontación pública.

Hoy en día, asistimos a un movimiento mundial que ha tomado conciencia del cambio climático y lucha contra él. En Suiza, desde los años setenta, han desaparecido más de 700 glaciares. Los Alpes han sufrido, según el sociólogo y antropólogo suizo Bernard Crettaz, una progresiva *disneylandización* en las últimas décadas. Es verdad que también hay proyectos tan fascinantes y respetuosos con el medio ambiente como el parque de esculturas de Verbier, creado en 2011 por la Fundación 3-D. Si nos fijamos en Canarias, veremos por todas partes los hitos del desastre: la apuesta por un turismo de masas ha llevado a la destrucción de buena parte de la costa de islas como Tenerife, Gran Canaria, Fuerteventura, Lanzarote, pronto La Palma... La construcción de puertos que se han revelado inútiles ha destruido ecosistemas; la hipertrofia del parque automovilístico provoca atascos monumentales, contaminación atmosférica y acústica; el patrimonio se destruye a mansalva, incluso en ciudades Patrimonio de la Humanidad como La Laguna; y podríamos seguir enumerando hitos y marcas del desastre en un territorio tan frágil como el nuestro y no terminaríamos. Pero hay que terminar. Y quisiera hacerlo con sendas frases,

una de Manrique y otra de Chappaz, esos dos creadores cuya obra y cuya posición en el mundo no hacen sino adquirir cada vez más relevancia en los tiempos que corren. Son dos frases simétricas que simbolizan el paralelismo que he querido establecer en este texto. Manrique dijo en unas declaraciones a la prensa: «El hombre es un animal bastante peligroso: puede destruir este planeta en muy poco tiempo». Chappaz, en *Les maquereaux des cimes blanches*, escribe este breve poema, una especie de microfábula, titulado «Mi generación no pasará» y que, traducido, dice: «En Sierre, donde vivo, / dos truchas que remontaban el Ródano / dijeron: / "Para salvar a la naturaleza / hay que matar al hombre"».



## César Manrique, un pintor y algo más

CARLOS DÍAZ-BERTRANA  
Historiador y crítico de arte

*La muerte es absoluta, sin conmemoraciones.*

Wallace Stevens

En 2019 festejamos el centenario del nacimiento de César Manrique. Se nos fue casi nuevo, lleno de creatividad, de sueños y proyectos. Amaba tanto la vida, la consideraba una maravilla y *no tenía ninguna vergüenza de ser feliz*. De natural pedagógico, quería que los habitantes de Lanzarote sintieran que vivían en un lugar de belleza sin par, y que debían luchar para conservarlo. Él lideró esa «batalla».

Su infancia fue solar, volcánica y alegre en su isla natal, a la que siempre regresó. Como todos los artistas de entonces —yo creo que también los de ahora— tuvo que salir para formarse y crecer como artista. En 1958 encontró su lenguaje pictórico, el de la materia y el informalismo. Entonces, llevaba más de una década viviendo en Madrid con su mujer, Pepi Gómez.

La acompañará hasta su fallecimiento en 1963. Manrique ya es un pintor de éxito, no pasa miserias en la España del generalísimo. La decoración de su casa en Covarrubias muestra cómo, desde entonces, su sensibilidad se desparrama más allá del lienzo (diseña las lámparas, muebles, cerámicas...), está fascinado por la estética moderna. En su vivienda organiza fiestas y exposiciones, ayuda a sus amigos pintores y se relaciona con la alta sociedad madrileña. Es un anfitrión generoso y un hedonista que se mantiene al margen de la confrontación política. Pero está muy implicado en la investigación de los nuevos y revolucionarios lenguajes expresivos. Es uno de los primeros abstractos españoles y realiza una aportación original e intensa a la pintura informalista, tendencia en la que se posicionaron los principales artistas españoles de esa época, en torno a Tàpies en Barcelona y al grupo El Paso en Madrid.

César Manrique conocía bien a los artistas de El Paso, que estaba liderado por Manolo Millares y Antonio Saura, y en el que se integrará enseguida otro canario, Martín Chirino. El lenguaje artístico de Manrique era afín, pero su desdén, entonces, por el compromiso político y su individualismo, lo sitúan en otra encrucijada. «Prefiero ser águila que oveja», dijo. Pero no será un espectador de la actividad y el reconocimiento internacional de El Paso. Avanzó en paralelo, indagando en los mismos códigos expresivos que exploraban los mejores artistas europeos y americanos, que, después de las dos grandes guerras y las bombas de Hiroshima y Nagasaki, y espantados del horror causado por su civilización, decidieron renunciar a crear objetos bellos y a pintar la realidad. Optaron por enfatizar la materia, por verter su mundo interior y reinventar la abstracción que, hasta entonces, solo había sido un breve episodio de las vanguardias históricas.

Los americanos la abordan desde la grandilocuencia del gesto y el formato. Los europeos, que vieron arder su tierra, indagan la materia y la textura de los espacios devastados. César Manrique, nacido en tierras eruptivas y de carácter volcánico, intuye que ha terminado su ciclo madrileño. Con un lenguaje propio definido y sin una ubicación tribal, decide irse a Nueva York. En la nueva capital del arte y del mundo, confirma la vitalidad de su pintura, experimenta el cosmopolitismo y el desarraigo, desvela los misterios del expresionismo abstracto, la frivolidad del pop, ve el amanecer iconoclasta del arte conceptual y toma nota de las primeras actuaciones de los artistas del *land art*, del arte de la tierra.

Vital como el aleteo de los pájaros e individualista feroz, Manrique siempre se había sentido libre, incluso en la España dictatorial. En Nueva York vio lo que estaba realizando la vanguardia de su tiempo, la libertad por doquier, y sintió que había llegado el momento de emprender otro vuelo, el retorno a su isla después de veinte años. En Madrid había fraguado su pintura, en Nueva York la contrasta con la de los artistas coetáneos. Se alegra al advertir que va por el buen camino y regresa a casa, al hogar del poeta que cantó Hölderlin.

No viene a descansar. Es una asombrosa expresión de vitalidad, de energía creativa, un trabajador infatigable, una fuerza de la naturaleza en plena actividad que no despilfarra su energía, la concentra. Tras la confrontación exitosa con el arte de su tiempo en la capital del reino de España y en la del mundo, César regresa augusto a Lanzarote: ha encontrado su destino. Es dual: evoluciona su pintura y comparte con sus paisanos su sensibilidad y lo que ha aprendido en tierras lejanas. Hasta el momento había eludido el compromiso social, como el artista burgués de Víctor Hugo, pertenecía a *la parte satisfecha del pueblo*. Pero ahora siente que

ha llegado el momento de comprometerse con la sociedad de su tiempo y lo hará de una forma apasionada, radical y generosa. Sus paisanos lo admiran, le agradecen la defensa tenaz de su isla.

En sus años de Lanzarote, César pasa de ser un diletante político a un activista, un líder mediático y social. Rebasó el ámbito en que se suelen mover los artistas; incluso a sus comprometidos compañeros de generación que, con el mismo entusiasmo que cuestionaron el régimen político en el interior, se apuntaban a las exposiciones que les organizaba en el extranjero. César tampoco fue inmune a ese tipo de contradicción, es un signo de humanidad y abunda en los artistas. No obstante, Manrique no la usó para promocionar su obra, de eso ya se encargaba él, sino para convertir a su isla en un modelo de convivencia con la naturaleza y enseñarnos palabras nuevas que el tiempo ha consagrado: ecología, desarrollo sostenible o amor a la naturaleza.

Ideológicamente suma a su individualismo hedonista un compromiso social y moral, que considera a la estética —que él identificaba con lo bello— un instrumento útil para mejorar la calidad de vida de sus paisanos. Era un visionario muy pragmático que se alió con la naturaleza; la amaba y la respetaba, pero no era un incauto ni un ecologista montaraz. No pensaba que era inviolable ni sagrada, creía que el hombre podía usarla con delicadeza y protegiendo su identidad. Y que *bajo determinadas luces, se revelan las fosforescencias de las piedras*.

César Manrique es más popular por sus intervenciones en la naturaleza que por su pintura. Es inevitable, son más espectaculares, además, hay mucha más gente afín a la naturaleza que a la pintura informalista. Es un artista proteico. Hasta la década de los sesenta del siglo pasado se

expresa fundamentalmente por medio de la pintura, después hace esculturas y arquitectura ambiental. Pone su sensibilidad de artista al servicio de la sociedad. César nos descubre la *arquitectura inédita de Lanzarote*, que integra en sus obras como una vindicación de la arquitectura popular. Recomendaba mantenerla en los pueblos para que conservaran su tipismo y su atractivo turístico. Una homogeneidad tipológica que no era inventada, como en los parques temáticos, sino que ya estaba allí, aunque averiada y solapándose con obras de mal gusto. La defendía por eso, y no por buena arquitectura moderna. A la que, como buen pragmático, sabía que no podían acceder los campesinos; por lo que era mejor dejar las casas de los pueblos como estaban, pero limpias y pintadas de blanco y verde. Él también se ajustó a esta «normativa», recreándola. Tenía medios y conocimiento para aplicar las nuevas soluciones y los nuevos materiales que ofrecía la arquitectura moderna. Y los empleó con sagacidad: los grandes vanos y el cristal integran su arquitectura con el paisaje.

Pintor exquisito, César Manrique posee una técnica sofisticada que le permite modular las intensidades, organizar el espacio con potencia expresiva y disponer los colores y la materia con el ademán de un virtuoso. La pintura que realiza entre 1958 y 1985 se enmarca, con abrupta personalidad, dentro de la renovación de las artes visuales que se produce entonces en España. Participa del registro corto que, tal vez para no perderse en el laberinto de la abstracción, distingue a la mayoría de los pintores informalistas. Y también del palimpsesto referencial subyacente en los españoles que, al no haber tenido una tradición abstracta, hacen informalismo con memoria visual. Millares, de los trapos que cubren la momias guanches; Chirino, de las herramientas de labranza; Saura, de la España negra; Tàpies, de los muros; y César Manrique, de las tierras volcánicas de su Lanzarote natal.

Ninguno oculta su heterodoxia informal y César Manrique la exhibe: en sus exposiciones se replican fotos de la orografía de Lanzarote y de sus cuadros. Inferir de ese idilio entre naturaleza y arte que César Manrique hace paisajes al modo informal es discutible. Sus cuadros pueden evocar, pero no son copias de paisajes de lava, sino una compleja reflexión poética del arte de su tiempo, de su sintaxis y de su función, y de la naturaleza. Un análisis profundo que termina por borrar los lindes entre arte y naturaleza. Un proceso de identificación que consuma primero en un espacio bidimensional y acotado, en sus cuadros. Y que adquiere otra dimensión a partir de 1968 cuando comienza su obra ARTE-NATURALEZA, el acoplamiento amoroso que su pintura anuncia y su «arquitectura» hace visible.

Manrique es un pintor extraordinario, su aportación al informalismo matérico es original y creativa. Una poética mineral que es memoria e invención, paisaje interior y exploración del lenguaje del arte contemporáneo. Funde el «color» de su época con su energía creativa, no copia, inventa el arte de su tiempo. Una pintura de anfractuosidades, con la superficie crocante, de colores terrestres y rojo sangre de volcán. Un espacio de soledad y erosión, abrupto, con una textura única que el tiempo irá refinando.

«Toda mi pintura es vulcanología y geología. Lanzarote me ha condicionado, mi obra en el fondo es realista», dijo. Para el espectador común es abstracta, no conoce el referente, ya que no ha visto nunca Lanzarote ni un malpaís. Cuando encuentra sus cuadros en una exposición, en París o Barcelona, solo ve pintura informalista contundente, con el énfasis puesto en la materia y en las texturas, que atrapa y seduce por su potencia visual, su sensualidad bruta y su extrañeza poética. Lo que no obvia que, como toda abstracción, sea un espacio de incertidumbre, donde la memoria visual o la inventiva del espectador pueda «descubrir» grutas,

paisajes lunares, volcánicos o submarinos... En sus últimos años, la pintura es menos barroca y pierde intensidad. Tal vez porque el artista, que siempre seguirá siendo un pintor, enfoca su atención en otro objetivo.

La pintura me entusiasma, pero sabía de su limitación. El futuro del arte está en su aplicación al medio ambiente, a la vivienda, a la naturaleza, en una palabra, a la vida. Una fusión muy íntima entre el arte, la naturaleza y la vida.

Solidario, optimista, cósmico, César Manrique es un pintor y algo más. Busca complicidades, acercarnos la belleza de la naturaleza, su fuerza, su energía. Semejante a como la memoria de la naturaleza volcánica fecunda su pintura, su poética crece ahora en un ámbito más amplio, se encarna en un proceso de fusión Arte-Naturaleza-Vida. Con una clara vocación pedagógica, de servicio público y con afán de permanencia. Lo que lo aleja de las construcciones en lugares apartados del *land art*, inútiles y efímeras, sometidas al desgaste de la erosión y el tiempo. Las de César pueden verse como una especie de *land art* democrático: obras accesibles y hermosas, no las de un movimiento artístico radical y elitista, más interesado en fotografiar y documentar los proyectos que en su ejecución. César Manrique no sacraliza la naturaleza como Schelling, pero sí cree que el hombre, la naturaleza y el cosmos son un todo. Su obra intenta mostrar esa comunión. En el núcleo de su poética late el corazón del «huracán dormido», el volcán, la memoria del fuego.

La mayoría de sus intervenciones en la naturaleza son fantásticas, están realizadas por un artista genial, que puso su sensibilidad y su tiempo al servicio de la sociedad. Una obra sin fronteras que unimisma lo local y lo universal. Un ambicioso proyecto de fusión entre naturaleza y arte, inclasificable. ¿Tiene sentido preguntarse si los Jameos, las dos casas de César

y los miradores son obras de arte? ¿Lo son el centro comercial La Vaguada, los jardines y piscinas del hotel Salinas, el restaurante del castillo de San José o el Jardín de Cactus? Tal vez *la respuesta está en el viento...* que trajo a Canarias esas ideas bauhasianas de integración de las artes con Eduardo Westerdahl y que César reactivó en Madrid con su amigo Juan Huarte. También se sabe que *el arte implica mucho más que sentido de belleza* (Wallace Stevens). Tal vez sea oportuno recordar lo que decía al respecto Christo Javacheff, el rey de los empaquetados: «A las gentes no les importaba si era una obra de arte, eran solo telas, pero se sentían seducidos».

No obstante, en un momento donde el peso de su pintura está amortiguado por el gran éxito de su obra ambientalista, tal vez convendría recordar que Manrique es uno de los grandes pintores del arte español del siglo XX, y que su fama y prestigio dentro del mundo del arte están sedimentados en su pintura.

## César Manrique y su compromiso con Canarias

JOSÉ MARÍA FERNÁNDEZ-PALACIOS  
Catedrático de Ecología de la Universidad de La Laguna

Tuve el placer de conocer personalmente a César Manrique a mediados de la década de los ochenta en una exposición presentada en El Almacén, en Arrecife. Pasaba con mi esposa unas vacaciones en Lanzarote cuando nos enteramos de la existencia de la exposición y decidimos ir a verla. Una vez allí, sin que estuviera planeado, pues no le conocía personalmente, apareció César. Sin dudarlo me presenté a él y estuvimos hablando los tres un buen rato. Yo lo hacía en calidad de joven profesor ayudante recién incorporado al Departamento de Ecología de la Universidad de La Laguna y él, como una famosa figura internacional ya consagrada por su actividad creativa.

Lo que más me atrajo de la apabullante personalidad de César fue su implicación hasta la médula en la defensa del patrimonio natural y cultural de Canarias. Yo conocía algo de su obra, pero no al personaje. Estuvimos hablando un buen rato de la responsabilidad de los canarios en el cuidado

del tesoro con que nos había obsequiado la naturaleza, de la responsabilidad de la gente joven de esta tierra en detener el continuo deterioro del Archipiélago, de la necesidad imperiosa de reconocer el valor de lo tradicional y de transitar hacia modelos de vida más sostenibles. Y, especialmente, sobre la urgencia de parar una industria turística depredadora, cuyas manifestaciones más genuinas se podían reconocer ya en el sur de Gran Canaria y en el de Tenerife, y que había llegado ya a las islas orientales con ánimo de quedarse. Este tipo de discurso es ahora habitual gracias a personas como él, pero en aquel entonces, en plena expansión económica, no lo era en absoluto. Y recuerdo especialmente bien que en ningún momento hizo referencia exclusiva a Lanzarote, sino siempre poniendo el foco en el conjunto del Archipiélago.

Pese a la temprana declaración de los parques nacionales del Teide y de Taburiente en 1954 por la Administración franquista —más como reclamo para un incipiente turismo que por convicción conservacionista— la conciencia ambiental tardó en surgir en Canarias. Desde mi punto de vista, esta conciencia tuvo, en los años sesenta del siglo pasado, como precursores a dos grandes personajes, diferentes pero complementarios, a los que tuve el honor de conocer personalmente: en Lanzarote, la figura de César Manrique, y, en Gran Canaria, la de Günther Kunkel. Ambos en sus respectivas islas y desde sus respectivas esferas: César Manrique desde el arte, la arquitectura y el paisajismo, y Günther Kunkel desde su formación de naturalista y gran conocedor de la flora canaria. Lucharon contra la cultura desarrollista a ultranza del tardofranquismo, actuando como pequeños pero fructíferos oasis intelectuales en el más yermo de los desiertos. En la medida de lo posible en un régimen sin libertades, ellos hablaban y escribían acerca de conceptos totalmente novedosos como proteger, conservar, poner en valor; reivindicar, en suma, nuestra biodi-

versidad, nuestra cultura y nuestros paisajes. Pero también de los impactos irreversibles de macroproyectos desarrollistas carentes de sentido que era necesario frenar, como sería el caso del funicular de Tamadaba en Gran Canaria, que a la larga le costaría a Kunkel caer en desgracia ante las autoridades del momento y tener que emigrar a Almería.

Aunque la obra de César trasciende Lanzarote, es en esta isla donde se encuentran sus diseños arquitectónicos más importantes y por los que ha sido conocido y reconocido internacionalmente. Lanzarote es la isla de Manrique y ello queda demostrado con las numerosas obras que este autor pudo diseñar y llevar a cabo aquí, gracias en gran medida a algunos políticos de la época que tuvieron la valentía de apostar por una forma radicalmente diferente de entender y de hacer las cosas.

Entre las creaciones de César en su isla natal destacan por orden cronológico: Jameos del Agua (1966); Casa-Museo del Campesino (1968-1972); el restaurante El Diablo en las Montañas del Fuego (1970), espacio natural de extraordinario valor que algunos años más tarde sería declarado Parque Nacional de Timanfaya; el Mirador del Río en el risco de Famara (1973); el ya mencionado espacio cultural El Almacén en Arrecife (1974); el Museo Internacional de Arte Contemporáneo (MIAC) del castillo de San José en Arrecife (1976); los jardines y piscinas del hotel Salinas en Costa Teguise (1977); el acondicionamiento del Charco de San Ginés en Arrecife (1984); el auditorio de los Jameos del Agua (1987); el Jardín de Cactus de Guatiza (1990) y, por supuesto, su propia casa, Taro de Tahíche, sede de la Fundación que lleva su nombre desde 1992.

En las obras realizadas en parajes naturales Manrique fue capaz de aunar arte con naturaleza y paisaje, de manera que la intervención humana,

a la vez que satisfizo determinadas necesidades (culturales, recreativas, estéticas, culinarias, etc.) quedó matizada en una perfecta armonía con el medio natural. Este modelo —como vamos a ver— fue exportado posteriormente de forma exitosa a varias islas que decidieron contar con la impronta de César en su patrimonio.

El modelo del mirador-cafetería del Río, localizado a caballo entre el risco de Famara y el volcán de La Corona —que sin destacar en el paisaje permite una visión espectacular del archipiélago Chinijo— fue exportado a Fuerteventura, La Gomera y El Hierro. En esta última isla, César dejó su impronta con una obra magna, el mirador-restaurante de la Peña, en el risco de Tibataje a 700 metros de altitud, que fue inaugurada en 1989 y posteriormente declarado Bien de Interés Cultural (BIC) con categoría de Monumento, contando con una impresionante vista sobre El Golfo.

La Gomera, por su parte, también cuenta con un mirador-restaurante, en este caso el de El Palmarejo, localizado en lo alto del valle Gran Rey, así mismo con una vista espectacular, como todos los lugares escogidos por César para miradores, y que fue inaugurado después de su muerte, ya en 1995. Finalmente, en Fuerteventura, Manrique diseñó el Mirador de Morro Velosa, a unos 700 metros de altitud, en el extremo septentrional de la cadena de montañas que separan Antigua de Betancuria y que permite una vista inmejorable del norte de la isla y de las llanuras centrales majoreas, tanto hacia barlovento como hacia sotavento.

De su obra en el resto del Archipiélago destaca sobremano la desarrollada en la isla de Tenerife, en donde el autor conejero siempre encontró apoyo y reconocimiento. Entre sus diseños, plasmados en esta isla, despunta el emblemático Lago Martiánez en Puerto de la Cruz, inaugurado en 1977 y declarado

BIC en 2005, que supondría un nuevo modelo de conexión de la franja costera con el mar, dotando a sus usuarios de amplios espacios (más de 100.000 metros cuadrados) con un lago artificial, piscinas, solárium, restaurantes, etc. En la actualidad este parque marítimo es visitado por más de un millón de personas al año y supone para las arcas del Ayuntamiento de Puerto de la Cruz un recurso económico crucial para su economía. Posteriormente, el modelo Martiánez se rediseñó, ajustándolo a las necesidades de la franja litoral de Santa Cruz de Tenerife, una ciudad costera que, por una pésima planificación, carecía de un acceso franco al mar para sus habitantes. El resultado fue el parque marítimo de dicha ciudad, inaugurado en 1995 y que reúne a 150.000 visitantes anuales.

En La Palma, por su parte, la obra de César es escasa, contando apenas con la escultura *Al Infinito*, que fue inaugurado en 1985 con motivo de la entrada en servicio del Observatorio del Roque de los Muchachos en la cumbre de la isla. Para dicha inauguración, a la que acudieron jefes de Estado y de Gobierno de muchos países europeos, César también diseñó las conocidas como *Banderas del Cosmos*.

Sin embargo, donde llama poderosamente la atención la falta de obras de Manrique es en Gran Canaria, pues más allá de algunos murales como el del hotel Foliás en San Agustín o el de la Casa del Marino, y el *Juguete del viento* (1992) en el paseo de Las Canteras en Las Palmas de Gran Canaria, no existe nada del autor canario.

La que hubiera sido su obra magna en esta isla, el Parque Marítimo de El Confital, que seguía el exitoso modelo de los ya comentados de Martiánez y Santa Cruz de Tenerife, y que le fuera encargado en 1988 para dar una solución definitiva a la zona más septentrional de la playa de Las Canteras, en

aquel entonces poblada por un mar de chabolas, nunca se hizo realidad. La causa de este fracaso fue un inesperado cambio político en el Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, que dio lugar a una nueva mayoría que lamentablemente contó con otras prioridades. Así, y muy a pesar de la voluntad del artista que siempre quiso que Gran Canaria no se quedara al margen de su obra arquitectónica, el proyecto se abortó y duerme desde entonces el sueño de los justos.

## 7.000 palmeras

CARMELA GARCÍA  
Artista plástica

*La teoría es aplicar el arte a la vida y aplicar el arte a todo, como ha hecho Joseph Beuys en Alemania o Hundertwasser en Viena, que es plantar 25.000 árboles, lo que me parece una obra mucho más artística que hacer dos exposiciones.*

César Manrique

En los años ochenta, César Manrique hizo la declaración que encabeza este texto, recogida en el documental *Taro. El eco de Manrique* de Miguel G. Morales. En ella hace referencia a su teoría de aplicar el arte a la vida y a «todo». Manrique señala la obra realizada por Joseph Beuys para la Documenta de Kassel de 1982 en la que inauguró una obra escultórica monumental para la séptima edición de esta feria de arte internacional que se celebra en la ciudad alemana cada cinco años. Su proyecto consistió en plantar 7.000 robles emparejados con columnas de basalto de 1,20 metros de altura.

El valor simbólico del roble, que crece lenta y sólidamente, unido a la forma estática y maciza de las piedras de basalto, evocaba ideas de lo completo, del paso del tiempo y de la modificación del paisaje. Aumentar la conciencia ecológica era uno de los principales objetivos de Beuys, y su planteamiento visionario de vincular el arte con el compromiso social y el medioambiente le convirtió en un pionero en el campo del arte y la ecología, así como en la prolongación de la práctica del *land art*.

En aquella declaración, César Manrique también hizo alusión a Hundertwasser que ya había hecho público su manifiesto «Tu derecho a la ventana. Tu deber al árbol». Sus intervenciones arquitectónicas en las ciudades, su concepto de la pintura, las actuaciones públicas que llevó a cabo a favor de una mejor calidad del hábitat y su actividad ideológica militante de convicciones naturistas completarán su receta de la felicidad en la Tierra. Con eslóganes como «Plantad árboles. Luchad contra el peligro nuclear», Hundertwasser se consideraba un «médico de la arquitectura».

César Manrique se inspira, se deja influenciar y se suma a estos artistas europeos visionarios y profundamente ecologistas. Visionario es quien tiene una visión, según nuestro diccionario. La visión es la contemplación inmediata y directa sin percepción sensible, mientras que el visionario es alguien que por su fantasía exaltada se figura y cree con facilidad cosas quiméricas. Yo añadiría: visiones que vienen en sueños y luego en imágenes y que ve el ojo interno. Me gusta especialmente la definición del diccionario de María Moliner: «Persona que toma como posibles cosas imposibles que imagina». El visionario no duda... ver sin ojos, la vista convertida en tacto y en premonición. Muchas personas captan ese mundo sutil, pero son incapaces de atraparlo en la conciencia por falta de lenguaje. Por suerte el lenguaje del arte accede y representa ese mundo, tiene esa capacidad.

En sus declaraciones sobre la naturaleza del territorio de Lanzarote parece que César viva en un constante estado de exaltación artística, parece que esté en lo que podríamos entender como una unión mística con el espacio casi de forma permanente. Esto es tan inspirador y estimulante que me hace pensar en estas ideas sobre la vida del arte —*Art in life*—<sup>6</sup> y era precisamente eso lo que todos veíamos a su alrededor. No parecía haber distinción entre su práctica artística y su vida personal, que se traducían en libertad, comunicación, autoafirmación, energía y fuerza, así como en una absoluta convicción de que «solo el arte es el medio para que las personas se desarrollen»<sup>7</sup>.

Quizás sea esta *Art in life* lo que más me interesa y lo que más impacto dejó en mí su figura. Manrique se apoyaba en una extraordinaria capacidad del uso de la palabra y del pensamiento como una forma de plástica, lo que nos permite ver las obras de arte como patrones de pensamiento y no solo como actos visuales. El arte también son los procesos y, por supuesto, las acciones colectivas. Él nos mostraba una libertad responsable, reconociendo que el sentido humano, verdaderamente humano de la vida, es compartir y disfrutar.

Entre los años 2000 y 2003 desarrollé dos proyectos: «Planeta Ella» y «Paraíso», que entre otras cosas eran una reivindicación de la naturaleza pura. Yo estaba inspirada en las visiones de los románticos alemanes del siglo XIX, un movimiento que se va a revelar contra el desencantamiento del mundo. También por los trascendentalistas americanos que captaban lo sublime de la naturaleza y que veían en ella el jardín del edén para

<sup>6</sup> David Lynch creía que el arte era la única manera de profundizar y descubrir cosas. La vida artística significa libertad de tener tiempo para que pasen las cosas buenas. David Lynch, *Atrapa al pez dorado*, Reservoir Books, 2016.

<sup>7</sup> «Cada hombre, un artista», Joseph Beuys.

los que estar en íntima comunión con la naturaleza era estar en íntima comunión con Dios. En este sentido, y en el terreno de la fotografía, fue Ansel Adams el principal valedor de una concepción mítica del paisaje, además de ser líder en valores ecológicos —muchos de estos valores volverían a surgir de forma radicalmente nueva con el *land art* de los años sesenta—. Y por último, y creo que sobre todo, estuve inspirada por la energía telúrica de Lanzarote, la belleza insondable de la que me había impregnado desde mi infancia.

En estos proyectos, la esencial figura de la mujer aparecía como el cuerpo de lo no hegemónico que con su presencia niega y cuestiona la arrogancia del androcentrismo extremo, es decir, la constitución patriarcal de la cultura. Yo me había propuesto mostrar algo que tenía que ver con esto y con suerte provocar una experiencia.

Por consiguiente, tanto la serie de fotografías *Paraíso* como la instalación escultórica *Planeta Ella* nacen de una necesidad de explorar a través de la representación una nueva sensibilidad hacia la naturaleza y hacia los demás seres vivos, una *empatía distinta*<sup>8</sup>, ajena a esencialismos de género pero contundente en el uso de los códigos de la imagen que me permitían ver el mundo, no de una forma instrumental sino a través del *asombro*<sup>9</sup>, como el origen de todo saber y todo gozar.

Estos dos proyectos reafirmaron una visión, si queremos, para descubrir de nuevo el mundo: otro mundo envolvente, inmerso en grandes formatos fotográficos, lo que se dio en llamar «foto-cuadro», con la belleza como

<sup>8</sup> Tomo el concepto «empatía distinta» de Yayo Herrero.

<sup>9</sup> Rachel Carson, *El sentido del asombro* (1965).

polémica propuesta para una posibilidad de «habitar el mundo de forma poética»<sup>10</sup>, pero también política.

Conectar ecología y feminismo es lo que hacen los actuales ecofeminismos, ya que se pueden establecer las mismas raíces en cuanto al sometimiento de las mujeres en los sistemas patriarcales y el sometimiento de la naturaleza en nuestro modelo de pensamiento occidental, que cada vez más le ha declarado la guerra a la vida, a los cuerpos y a los territorios. El ecofeminismo es la utopía más potente del feminismo, aunque por desgracia el mismo feminismo siga siendo una utopía y sus reivindicaciones son sociedades de paz, sociedades de igualdad (de género, de raza, de clase, de especies...) y sociedades donde se hayan eliminado las dominaciones. Sin embargo, y por desgracia, estamos encallados en nuestra mirada dual, en ese abismo que hemos creado entre los seres humanos y la naturaleza, en la visión decimonónica de la naturaleza como una sumisa automática al servicio de los humanos y el objetivo definitivo de la ciencia y el poder que es dominarla.

Deberíamos volver a la utopía, en el buen sentido, a una ética ecológica. Sería deseable escuchar a los que saben, no a los que solo quieren lucrarse y anticipan un crecimiento sin límites: lo que podemos llamar el «retroprogreso», ese neologismo que nos advierte de que demasiado progreso aporta cada vez menos y finalmente muta en su contrario.

La percepción generalizada de estar viviendo momentos decisivos para el planeta y nuestra propia supervivencia, si bien debería ser y es, en muchos casos, un motor de acción, a veces se convierte en lo contrario. Ver nuestra huella de impactos negativos sobre el medio ambiente hace

<sup>10</sup> Estas palabras pertenecen a un poema de Hölderlin.

que nos sintamos culpables, avergonzados y tan desbordados que al final tengamos deseos de desconectar de la realidad. Tanto desde el arte como desde todos los frentes del conocimiento y la tecnología, como en multitud de gestos cotidianos e iniciativas particulares y ciudadanas se está trabajando para saber más, profundizar más, en definitiva: para aprender a hacer las cosas de otra manera. Aprender de nuevo, muchas veces mirando al pasado no tan lejano, pero también al futuro... Todo se está transformando y lo que necesitamos tener es un sueño y no una pesadilla.

El arte es el archivo más antiguo de la historia y requerimos urgentemente la energía y la inspiración de estos artistas visionarios como César y su sueño. Sus utopías son necesarias y están calando en mucha gente. Ellos ya nos han hecho preguntarnos, en este mundo en turbulencia, cuál es el papel del artista, hasta qué punto las creaciones artísticas pueden actuar sobre las conciencias y producir un impacto, generar una reflexión o cuestionar el rol político del arte.

Las restauraciones holísticas donde intervienen la ciencia y el arte, en las que el artista aparece como un agente social cualificado con un lenguaje diferente que refuerza el trabajo de los especialistas, son un buen ejemplo para el reto de intervenir en la recuperación de espacios degradados. Algo en lo que César Manrique fue absolutamente pionero y magistral, pero hay muchas más fórmulas que explorar, muchas ideas desde distintos ámbitos.

En el título de este texto hago alusión a la obra de Beuys, *7.000 robles*, en Kassel. Concebida como una primera fase de un proyecto internacional en curso, que posteriormente continuaría en otras ubicaciones Su acción tardó cinco años en completarse —concluyó un año después de su muerte

en 1986— y transformó el panorama visual de esta ciudad alemana. Si en Lanzarote hipotéticamente quisiéramos seguir su estela deberían ser *7.000 palmeras*, aunque podemos presumir que esto no sería suficiente para César Manrique que, con su habitual mirada generosa y desbordante, determinó que como mínimo deberían ser «25.000 palmeras».



## César Manrique: De una raíz virada hacia el cosmos

OSWALDO GUERRA  
Escritor

Situémonos ante ese puñado de troncos de árboles que hincan sus raíces en el cielo del Lago Martiánez, Puerto de la Cruz, Tenerife. El conjunto escultórico se titula *Raíces al cielo* (1977). Las preguntas que me asaltan son las siguientes: En un artista eminentemente abstracto como César Manrique, ¿qué lugar ocupa lo humano en su pintura matérica y telúrica? ¿Y en su escultura? ¿Y en sus trabajos arquitectónicos? ¿Podemos rastrear en el conjunto de su obra un deslizamiento desde el informalismo al simbolismo? ¿O es que hay una especialización de la intencionalidad del artista según el medio de expresión en que se desenvuelve? Regresemos al objeto de la contemplación. ¿Qué son estos árboles invertidos y cómo se vertebran en el contexto del lugar?

Mi aportación no deja de ser un pequeño tiento que pretende relacionar dos formas de expresión con dos maneras de acercarse a lo representado, al entorno. Informalismo vs. simbolismo, naturaleza vs. paisaje.

## UNO. Un tranquilo paseo por el complejo de Lago Martiánez

El aire encarnado se va disipando en las primeras horas de la mañana. La arribada de la multitud es inminente. Si queremos ver con cuidado, no hay tiempo que perder...

La costa volcánica de Puerto de la Cruz siempre fue testigo de la desproporcionada lucha entre los pescadores y el mar bravío. Pero los tiempos han cambiado y ahora este lugar ha sido recuperado para el ocio, para el disfrute de las personas en tiempos de descanso.

Cuando llamaron a César, a finales de la década de los sesenta, para permitir al ser humano que disfrutara de esta costa, no se conformó con trazar lúdicamente un parque acuático. Dotó al lugar de un lenguaje sobrepuesto al de la Naturaleza.

En la entrada del parque, a ambos lados, se levantan dos *Juguetes del viento*. En la parte izquierda vemos, sobre estructura de basalto, *Los alisios*. Las copas de cada árbol de hierro laminado se mueven a merced del viento. A la derecha se sitúa *Deimos*, un grueso y retorcido tronco que sostiene otra copa, esta vez de acero, con hojas en forma de conos. Las palmeras de la realidad se confunden con las de la imaginación. El *Homenaje a Wilhelm Reich*, el célebre psicoanalista germánico, está realizado a partir de una raíz gigante desecada. De momento habrá que percatarse de que esa raíz está invertida.

El *Homenaje al mar* es quizás la intervención más llamativa del recinto. Realizado en hormigón blanco, se sitúa sobre uno de los lagos, en un extremo del parque. Quizá veamos olas que entrechocan, olas que no

solo responden a la poderosa influencia de las mareas, sino también a la fuerza indomable del viento, del eterno viento que tanto marcó al artista. Si nos alejamos no sabemos si lo que se ve en la línea del horizonte son las olas reales o las del pensamiento...

*La jibia* es también una escultura de hormigón. Ahora es el animal (un cefalópodo) el que se vara en la tierra. Aunque la escultura se destina a un lugar predilecto para los juegos infantiles, su significado responde más a un homenaje explícito al mar vivo y a sus frutos, que a una interpretación mitológica.

Además del *Homenaje al mar* y de *La jibia*, otras intervenciones traen ese océano al espacio de la imaginación. El cráter de agua y el géiser proyectan el líquido salado hacia el cielo. El primero transmuta la lava en agua. El segundo (¿otro volcán?) lo impulsa a cincuenta metros hacia lo alto para que los vientos alisios lo moldeen a gusto. La isla del barco, en fin, nos acerca a la odisea marinera, especialmente por los materiales humildes utilizados: lonas, maderas, cuerdas...

Nuestro recorrido acaba en un extremo, en la parte del complejo más expuesta al mar. Ahí están aquellos altos troncos de árboles secos cuyas copas desaparecen en el subsuelo, y cuyas raíces se proyectan hacia arriba, las *Raíces al cielo*.

## DOS. Una cuestión de lenguajes para un mismo proyecto de vida

Manrique anota lo siguiente hacia 1978, poco después de concluido el complejo de Martíáñez:

En mis lienzos siempre me interesa la abstracción a partir de la recreación de la tierra que pisamos, su textura, su fuerza, su sombrío cromatismo, para luego perderme en el encuentro de la transformación de la vida integrada en la tierra, su descomposición y su muerte, que cierra el ciclo, de nuevo, en la tierra.

Una nota de su archivo, de 1990, rescata este pensamiento casi literalmente. En el relato estético de un artista multifacético, parece lógico que la expresión bidimensional (pintura) y la tridimensional (escultura) vayan de la mano, que expresen de la misma manera el mismo objeto. César opera de otro modo. Como planteé arriba, se podría detectar una especialización de lenguajes.

Con frecuencia nos hemos referido a los cuadros de Manrique como «paisajes abstractos». En realidad son «naturalezas», no paisajes, porque lo humano no aparece. El único simbolismo que contienen estos cuadros viene precisamente de la utilización de la materia y del color. Podemos decir que el lenguaje necesario para estos paisajes es el informalista. Su materia prima es la propia Naturaleza, que a su vez se reconstruye como tal desde la conciencia.

Sin embargo, el Lago Martiánez, como el Jardín de Cactus, como los Jameos del Agua y otros espacios escultórico-arquitectónicos de César, son paisajes porque el elemento cultural se sobrepone al natural.

De hecho, podría parecer que su escultura contradice a su pintura. En tanto que en esta la protagonista es la naturaleza (y sus elementos telúricos), en la escultura hay un acercamiento al simbolismo por el que la propia naturaleza se conecta con lo humano, se religa. Lo que importa es que el componente humano se revela como un ansia de unión con lo

cósmico, lo que acerca algunos de los objetos tridimensionales del artista a un incipiente misticismo.

Podríamos decir entonces que a la pintura de César le está reservada la expresión de las fuerzas de la naturaleza, mientras que en su escultura es el paisaje (en tanto naturaleza humanizada) el protagonista. Pero esta dicotomía puede escapar a nuestros ojos. De hecho, tienden a un mismo fin. Es importante destacar que el informalismo es en la pintura de César el lenguaje predominante, pero en la escultura lo es el simbolismo. Pero, ¿de qué simbolismo se trata?

### TRES. ¿Un soñador humanista?

Si recordamos lo contemplado en el Lago Martiánez podemos concluir que los objetos artísticos allí dispersos son lo que son y «son otra cosa». En eso consiste el simbolismo. Y no se trata de que se parezcan a otra cosa, sino que son ambas al mismo tiempo. ¿Qué son, «a la vez», los árboles enterrados hacia abajo? Simplemente eso. Árboles enterrados por la copa. Pero el ser humano ha ido sedimentando a lo largo de la historia variados significados sobre los distintos objetos universales. El árbol erguido es un símbolo humano por excelencia, que no se desliga de su componente corporal y existenciarío («árbol» es igual a «el cuerpo del ser humano»), para significar el eje del mundo, el *axis mundi*, pues conecta la tierra con el cielo.

¿Y si el árbol está invertido? Bajo esta forma también es un símbolo antropológico, presente en numerosas culturas y textos sagrados, ya sea en el Zohar judío, en las Escrituras del Islam (en forma de árbol Tuba), por

supuesto en los Upanishads hinduistas, pero también en Platón y siglos más tarde en Dante. Las raíces hacia el cielo significan la religación del ser humano con lo celestial. En este sentido, la inversión del árbol es un símbolo místico por antonomasia, pues pretende reunir, reencontrar, al ser humano con la divinidad de la que forma parte indisoluble desde el principio de los tiempos.

No solo los árboles de *Raíces al cielo* nos acercan a esta visión mística y cósmica, sino también la raíz invertida del *Homenaje a Wilhelm Reich*. Quizás no se trate en este caso de una más convencional conexión con lo celestial, sino a través del subconsciente. También vemos la raíz invertida en la entrada del Mirador de la Peña, en la isla de El Hierro. Por si fuera poco, junto a las *Banderas del Cosmos* proyectadas por César para el Observatorio del Roque de los Muchachos en La Palma, el artista levanta una monumental escultura obelisco en hierro de doce metros, titulada significativamente *Al infinito*.

#### CUATRO. De naturaleza, paisaje y dolor, sucesivamente

Los troncos están secos, las raíces también están secas. Y cortadas. O mejor, amputadas. Cabe esperar que la copa esté también seca, pero no la vemos. ¿No será que esa copa, que debería ser cima del árbol y la imaginamos enterrada, es realmente el mundo, el globo terráqueo? El globo tiene forma de copa de árbol. Si esto fuera así, este árbol enfrente del mar, pegado a su orilla, es un verdadero y fatídico aviso a navegantes. La copa-globo terráqueo se está secando, se está asfixiando, anhela respirar, calmar su sed.

Aunque la pintura de César Manrique se había ido poco a poco despo-  
seyendo de lo humano para crear una naturaleza autónoma en el ojo del  
lienzo (en el marco del informalismo), su obra de superficie fue un muro  
de contención al dolor provocado por el desarraigo del ser humano con  
esa misma naturaleza. Su lucha era sencillamente lograr que la natu-  
raleza conformada como paisaje no dejara ver más que el dolor de la  
existencia, pero no el de la banalidad, la especulación económica, la falta  
de educación. En este sentido su arte es ecologista puro. Sin las perspec-  
tivas teóricas con las que contamos en el ecologismo actual, su poderosa  
intuición, sin embargo, lo definiría en su tiempo como un ecologista de  
base, intuitivo, heredero y estudioso de la sabiduría popular. Un eco-  
logista pragmático empujado por una necesidad espiritual.

Entonces podemos decir que César usó los lenguajes del arte de forma  
complementaria para expresar su alegría, su misticismo, su compromiso,  
pero también su inmenso dolor.



## César Manrique: naturaleza y paisaje interior

JOSÉ HERRERA  
Artista y profesor

Hablar y escribir de un artista como César Manrique para alguien que está inmerso la mayoría del tiempo en buscarse a sí mismo a través del arte, la naturaleza, el paisaje y el silencio, no es fácil. Por otra parte, lo emocional no permite distanciarme lo suficiente. Es necesario pues, crear un espacio de contemplación, de reflexión y diálogo. Aunque los procesos creativos son diferentes, en algunos aspectos son muy próximos cuando la naturaleza es referencia, esencia. Pero hay algo en común que compartimos: el arte, el espacio universal del arte.

No es mi lenguaje el escrito, pero sí la palabra, el pensamiento, la forma y sus «habitaciones» plásticas y poéticas. Desde un vago conocimiento de mi proceso de trabajo siempre inconcluso y abierto en ocasiones, fresco y convulso en otras, intentaré «habitar» parte del trabajo de César en lo que se refiere a la relación artista-naturaleza-paisaje interior.

Introducirse en el proceso creativo de un artista es arriesgado, complejo, desconcertante y al mismo tiempo emocionante si realmente queremos «conocer en profundidad» su obra y, a través de esta, a la persona. Quiero correr ese riesgo, no veo otra forma de saber, que no sea ir dando pasos hacia no se sabe dónde. ¿Cómo y de qué manera se produce ese acercamiento?, ¿cómo y de qué manera nos acercamos al artista y a lo que podemos llamar su poesía? Entiendo que a partir de su obra y de ahí a su pensamiento, filosofía, sensibilidad... Todas las puertas y ventanas están abiertas hacia el fracaso cuando intentamos «comprender» un proceso artístico vivo, habitado por lo primario, lo social, la verdad, la actitud que desemboca en activismo, en desnudez permanente y visceral de alguien como Manrique, que se alimenta día a día del lugar, del profundo silencio de Lanzarote. Lugar y artista son la misma cosa, son medio y soporte de experimentación e introspección, memoria y materia.

No debe sorprendernos la defensa sobre la protección del territorio, cuando naturaleza y paisaje son su espacio íntimo, su casa, taller, vida. No debe sorprendernos que su trabajo se oriente al activismo cuando su «casa», Lanzarote, es agredida, herida, y trata de «curar» con sus obras como quien pone vendas para seguir manteniéndose fuerte ante la agresión violenta, especuladora y sistemática por el mismo ser humano. No solamente se expresa mediante su obra como la mayoría de los artistas, sino que asume que su concepción del arte va más allá de lo formal, de lo plástico.

Si el paisaje y el medio son violentados y agredidos, Manrique es dolor. Si la naturaleza es protegida y contemplada con respeto, el artista es gozo. Es por esto que paisaje y artista son el mismo cuerpo. Es por esto que su trabajo se expande y obligatoriamente se abre a contextos muy dife-

rentes: escenarios sociales, culturales y políticos muy diversos, contando y buscando la verdad, la misma con la que trabaja en su taller, día a día. César busca esta verdad y el equilibrio de las cosas a través de una relación íntima y limpia con el entorno y que, en muchas de sus pinturas matéricas, ahonda como arqueólogo limpiando con sumo cuidado para desentrañar esa otra parte del paisaje que no vemos, pero que como «médium» y visionario nos revela.

El artista es muchas cosas a la vez desde hace tiempo. Es un continuo movimiento, descubre capas de sí mismo como individuo para establecer una relación muy estrecha con lo global, con un fin: la idea de obra total. Aunque sus etapas nos descubren a un hombre colmado de preguntas; la curiosidad, la sorpresa y la vitalidad son los ingredientes con los que cuenta como si de un ilusionista se tratara, que crece en escena y maravilla, contagia e ilumina por su magia. A partir de esta ilusión que genera, César Manrique responde por medio de la pintura, el dibujo, la escultura, intervenciones en la naturaleza, arquitectura, acciones, activismo, a la emergencia en educar y concienciar convirtiéndose así en referente indiscutible entre muchos de los habitantes de Lanzarote.

Necesita, digamos, público, como el ilusionista, para desarrollar sus ideas con la participación activa de la población. De ahí su reforzamiento como artista, como crítico de un sistema depredador y especulativo fuera de lugar.

El tiempo, hacedor y constructor de la memoria, ha hecho que artista y obra sean la misma cosa, el mismo paisaje, el mismo rostro y la misma mirada. ¿Es posible sentir Lanzarote sin César, es posible caminar por esta isla sin hacerlo por encima de su cuerpo?



## Dos voces, un mismo mensaje. Hacer de la vida una obra de arte

MÍCHEL JORGE MILLARES  
Periodista

¿Dónde está la frontera entre la obra artística y la intervención turística? ¿Se puede desvincular la marca de Lanzarote —y otras islas del Archipiélago— de la aportación manriqueana? Si hay algo que caracteriza al turismo es el pago por adelantado de una expectativa, de algo trascendente que rompa la monotonía. Y Lanzarote no es intrascendente, no deja indiferente al visitante, lo transporta a un viaje emocional hacia la belleza y la vida a través del arte, de la mano de Manrique. El artista que transformó la isla convirtiendo la naturaleza en fuente de inspiración y de concienciación, para combatir la indiferencia autodestructiva del ser humano.

La mayor transformación económica y social de las islas Canarias —con sus crisis— es fruto de la irrupción del turismo, que dio lugar a más de un siglo de crecimiento y de progreso social, no sin problemas y contradicciones.

Los más de catorce millones de turistas que visitan las Islas, pobladas por dos millones de residentes, vienen fundamentalmente por las tres eses (*sun, sea & sex*) y un clima que convierte a las Islas en el destino invernal ideal para los europeos del continente. Pero además, a Lanzarote vienen a sentir la grandiosidad del paisaje chinijo, el paisaje lunar de malvasía, las fumarolas de Hilario, los Jameos del Agua, el Charco de los Clicos, o la tortilla conejera del castillo sobre el arrecife... Originales, únicos o moldeados como obras de arte de César y de los isleños.

El éxito de Manrique lo convierte en protagonista de un cambio de modelo económico para un territorio, pero no es el único, ni el primero. De hecho, lo sorprendente es que son dos personas, dos artistas canarios, quienes desarrollaron entre los años treinta y noventa del siglo XX una acción continuada de creación, sensibilización y defensa de un modelo basado en la transformación artística del paisaje y recuperación de tradiciones.

El primero fue Néstor Martín-Fernández de la Torre al afirmar hace noventa años:

El turismo lo entiendo como una grande y compleja industria que ha de desarrollar el país entero [...] El viajero que nos visita no viene a nuestras islas para encontrar en Tejada un tacón de Luis XV o una cabellera oxigenada...

Sus obras así lo demuestran y su teoría fue recopilada en *Habla Néstor* y secundada por numerosos canarios que siguieron su mensaje de progreso turístico. Su acción se suma al impacto de la Escuela Luján Pérez (cuyo origen coincide con el nacimiento de César Manrique). Una institución surgida de la iniciativa de otro visionario del turismo y del arte, Domingo Doreste *Fray Lesco*, y cuyos alumnos se unen en el movimiento

indigenista que gira en torno al paisaje, la arqueología, la naturaleza, las tradiciones... el discurso visual de la futura apuesta turística.

A comienzos de los años treinta, Néstor regresa a las Islas y se entrega a la causa de promover su transformación. Para ello, organiza «manifestaciones» proturismo en las que consolida un apoyo social que garantiza la continuidad del movimiento. Además de su amigo y colaborador, Fray Lesco, sobresalen las figuras del compositor Néstor Álamo, los escritores Pancho Guerra o Juan del Río Ayala, el escenógrafo Sergio Calvo y otros muchos, con quienes realiza eventos como la fiesta regionalista de diciembre de 1935 o las cabalgatas de Reyes Magos, todo ello dentro de lo que ha sido denominado como «tipismo», que se traslada a la arquitectura «neocanaria» con su hermano el arquitecto Miguel y el tinerfeño Marrero Regalado.

En marzo de 1936, cuando César contaba con 17 años, se celebra la fiesta del «resurgimiento del tipismo» en el Casino de Arrecife. En este año también se consolidan los vínculos del artista lanzaroteño con la familia Millares Sall, quienes quedan fascinados con los paisajes y paisanaje de la isla, que serán una permanente fuente de inspiración para esta saga artística. Las enseñanzas del catedrático Juan Millares Carló, en pleno proceso de depuración por la persecución de sus ideas republicanas, se suman a las de Agustín Espinosa, que representa la esencia del movimiento surrealista que se desarrolló en Tenerife, en torno a *Gaceta de Arte*, y que promovió la primera exposición internacional surrealista en España. Este escritor también sería víctima de un proceso de depuración política y torturas por «obscenidad». Además, estaría la figura de Pancho Lasso, otro artista en la vanguardia y también comprometido socialmente.

César conocía de primera mano los avances artísticos en Gran Canaria y en Tenerife, atraído por la trayectoria de Néstor y el entusiasmo que despertaba en la sociedad isleña tras dar un giro radical a su carrera exitosa en Barcelona, Madrid y París para regresar a Gran Canaria y dedicarse al desarrollo de la isla como destino turístico. Una decisión que defendió por ser «labor que corresponde a los hijos de esta tierra privilegiada entre los que yo me ofrezco incondicionalmente y prometo cuanto valgo». Aunque nunca imaginó que su sucesor sería otro artista, en otra época e isla y contexto, con similitudes en su trabajo, en sus iniciativas y en su esfuerzo pedagógico, incluso en su discurso.

Néstor difunde su propuesta de transformación a través de sus murales y sus «visiones». En ellos propone convertir los barrios de los riscos en espacios turísticos que recuerden a las ciudades de moda de la costa mediterránea, con sus casinos, hoteles y palacetes en zonas altas con vistas al mar, ideados para la burguesía industrial europea y la aristocracia. A ello añade las necesarias infraestructuras turísticas como el Pueblo Canario, la Casa del Turista o el Parador de Tejeda. Una aventura alterada por la Guerra Civil e interrumpida con la muerte del artista. Orfandad que se prolonga como consecuencia de la Segunda Guerra Mundial, y que produce el retraso y adulteración de las iniciativas nestorianas. Todo ello, a pesar de que sus propuestas supusieran el éxito turístico de la isla, continuado en los años cincuenta y sesenta; un éxito que, sin embargo, en los setenta comenzó a sufrir la desidia institucional con el cierre o abandono de la herencia de Néstor hasta hace unos años. Una época en la que César Manrique también comienza a poner en marcha los proyectos para restaurar la belleza natural de la isla, promovidos desde el Cabildo conejero, presidido por Pepín Ramírez, y cuyo éxito facilitaría su extensión a otros territorios.

César mantiene sus vínculos con el arte internacional, tras sus viajes por Europa y Estados Unidos. Es un personaje muy querido y respetado en las Islas, con una capacidad de trabajo inagotable, siempre atento a lo que pueda mejorar el gran parque temático manriqueño que es Lanzarote. También aceptó ser referente en las actuaciones turísticas de las Islas, como vocal del Patronato Provincial de Turismo o ponente destacado en la primera Asamblea Provincial de Municipios Turísticos. Posteriormente, lideraría iniciativas ecologistas, periodísticas y artísticas en Lanzarote con un claro propósito de vincular la isla a eventos trascendentes en el tiempo como la creación de la Fundación que lleva su nombre, puesta en marcha unos pocos meses antes de fallecer accidentalmente.

César prosigue, en un nuevo camino, los pasos de Néstor en el arte, en sus proyectos y en su vínculo con el turismo. No lo plagia ni lo copia, sino que continúa su labor, en otra isla, en otra época bien distinta, con la creación de los Centros de Arte, Cultura y Turismo, convirtiendo en icono mundial los paisajes de la isla, pero también con la recuperación del matrimonio entre el isleño y la biosfera insular transformada para sobrevivir gracias a esos escenarios de cubierta volcánica de Lanzarote. El rescate de la identidad de la isla pasa por el reconocimiento de las dificultades para sobrevivir en este territorio y la belleza de su piel desnuda y árida. Una actividad muy intensa en Lanzarote y otros lugares, que convierte a Manrique en un referente mundial de arte, naturaleza y compromiso.

Los vínculos artísticos de Néstor y César también son semánticos, como se puede comprobar en estos ejemplos de declaraciones y escritos de ambos: Néstor: «Es necesario que hagamos de toda la vida una obra de arte»; César: «Aplicar el arte a la vida». Una apuesta por llevar el arte a todas las actuaciones, hasta el mínimo detalle:

Néstor: «Intento que los paisanos secunden mi propósito de resurgimiento de lo popular: Tipismo, cantos, trajes, industrias, deportes, arquitectura popular y tantas cosas que se han ido perdiendo».

César: «Un pueblo sin tradición está condenado a morir». «[...] enriquecer la difusión del arte en un sentido más amplio y didáctico, tratando de seleccionar lugares naturales para introducir en un gran espacio la pintura, la escultura, la arquitectura, la música, la jardinería, etc».

Los dos artistas saben que deben lograr el apoyo de la sociedad y su participación activa para la recuperación de los paisajes naturales y culturales:

Néstor: «Hemos de tener en cuenta también la formidable playa de Maspalomas... que las generaciones que nos sucedan lleven a cabo proyectos que aconsejen las realidades del momento. No concibamos las cosas en pequeño, sino en grande, con la vista en el porvenir».

César: «[...] miedo al observar cómo destruyen y masifican. Nos damos cuenta de la impotencia de nuestras denuncias y gritos de socorro, ante la avaricia histérica de los especuladores y la falta de decisión de las autoridades que permiten y estimulan la destrucción irreversible de una isla que podría ser una de las de mayor prestigio y belleza del planeta».

En estas manifestaciones se evidencia la preocupación de ambos por la planificación, por la actuación meditada, delicada y cuidadosa de un legado único: la belleza de nuestro Archipiélago como recurso para el progreso y el porvenir.

Dos voces, imprescindibles, con un mismo mensaje.

## Pintar los pasos: haciendo memoria del territorio

MONEIBA LEMES  
Artista

Mi padre conducía hace años una camioneta Toyota Dyna de seis plazas, un vehículo profesional rotulado con la publicidad de CAELSA, la empresa de electricidad en donde trabajaba. Un tiempo más tarde mi padre adquirió esa Toyota, que pasó a realizar así también el transporte familiar sin que se retirasen los vinilos publicitarios. Aquel potente pero poco glamuroso carruaje nos llevaba a todas partes dando botes o «pinchitos», como se suele decir en Lanzarote, y también se encargaba de dejarme en la misma puerta del colegio de Tías para regocijo de algunos de mis compañeros, que me apodaban la Pinchito. La Toyota Dyna, en sus múltiples versiones y actualizaciones —con un buen espacio trasero para cargar—, sigue siendo una camioneta muy querida en los campos y para la agricultura, en el caso de mi padre, profesión esta que ha debido compaginar con la de electricista en el sector de la construcción asociado al fenómeno turístico. Cables y enchufes, cajillas de uva y cebollino, motocultores y sierras radiales, formaban parte de una suerte de kit de

transformación del territorio que, en las últimas décadas del siglo XX, se actualizó en función de la nueva dimensión socioeconómica de Lanzarote en lo que podría llamarse su momento posrural.

La generación de mis padres fue la protagonista del cambio hacia esta posruralidad. No siendo así para mis abuelos, la agricultura a partir de los años setenta se convirtió paulatinamente en un negocio cada vez más insostenible incluso cuando siguiese constituyendo un modo de vida, una forma de entenderlo casi todo. En algún momento del final de los años noventa, recuerdo a mis padres rabiando y amargándose ante una enorme montaña de cebollas, la cosecha del año, jurando que, para el precio al que pagaban el kilo, no volverían a plantarla. «Mejor meterle fuego», decían. A partir de ahí, y con la salvedad de la uva —dadas las excelencias del vino lanzaroteño— la agricultura en mi casa es para el autoconsumo y, no menos importante, para la «autorrealización»: mis padres identifican su mundo con el campo, por más desagradecida que sea la retribución económica de sus frutos. Salvando las diferencias, la práctica de la agricultura hoy me recuerda a la de las artes, profesionalmente exigente pero, para una gran mayoría de productores, económicamente deficitaria.

El abandono del campo en Canarias o su transformación hacia esta posruralidad tiene connotaciones singulares, en el caso de Lanzarote, por la acusada influencia del proyecto manriqueño. Dando «pinchos» y ensimismada en la Toyota Dyna recuerdo jugar de niña a ordenar, arreglar y pintar las casas que veía al pasar, solo con la imaginación: una ventana rota, la reconstruía y la pintaba de verde; ese arenado abandonado, lo alisaba y lo plantaba; aquellos muros tumbados, los volvía a levantar instantáneamente con la mirada. Mediante un efectismo propio de los trucos y poderes de los protagonistas de los videojuegos y usando las

herramientas estéticas y parámetros de conformación del territorio manriqueños, mataba el aburrimiento haciendo Lanzarote.

Este juego, practicado por muchos niños en sus trayectos adonde quiera que se dirijan, quizás tenga un sentido concreto en la isla. No sé si tomo la parte por el todo, pero siempre me pareció que la gente del campo con la que me crié —ténganse en cuenta que nací en 1986— ha tenido una especial preocupación por cómo se ve lo suyo y lo de los demás en el entorno. Y no hablamos solo de fijarse en lo feo o bonito de tal o cual casa, sino también de otros muchos aspectos: técnicos («¿Qué impermeabilizante le está echando Pepito a la azotea?»), humanos («Vinieron de Uga unos parientes de Fulanita a podar las parras») o legales («A Menganito, como es amigote del alcalde, le dejaron ampliar el garaje»). Todo se observa bien desde la carretera, elemento clave del dispositivo estético manriqueño. De alguna manera, con mayor o menor conciencia, me aventuraría a afirmar que, en ese Lanzarote posrural, el influjo de César Manrique ha ayudado a que sus habitantes comprendan de manera intuitiva algo que no siempre se da por sentado: la naturaleza como una construcción.

El hecho natural es incognoscible, no podemos tener acceso completo a él porque no somos enteramente naturales ni tampoco meras hijas de un archivo, productos culturales. Cuanto más tratamos de acercarnos a un origen natural, más mediaciones culturales se disparan y, al contrario, cuanto más moderna y transformadoramente nos proyectamos hacia el cuerpo y la Tierra, más resistencia nos ofrecen estos, cobrando autonomía y obligándonos a negociar en el campo de la biopolítica. La palabra naturaleza dispone en derredor suya una serie de conceptos que le son afines y que juegan precisamente a erigirse como entes innominados, preexistentes, incondicionados, regidos por una lógica cosmológica. Y no

es solo porque veamos cada vez más cerca el fin del antropoceno y nuestra propia extinción —el planeta seguirá su proceso constructivo con o sin humanos— sino que «eso que está ahí afuera», esas rocas y ese mar en apariencia eternos, han sido concebidos y utilizados de manera diferente conforme han pasado los siglos.

Frente a los estereotipos más usuales, la vida en los campos ha sido reluctante a una idea de naturaleza originaria pura, lo cual ha llevado, en algunos casos, a modos de transformación del paisaje radicales (por ejemplo, cortar árboles que no produzcan fruto o no den sombra, que «no sirvan para nada»). Pero también a una conciencia menos idealizada del paisaje, un pragmatismo o funcionalismo —la peor de las veces amigo de un desarrollismo extractivo y dañino— que se enfrenta, por otra parte, a una idea contemplativa de raigambre romántica, pasto para toda clase de esencialismos perniciosos, por ejemplo, el credo de que existe un vínculo sagrado entre la tierra y la sangre. Aunque suene paradójico, la tradición bien comprendida como repetición y alteración paulatina de las costumbres hace difícil imaginar un origen estático de las mismas. Cuando las tradiciones dejan de cambiar mueren y aparecen, para revivirlas, los mitos fundacionales de origen.

La fórmula de Manrique para esta posruralidad aquí esbozada es compleja y no está falta de controversia. Manrique es consciente de la desaparición del antiguo medio rural (ojo, tan fabricado como el paisaje moderno) y propone un ejercicio no del todo melancólico pero sí retroactivo, en donde se pretende escenificar un mundo que puede llegar a perderse cuando, de hecho, ya está perdido. Su marcado carácter ficticio, lo obvio del decorado (por bien pintado que esté), su artísticidad, lo salva del esencialismo naturalista. Su *modus operandi* es clasicista. Mediante recursos técnicos

y retóricos (que, como en una buena obra clásica, se esconden tras la tramoya) busca representar aquello que se postula como infinito, la naturaleza. Es «como si» todo hubiese sido siempre igual.

El despliegue estético manriqueño hace posible con solvencia la magia del enlace entre el turismo y el paisaje rural como forma de arte, justo gracias a la sobrerrepresentación del campo, en este caso, el elemento desaparecido. Su objetivo es poder cumplir con los requerimientos del nuevo monocultivo, el turismo, mediante la generación de un imaginario armónico —aquel paradigma del hombre en función del paisaje— cuya práctica o fin último es la visita (y quizás no tanto, por ejemplo, la regulación del precio de la cebolla). Desde este otro lado, el proyecto de Manrique solo es sostenible en su propio marco de coordenadas. Y si somos muchas las que valoramos su práctica activista conservacionista en plena explosión del fundamentalismo desarrollista (el «progreso» con el que algunos padres de la patria se llenan la boca para maquillar su codicia), también es cierto que la fantasía manriqueña se plantea y desarrolla en espacios de reserva. Quizás no quede otra, pero no es democráticamente extensible, no puede emularse sino conservarse; como participantes es experimentable pero no practicable, es visible pero no factible. No todos podemos vivir en una casa tan fabulosa como la suya. Tendremos que vivir en edificios, no porque estemos abocados mefistofélicamente a la modernidad —desacreditada una idea del campo tópica que jamás utilizaría una Toyota Dyna como metáfora— sino porque el edificio, como apunta Jorge Riechmann, es el espacio de habitación más energéticamente eficiente y por lo tanto más ecológico.

Manrique fue un personaje poliédrico cuya herencia está sembrada de una serie de contradicciones que, antes que resultar estériles, son tremendamente fértiles para plantear debates concretos acerca de lo que

queremos que se convierta el Archipiélago. Su lección tiene que ver más con hacernos conscientes de que el paisaje natural está conformado por determinaciones materiales (obras de arte, de construcción, de texto, etc.) que, sin embargo, se articulan primero en el espacio del imaginario, las afinidades, los temperamentos y las sensibilidades. ¿Podríamos vivir todos en una Arcadia manriqueña?

¿Cómo seguir su ejemplo si ya no podemos hacer lo que él hizo? ¿O quizás solo se trate, al menos, de mantener ágil la capacidad de imaginar alguna otra cosa frente a la lógica turística dominante?

## Blanco (y verde) sobre negro

PABLO LEY  
Arquitecto

La razón de ser del turismo está en la búsqueda de experiencias que contrasten con lo cotidiano. Esto se canaliza mediante el ofrecimiento de paisajes capaces de inducir a la ensoñación, ambientes a modo de escenografías destinados a generar vivencias satisfactorias para el visitante. Esta escenificación propia del espacio turístico puede convivir con elementos preexistentes. Es decir, los paisajes para el turismo son el resultado de combinar las imágenes anheladas por el visitante con la fisonomía de cada destino. Así, el paisaje puede entenderse hoy como una mezcla intensificada de rasgos de diversa procedencia cultural. Y como ocurre en la isla de Lanzarote, interpretar estos paisajes del turismo es realmente complejo. Pero merece la pena poner blanco sobre negro: tratar de aclarar algunas cuestiones al respecto, e intentar comprender cómo se entremezclan tales rasgos.

Indudablemente, la labor de César Manrique es indisoluble del paisaje de Lanzarote. Su capacidad transformadora constituye un caso único en

cuanto a cómo la obra de un artista ha redefinido la identidad de un territorio, impregnando de un modo u otro a la sociedad que lo habita. Su habilidad radicó en imaginar la isla como una escenografía idónea para la experiencia vacacional; y además, saber hacerlo conservando los rasgos del paisaje lanzaroteño. Porque tematizar el paisaje es adscribirlo a un determinado argumento para conseguir su caracterización simbólica o simplemente visual. Incluso en ámbitos de cierta dimensión física cabe la vinculación de ese entorno a temáticas diversas con algún nexo común. Y Manrique fue capaz de tematizar Lanzarote a partir de su naturaleza volcánica: extraer del negro de la tierra calcinada un argumento a modo de idea central para hilvanar diferentes lugares. Así, sus intervenciones en las Montañas del Fuego, los Jameos del Agua, el Jardín de Cactus o en Taro de Tahíche han configurado una serie de episodios ligados entre sí dentro de ese ámbito de escala insular. A la naturaleza volcánica como argumento para entrelazar esos puntos, se ha ido sumando la propia enseña del sello Manrique. Porque con el paso del tiempo, su reconocimiento como artista se ha solapado de forma indisociable a la fascinación que estos lugares despiertan ya por sí mismos.

La consolidación de estos rasgos identitarios del paisaje no puede desligarse del papel de la industria turística, cuyo influjo trasciende de lo puramente económico y alcanza otros estratos como el sociocultural. En este sentido, ya no se viaja tanto para descubrir como para reconocer y experimentar lo previamente publicitado. Por eso, el monumento o el paisaje conforman iconos cuya visibilidad prevalece sobre su significado patrimonial más profundo. Incluso hay referentes culturales que pueden desplazarse de contexto con objeto de acentuar el nivel de exotismo de un paisaje. Así, las rutas turísticas en camello acentúan el carácter exótico de la isla. Porque al uso del camello como vestigio ligado a la

agricultura tradicional de Lanzarote se suman hoy los puentes que el turista tiende a establecer inconscientemente entre este animal y la proximidad de Canarias al continente africano (desde donde fue traído a las islas orientales). El paisaje natural intensifica así su carácter iconográfico al ser utilizado como un soporte escenográfico con cierto grado de tematización. No obstante, este tipo de lecturas difiere de los parques temáticos en cuanto recintos socialmente restringidos donde la intensidad de estos procedimientos tiende a anular el significado profundo de sus referentes culturales.

Frente a la proliferación de parques temáticos, Lanzarote optó por otra forma de aprovechamiento asentada en políticas institucionales dirigidas a promover su paisaje. A partir de una idea preconcebida sobre la isla se ha conseguido articular el territorio insular mediante distintos episodios interconectados. Estas rutas enlazan hoy diversos lugares visitables mediante bonos de entrada combinada, cuya forma de accesibilidad se asemeja a un espacio temático de distribución discontinua sobre el territorio.

Al final, la creación de los principales lugares de ocio a manos de Manrique ha redibujado el mapa de Lanzarote cubriéndolo de nuevos topónimos. Y en poco tiempo estos lugares han pasado a ser referentes territoriales no solo para los turistas, sino también para la sociedad local. Todo ello tiene mucho que ver con el hecho de que César Manrique gozase de un apoyo institucional muy amplio; y de que la gestación de tales proyectos fuese resultado de una labor colectiva que supo aprovechar la llegada algo tardía del turismo de masas en comparación con otras islas. A diferencia de los parques temáticos surgidos de la iniciativa privada, Manrique y quienes le acompañaron fueron capaces de entender la importancia que

el valor de lo público tendría para garantizar la rentabilidad social de la actual red de Centros de Arte, Cultura y Turismo.

Como artista y paisajista, César Manrique tuvo la capacidad de detectar y poner en valor diversos emplazamientos naturales como los Jameos del Agua o el Mirador del Río; y también, la destreza de recuperar entornos deteriorados como la cantera que daría lugar al Jardín de Cactus. Bajo la idea de fusionar arte y naturaleza, son intervenciones donde a los elementos del paisaje existente se van a añadir nuevos componentes aportados o reubicados por Manrique (fragmentos de piedra volcánica, senderos, superficies de hormigón pintado, áreas ajardinadas e incluso nuevas construcciones de carácter organicista). A los materiales preexistentes se superponen otros sutilmente manipulados por el artista, cuya combinatoria puede articularse también a modo de *collage*. En cualquier caso, son paisajes recreados que permiten entender este tipo de operaciones como dominios netamente antropizados.

Además de estas iniciativas, César Manrique llevó a cabo otro tipo de propuestas dirigidas a revalorizar la práctica arquitectónica tradicional que trató de describir en el libro *Lanzarote. Arquitectura inédita*. Para ello propuso una serie de pautas estéticas para nuevas construcciones, elaboradas desde una interpretación no mimética de la arquitectura rural. Y esta forma de interpretar el patrimonio acabó priorizando determinados elementos seleccionados de una tradición diversa; y también más amplia, si se incluye igualmente el medio urbano que corresponde a los centros históricos. En cualquier caso, poco después de dicha publicación, Manrique ensaya su ideal en el Pueblo Marinero, un complejo turístico de Tegui se construido inicialmente bajo sus indicaciones, en el cual se utilizaron elementos inspirados en lo vernáculo: diversidad

de volúmenes de baja altura, combinación de cubiertas planas y a dos aguas, chimeneas de inspiración exótica, fachadas blancas y carpinterías verdes, etc. Aquí pudo verse ya la complejidad de trasladar el lenguaje y los sistemas constructivos tradicionales a la demanda turística, cuyos establecimientos tienen una lógica propia difícilmente conciliable con los elementos esenciales de la arquitectura vernácula. Sin embargo, en las décadas siguientes la amplia aceptación de esta tendencia ha acabado provocando, no solo la emulación del estilo de Manrique, sino sobre todo la reiteración continuada de dichos parámetros estéticos. Y en muchos casos, estos parámetros han terminado generando una simplificación basada en la repetición mecánica de determinados elementos constructivos y colores. Así, se ha generalizado un lenguaje arquitectónico asociado al blanco y verde, que ha conformado un estándar estético amparado tanto por su aceptación social como por las normativas urbanísticas que lo han refrendado.

La celeridad con la que este lenguaje ha calado en los complejos turísticos obedece también a que estos se conciben como escenografías idílicas para que el turista pueda evadirse en ellos de su rutina cotidiana. Por eso estos establecimientos suelen recrear paisajes que reproducen situaciones referidas a la historia y a la naturaleza: desde elementos lingüísticos en las fachadas que simulan arquitectura tradicional (cubiertas a dos aguas, chimeneas, pérgolas...), a otros que tratan de reproducir el imaginario hedonista de Manrique en los espacios de ocio (piscinas blancas con islas de piedra volcánica, cascadas, vegetación exuberante...). En estos escenarios se replican elementos que han sido descontextualizados, pero también suelen contener citas alusivas cuya dependencia del original no es ya evidente.

Este tipo de procedimientos entronca con determinadas experiencias propias de la cultura posmoderna, cuyos procesos creativos se basan en la reutilización de imágenes existentes. A través suyo, el objeto manipulado puede presentarse sin ocultar aquello que reproduce, llegando a considerarse como una elaboración en sí; lo que puede incluso debilitar o diluir la referencia «original» a partir de la cual se han realizado reproducciones sucesivas.

Algo de esto parece haber sucedido en la urbanización turística de Lanzarote. La reproducción reiterada de parámetros estéticos acelerada por el crecimiento urbano desmesurado ha generado un salpicado de edificaciones blancas y verdes, donde el negro del malpaís ha sido relegado a ser un telón de fondo del paisaje turístico. La conversión de tal pauta estética en referente lanzaroteño, como si se tratase también de un garante medioambiental, ha producido un paisaje urbano o suburbano basado frecuentemente en un modelo territorial de baja densidad difícilmente sostenible a medio y largo plazo.

Asimismo, el exitoso trasvase de referentes desde la arquitectura tradicional hasta el personal mundo de Manrique, y luego desde este a la urbanización turística, ha provocado que en las últimas décadas muchos de esos elementos se hayan reproducido como copias descontextualizadas. Así, la reiteración de reproducciones sucesivas va generando nuevos paisajes que se han ido reinventando de manera encadenada a partir de otros que ya eran recreaciones previas. Aunque estos procesos han ido debilitando las referencias «originales», se ha generado un paisaje dominante capaz de homogeneizar la arquitectura turística de Lanzarote. Consecuentemente, tal homogeneidad visual tiende a edulcorar una realidad territorial y urbana realmente más compleja. Además, este pai-

saje blanco y verde ha terminando por incorporarse completamente al imaginario colectivo; y no solo de los turistas, sino hasta de los propios habitantes.

Por eso, entender esos paisajes encadenados sin solución de continuidad entraña riesgos tales como no saber reconocer el valor de la diferencia; o incluso seguir consumiendo indiscriminadamente recursos territoriales bajo la quimera de una estética trivializada. Por ello, quizás proceda aquí entender el «manriquismo» como la mitificación del artista que fue Manrique, como la inercia tendente a una repetición irreflexiva de sus parámetros estéticos. En este sentido, hay que diferenciar la arquitectura tradicional de la ingente capacidad creativa de Manrique; como es necesario también deslindar nítidamente al autor único y original que fue César, del propio «manriquismo». Indudablemente esta es una tarea que supone ya de por sí una forma de reconocimiento a la excepcionalidad de la obra de Manrique.

Efectivamente, los paisajes del turismo se entienden hoy como una mezcla de rasgos de diversa procedencia que tienden a entremezclarse. Pero es importante reconocer de dónde proceden esos referentes, y saber cómo combinarlos. En cualquier caso, la experiencia de Lanzarote, en la que Manrique es esencial, sugiere algunas vías sobre las posibilidades de conciliación entre determinadas lógicas propias del espacio turístico y la puesta en valor de sus enormes recursos paisajísticos.



## Para una pedagogía de la belleza y el paisaje: César Manrique

ALICIA LLARENA

Escritora y catedrática de Literatura Hispanoamericana

César Manrique regresa en el momento propicio, su centenario tiene lugar justo cuando las sensibilidades despiertan a las alarmas de este nuevo siglo y nos ponen frente a la noche oscura del cambio climático, del exceso neoliberal y del declive del modelo turístico insular; precisamente los focos que motivaron su adelantado activismo medioambiental y su preciosa propuesta de conjunción entre el arte y la naturaleza. Resulta decepcionante la ignorancia que se tiene de su figura visionaria y pionera en el Archipiélago, tremendamente manifiesta en el escaso conocimiento que nuestros jóvenes, incluso nuestros universitarios, tienen de su excepcional personalidad. Por el contrario, también resultan luminosas y estimulantes la empatía, la curiosidad y el asombro con que responden ante César Manrique en cuanto tienen oportunidad de conocerlo y de profundizar en sus propuestas y en su pensamiento. Hemos descuidado, me parece, una formación integral que incorpore a los grandes referentes de la cultura insular, a quienes han sido capaces de expli-

car nuestra circunstancia, poniéndola en sintonía con la cultura global y de elevar nuestro nivel de sensibilidad y compromiso hacia el espacio en el que vivimos. En medio de la vorágine estandarizante a la que inclinan la actual cultura de masas, el fundamentalismo tecnológico, los prejuicios globalizadores que intensifican la disyunción peligrosa entre lo particular y lo universal, así como la acelerada desestimación de los saberes humanísticos, las voces que nos recuerdan que nuestro vínculo con el espacio es profundo y que insisten en el valor de la belleza, del arte, de la educación, del pensamiento crítico, de la poesía, son en este tiempo imprescindibles. Poner en valor una pedagogía de la belleza y del paisaje se antoja irrenunciable en la tarea urgente de generar conciencia, que es el paso obligatorio para poner en práctica una ética del cuidado y protección del planeta.

Con enorme clarividencia, César percibe en su tiempo lo que otros no ven: la poesía de la isla, su plasticidad, su metafísica belleza, su calidad artística, una visión que en sí misma ya era un desafío a la imagen que proyectaba Lanzarote en el imaginario colectivo. Solo cuatro años después del nacimiento del artista, el intelectual canario Domingo Doreste *Fray Lesco* abría su crónica de un viaje a Lanzarote con esta frase: «Salvo caso de necesidad o conveniencia, creo que sean pocos los que vayan a Lanzarote si no se presenta una ocasión» (*Por Lanzarote. Viaje entretenido*, 1923). El propio Manrique refrendaría ese carácter marginal:

Nadie conocía la isla de Lanzarote y dentro de Canarias la isla de Lanzarote era como la cenicienta. [...] La gente se reía diciendo que en Lanzarote nada más que había camellos y piedras, y que era la hija más fea de todo el Archipiélago.

*Taro. El eco de Manrique*, 2012

En tales circunstancias, hacía falta un acto de fe y un compromiso perseverante para cambiar el relato, elementos de los que César disponía y que entregó a la isla con una hermosa y natural pedagogía:

Yo, sin embargo, tenía la conciencia de que Lanzarote era una isla excepcional y de una belleza plástica que la gente no entendía. Por eso quise regresar y poner en evidencia [...] para que la gente se diera cuenta de la gran potencia plástica y belleza de la isla. Y lo he podido lograr. La gente ha podido entender perfectamente la enorme belleza de una piedra, de una tunera, hasta la belleza de un camello. O la belleza de un campesino arando la tierra, o de su arquitectura popular que estaba siendo despreciada y totalmente incomprendida cuando creían que eso era antiguo, feo y antifuncional.

*Taro. El eco de Manrique, 2012*

Los célebres espacios públicos concebidos por César responden a este guion pedagógico. Creyó que podría difundir el arte en un sentido más abarcador y didáctico, incorporando pintura, escultura o jardinería a los espacios naturales que intervino, con indudable resultado: «He comprobado el éxito educativo de los numerosos visitantes de estos lugares sugestivos, y que he llamado: simbiosis arte-naturaleza/naturaleza-arte» (*La palabra encendida*, 2005). Por cierto, que en los recorridos que hizo cada fin de semana junto a José Ramírez —entonces presidente del Cabildo— Jesús Soto y Luis Morales, para reconocer posibles espacios de intervención e idear futuros proyectos, sus acompañantes quedaron fascinados por las entusiastas explicaciones de César sobre la riqueza de la arquitectura popular, la belleza de sus volúmenes y la hermosura profunda de su humildad. Es el deseo de hacer un inventario que sirva de consulta a constructores, campesinos o arquitectos el que lo lleva a trabajar en el libro *Lanzarote. Arquitectura inédita* (1974), testimonio

fotográfico de la arquitectura popular de la isla que recopila «para partir de una verdad, buscar las raíces esenciales de su estilo». Pone en valor un patrimonio que no es solo material sino también simbólico, de ahí que acompañe las, en sí mismas, interesantes fotografías con textos personales inspiradores y poéticos, y que cite extensamente en sus páginas al artista que le precedió en la tarea de «artelizar» la isla: Agustín Espinosa, el genial escritor vanguardista que en 1929 publica *Lancelot 28°-7° (Guía integral de una isla atlántica)* fundando en sus páginas, como él mismo señala, «una visión limpia de la isla sobre la cual, habiendo tantas cosas que decir, aún no se ha dicho casi nada» (*La Gaceta Literaria*, 1929). El libro, intensamente lírico, original y creativo, señalaba el camino para la creación de una «mitología conductora», una conversión del territorio en paisaje a través del arbitraje artístico, o en palabras de Alain Roger de una «metamorfosis, una metafísica, entendida en el sentido dinámico [...] El arte constituye el verdadero mediador [...] La percepción histórica y cultural, de todos nuestros paisajes [...] se opera según eso que yo llamo, retomando una palabra de Montaigne, una "artelización"» (*Breve tratado del paisaje*, 1997). Manrique toma el testigo de Agustín Espinosa y materializa su «mitología conductora», le da cuerpo en el conjunto de su obra, contagiando a sus paisanos con la herramienta pedagógica más sencilla e intensa: enseñándolos a ver. Entiende que «saber ver y no mirar es la clave del conocimiento» (*Escrito en el fuego*, 1988), que la salvación de Lanzarote no es posible sin conciencia y que esta necesita despertar en el conjunto de la ciudadanía, a la que César instruirá en la belleza.

Es sin duda épica y conmovedora la tarea didáctica que emprende, desde la misma raíz del pueblo hasta sus gobernantes, enseñando a todos que la geología bruta y primitiva de Lanzarote es en realidad una escenografía poderosa, atractiva; un paisaje con personalidad. Y es emocionante

escuchar el testimonio de quienes fueron tocados por el magisterio apasionado de Manrique. Santiago Hernández, el maestro soldador que trabajó para el artista en sus *Juguetes del viento*, lo reconoce directamente como «un genio. Lo poco que sé, se lo debo todo a él» (*Taro. El eco de Manrique*, 2012). Luis Morales, que fue el encargado de obras del Cabildo, cuenta sobre la construcción de los Jameos:

Cuando llegamos aquí, César dijo que esto iba a ser lo mejor del mundo, que no había nada igual. Yo por lo menos, dije: «Este hombre está exagerando demasiado ¿no?» [...] Aprendimos a sensibilizarnos con la idea de él. Nosotros también íbamos sensibilizándonos en el paisaje. Tanto explicar César... pues aprendimos un poco a ser constructores artistas. Cuando César veía a alguien construyendo una casa que no le gustaba, que la estaban haciendo nueva, iba y hablaba con los que la estaban haciendo y los animaba y les decía: «Ustedes son los que han hecho de Lanzarote única en el mundo, los zocos de las higueras, los muros de piedra seca, él les hablaba de la forma de plantar con las cebollas alineaditas, como si fuera tan decorativo todo». [...] Me decía muchas veces: «Luis, las carreteras tienen que quedar como si usted cogiera una alfombra y la tendiera en el paisaje. Cuidar los bordes, limpiarlos, camuflar lo que la máquina estropea para que quede la carretera con el entorno». Y logramos que pareciera que, al correr la lava, se paraba en la carretera. [...] Para mí, César era una persona enamorada de su tierra y nos hizo a nosotros por un estilo. Es que él las veía y nosotros, todavía no. Y lo que más me gustó de César es que aprendí a ver lo que no podía ver.

*Taro. El eco de Manrique*, 2012

No es extraño que en el viaje existencial de Manrique la fe en la educación ocupara un lugar prioritario, idea que acentúa de forma militante cuando Lanzarote se entrega a la especulación urbanística y él a un público activismo ecológico. Frente a la proliferación de construcciones

masivas «sin la más mínima responsabilidad de estilo [...] con una arquitectura estándar, vulgar, internacional», César siembra desde abajo y, a través de sus charlas en los centros de enseñanza, invita a los estudiantes a que «adquieran una mayor sensibilidad [...] que esto es muy importante en la juventud, ya que una cosa que no se enseña, generalmente, suele ser la sensibilidad» (*Taro. El eco de Manrique*, 2012). Poniendo en práctica, con una magnífica coherencia, la recomendación de la tarea colectiva del artista, que a su juicio debe aplicar su talento a la vida y a la salvación del medio que habitamos, Manrique encuentra el hilo de sentido de su trayectoria personal y artística y asume su destino: «Por todas las cosas que yo estoy entendiendo —dice— he sido un destinado a trabajar por la belleza».

Durante una buena época el magisterio del artista lanzaroteño logró calar muy hondo en la isla, dotándola de un prestigio internacional sin precedentes. Se había obrado el milagro en el páramo, la lluvia artística arreciaba en el desierto, y sus visitantes, entre ellos multitud de ilustres personalidades, no podían sustraerse a la seducción que ejercía su superficie aparentemente descarnada. En el malpaís, de hermosura atormentada y violenta, brotaba una lírica arrolladora y sugerente. Después, es cierto, olvidamos la lección y le dimos la espalda a la belleza. La muerte de César hace casi tres décadas acabó sepultando, también, un proyecto que hoy urge actualizar para reconectarnos con la naturaleza, con la honda significación material y simbólica del espacio vivido, aprendiendo a ver y educando ojos y conciencia para apreciar con sensibilidad lo hermoso, lo auténtico, lo artístico. Todo indica que se avecinan grandes cambios y turbulencias en el planeta y el magisterio de quien dio futuro, reputación y dignidad a Lanzarote, simbiotizando el arte y la vida, puede señalarnos rutas y resignificar el camino. Ya lo dijo Albert

Camus en uno de sus libros más relevantes: «Sin duda, la belleza no hace las revoluciones. Pero siempre llega el día en que las revoluciones la necesitan» (*El hombre rebelde*, 1951).



## Arte en raíz

JOSÉ MANUEL MARRERO HENRÍQUEZ  
Escritor

En algún momento de mi temprana juventud visité por primera vez una exposición de César Manrique. Fue en Las Palmas de Gran Canaria, seguramente como actividad escolar organizada por el colegio de los jesuitas durante mi bachillerato. Al menos eso creo ahora, décadas después, y de esa exposición que imagino me queda el recuerdo impreciso de un cuadro abstracto hecho con tintes rojos y fragmentos de piedras volcánicas. Desde entonces he vuelto a la obra de César Manrique en múltiples ocasiones, la mayoría de las veces en la Fundación César Manrique. Las dos más recientes, una en Tenerife, en 2018, en la Fundación CajaCanarias en las sedes de La Laguna y Santa Cruz de Tenerife, y otra en Gran Canaria, en 2019, en el Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM). He visitado los Jameos del Agua, primero solo y luego con mi familia; he estado en el Mirador del Río y en el Mirador de la Peña con la que es hoy mi esposa, y en La Vaguada de Madrid con un buen amigo ya fallecido; he tomado café en el restaurante El Diablo en Timanfaya con mis hijos correteando en torno a la parrilla gigante. También he llevado con gusto la obra de Manrique en camisetas con sus

diseños, y sus *Juguetes del viento* han venido a mi encuentro en diversos lugares como en La Puntilla e incluso en Arucas, la ciudad que me vio nacer.

La obra de César Manrique forma parte de mi vida y como tal es una presencia que está ahí por derecho natural, como un paraje de costa pintoresco, un valle ameno o una montaña pelada. Por esa familiaridad, la obra de Manrique, aunque relevante y pertinente, puede llegar a pasar tan desapercibida como desapercibido pasa un paisaje junto al que transitamos cotidianamente, por desértico, fértil, prominente o llamativo que sea. Conduzco al lado del gigantesco laurel de indias al que llaman «árbol bonito», que está en la bajada de Arucas a Bañaderos, sin verlo; observo el horizonte desde Las Canteras y el mismo Teide puede desaparecer; y disfruto de lo mejor del paisaje de Lanzarote sin ser consciente de que en gran parte es herencia que César Manrique nos ha dejado.

El centenario del nacimiento de César Manrique es una oportunidad para reactivar mis sentidos y mi sensibilidad, fijar la mirada en el legado del artista, no dejarlo pasar como una gran montaña desapercibida y glosarlo en beneficio de su preocupación por el medio, natural, rural o urbano, en el que el ser humano ha de desarrollarse, una preocupación que afecta su vida y su arte y que está en la raíz misma de la razón de ser de Manrique. ¿Cómo hacerlo, me he preguntado estos días, si el conjunto monumental de su vida y de su obra está delimitado y claramente compartimentado? ¿Qué añadir a una figura bien definida y a una biografía perfectamente ordenada? A un lado su arte, pintura, escultura, cerámica, grafismo y obra pública; al otro su activismo medioambiental.

A veces un detalle nimio, secundario, puede contribuir a dar nueva luz a un conjunto doméstico y archiconocido. Por encima de mis recuerdos de

juventud y familiares, de las visitas a exposiciones diversas, de los miradores sobre el espectáculo de la naturaleza isleña, más allá de los *Juguetes del viento* que ocupan vistosos el paisaje, hay un humilde fotograma que ha permanecido en mi memoria con pertinaz vitalidad y que me va a servir de clave para visitar la obra manriqueña en su centenario. Este fotograma está en el documento audiovisual de la intervención de César Manrique en la playa de Los Pocillos y en él aparece Alfredo Kraus en un discreto segundo término, perfectamente reconocible si bien ligeramente desenfocado.

¿Qué hace Alfredo Kraus ahí? ¿Qué relación puede haber entre César el activista, que arenga a la gente de Lanzarote y la anima a defender con pasión su visión de la isla y a preservar su patrimonio natural, que sale en televisión con verbo atropellado, gesto nervioso, apasionado, voz alta, declaradamente enemigo de los políticos del *boom* turístico, y el exquisito tenor lírico, excelentísimo hasta la muerte, de imagen acicalada y figura estilizada? Salvo las circunstancias específicas de esa manifestación en Los Pocillos, ¿hay acaso algo en común en el arte de ambos?

El compromiso con la naturaleza de César, su activismo ecologista, bien puede relacionarse con su arte, no solo con aquel que representa Lanzarote y sus gentes con sesgo indigenista, también con la obra abstracta, pues esta se alimenta de los colores y materiales volcánicos de ese paisaje cuya preservación se reivindica en Los Pocillos. También se puede encontrar parentesco del activismo manriqueño con los diseños de los miradores, de su casa sobre burbujas volcánicas, del Jardín de Cactus, de los Jameos, todos ellos débitos de la naturaleza de los lugares en los que se integran. Y también con los *Juguetes del viento* concebidos a la luz de los alisios que soplan pertinaces desde el norte. ¿Y Alfredo Kraus? ¿Qué hace ahí, con su

cuidado y sempiterno bigote? ¿Qué tiene que ver la perfección de su lírico bel canto con ese ajetreto tumulto enfrentado a excavadoras y martillos hidráulicos? ¿Dice su discreta presencia algo sobre el arte y el activismo de César, protagonista indudable de la protesta?

La figura de César responde a lo que Barthes en *La cámara lúcida* denomina el *studium* de una imagen, un reconocimiento<sup>11</sup>:

Dar fatalmente con las intenciones del fotógrafo, entrar en armonía con ellas, aprobarlas, desaprobarlas, pero siempre comprenderlas, discutir las [...] es una especie de educación [...] que [...] permite [...] vivir las miras que fundamentan y animan [las] prácticas [del fotógrafo... El *studium* reconcilia] la fotografía y la sociedad [...] dotándola de *funciones* [...]. Estas funciones son: informar, representar, sorprender, hacer significar, dar ganas.

La imagen de Kraus responde a lo que Barthes denomina *punctum* de una imagen, un detalle menor capaz de modificar el *studium*, una «herida, [...] pinchazo, [...] marca hecha por un instrumento puntiagudo; [...] ese azar que en [la imagen] me despunta (pero que también me lastima, me punza)».

Activista junto a cantante exquisito, *studium* y *punctum* juntos en una secuencia. ¿Qué dicen, reunidos, al espectador? ¿A qué incitan esas dos figuras tan aparentemente distantes congregadas en unos fotogramas? César Manrique con Alfredo Kraus al fondo son los dos términos de una metáfora cuya relación hay que desentrañar. Y al desbrozar el camino hacia la clarificación de esa figura retórica, los primeros arbustos que

<sup>11</sup> Roland Barthes, *La cámara lúcida*, Paidós, Madrid, 2009.

caen son los compartimentos estancos en que la obra de Manrique es dividida, que solo tienen una razón de ser pedagógica, nada más, pues activismo por un lado, y grafismo, pintura, diseño, y *Juguetes del viento* por otro, surgen todos desde una misma raíz, el compromiso de Manrique con la naturaleza, que inunda por igual vida y obras.

El compromiso con la naturaleza está en la raíz de todo Manrique, lo precede todo; precede el arte y precede el activismo, que son sus derivados. Por tal razón, el término *artivismo*, que se refiere al arte que se sustenta en una causa explícita por la que luchar, no es adecuado para dar cuenta de ese motor profundo que mueve el arte y el activismo manriqueños. El arte de César no es circunstancial, ni se debe de manera expresa a ningún motivo particular de activismo medioambiental. El arte de César brota de su compromiso radical y esencial con la naturaleza que le ha dado la vida. Es el de Manrique arte en raíz, rítmico como rítmica es la naturaleza en las secuencias de las mareas, del día y la noche, de las estaciones del año, del ciclo menstrual, del latido del corazón; armónico como armónica es la naturaleza en el dibujo de las lavas petrificadas, de los sustratos de las paredes rocosas, del viento, ese leve espesor de aire materializado en las nubes.

Artes plásticas y bel canto. Tanta altura de arte qué hace ahí, a pie de calle, en una situación desagradable, estresante, enfrentándose a las estridentes máquinas excavadoras, a los martillos hidráulicos, a los hostiles jefes de obra, al mal gusto con que se destruyen los paisajes de costa. Hacen lo que tienen que hacer, realizarse como arte, instaurarse como ejecuciones estéticas que obedecen al marchamo radical de la naturaleza. Por distantes que parezcan estar, el arte de César y el de Kraus se juntan en la raíz de la que emanan. La no representación del cuadro más abstracto de

César y la más exquisita ejecución vocal de Alfredo no pierden de vista su arraigo en el ritmo y en la armonía de la naturaleza. Por antifigurativo que sea César en ocasiones, por perfeccionista belcantista que sea Alfredo siempre, el arte de César y Alfredo respira al ritmo de las mareas y apunta a la fuente natural de la que surgen la cultura y la civilización, a la raíz de un arte que, sin ser ecológicamente programático, fatal y necesariamente promueve el respeto por la naturaleza de la que procede.

El arte de César, iluminado por ese fotograma de Alfredo Kraus al fondo, se revela arte verdadero, humilde, apegado a la tierra, arte relacional, ajeno a dualismos y binarismos excluyentes. El manriqueño es arte ecosistémico, que «respira» con la Tierra<sup>12</sup> y que se enraíza en la belleza natural que predispone al conocimiento, pues no otra cosa que la percepción de la belleza es la que premia la naturaleza en el homínido aún inconsciente de sí. Porque el homínido que es capaz de percibir regularidades en el tiempo y en el espacio, el ritmo y la armonía que pueblan la naturaleza, es el que consigue tener a su disposición las herramientas básicas para la supervivencia; que son también las herramientas imprescindibles para la realización del arte y para el desarrollo del conocimiento.

El vínculo entre belleza e inteligibilidad y el entendimiento de la cultura como parte integral de la naturaleza que Jorge Wagensberg ha desarrollado con gran brillantez ensayística<sup>13</sup>, se adecua perfectamente al arte

<sup>12</sup> José Manuel Marrero Henríquez, «Filología verde y poética de la respiración para un mundo contaminado», *Actio Nova* 5, 2021, pp. 417-435; José Manuel Marrero Henríquez, «Eco-criticism of the Anthropocene and the Poetics of Breathing», *Hispanic Ecocriticism*, José Manuel Marrero Henríquez (ed.), Peter Lang, Berlin, 2019, pp. 19-38; y Ellen Skowronski, «Words that Breathe. An Interview with José Manuel Marrero Henríquez», *Ecozon@: European Journal of Literature, Culture and Environment* 6.1, 2015, pp. 107-117.

<sup>13</sup> Jorge Wagensberg, *El gozo intelectual: teoría y práctica sobre la inteligibilidad y la belleza*, Tusquets, Barcelona, 2014.

de César, un arte derivado de la capacidad de percepción de la belleza en la naturaleza de Lanzarote, en el ritmo y en la armonía de sus paisajes. En favor de esta idea, que une a César Manrique con Alfredo Kraus, acuño aquí y ahora un neologismo: *artcismo*. Esta palabra, que existe en italiano para referir todo aquello relacionado con la vida en el Ártico, en español es nueva, y en honor a César la hago nacer para referir todo aquel arte que se fundamenta en las raíces naturales de las que emanan la cultura y la civilización, pues cultura y civilización no son más que muestras específicas de una naturaleza evolucionada. El *artcismo* de César es puro activismo artístico, arte que por su propia manera de ser refina la sensibilidad y estimula la percepción, no sólo del objeto artístico sino también de toda realidad que traiciona las fuentes naturales de las que proviene la vida. Arte en raíz, arte enraizado es el arte de César.



## Aprendiendo de Manrique

FERNANDO MENIS  
Arquitecto

### Efecto Lanzarote

Igual que nos referimos al «efecto Guggenheim» para describir el impacto radicalmente positivo que una obra de arquitectura singular ha tenido en la economía, en la marca de una ciudad y finalmente en la conciencia y la percepción de una comunidad entera, creo adecuado hablar del «efecto Lanzarote».

En un territorio tan dependiente del turismo como Canarias, es evidente que la obra de César Manrique ha tenido un impacto benéfico en la economía de Lanzarote a lo largo de los años. Sus intervenciones abrieron y mantienen viva la posibilidad de un turismo sofisticado en el que se conjuga la búsqueda no mediada de la naturaleza, la playa, el sol y la montaña con la vivencia de una experiencia extraordinaria, mediada a través de lugares y objetos que apelan a nuestro intelecto y sensaciones. La obra de Manrique ha propiciado que Lanzarote tenga un producto

excelente que ofrecer, que no se puede encontrar en ningún otro lugar, lo que incrementa la fuerza de seducción de esta parte del mundo para los viajeros de otros lugares.

Además, Manrique activó y fomentó entre los lanzaroteños la conciencia de tener algo especial y único entre manos, algo que, bien cuidado y potenciado, les devolvería las atenciones con creces. En otras islas de Canarias, parece que la gente está interesada en la vida que ocurre de puertas adentro, pero no tanto en la vida que ocurre de puertas afuera. Se muestran desapegados de los espacios que comparten con el resto, parecen no comprender que lo que hay en el exterior también es suyo, y lo que es más, también será de sus hijos y nietos y que, por lo tanto, necesita de su cariño e interés. Activista y visionario, Manrique no solo creó un legado cuantificable, provocó asimismo la coagulación de una conciencia del lugar, haciendo ver de forma objetiva los beneficios que traería su impulso y protección.

### Arquitectura sin arquitecto

Manrique no era arquitecto, pero resultaría arriesgado afirmar que lo que hizo no es arquitectura. Hay grandes figuras a lo largo de la historia de la disciplina que, sin haberla estudiado de forma reglada, han producido obras de referencia para la historia de la arquitectura. Es el caso de Frank Lloyd Wright, que abandonó la carrera de ingeniería tras dos cursos; Le Corbusier, que aprendió los oficios de grabador y cincelador con L'Eplattenier; Adolf Loos, que nunca acabó la carrera; o Tadao Ando, que fue conductor de camiones y boxeador antes de viajar por el mundo y aprender arquitectura de forma autodidacta.

Manrique mostró su dominio simultáneo del trabajo a gran escala y pequeña escala, algo característico de los grandes arquitectos. Complejos como el Parque Marítimo de Puerto de la Cruz, en Tenerife, o los Jameos del Agua, en Lanzarote, manifiestan su dominio de la gran escala, mientras que los detalles realizados en los mismos o las instalaciones de arte, muestran su dominio de la pequeña escala.

Por encima de todo, Manrique evidenció un posicionamiento ético en el mundo ejerciendo un papel responsable en la comunidad y en la tierra sobre la que actuó. Si los arquitectos tuviéramos algo parecido a lo que los médicos tienen con el Juramento de Hipócrates, deberíamos jurar por hacer del mundo un lugar mejor que el que hemos encontrado. Manrique lo consiguió.

Un arquitecto trabaja como un organizador de múltiples capas de información y de numerosos agentes que intervienen en el proceso de diseño y realización de una obra, con el fin de conseguir el mejor resultado posible. En este sentido, se puede decir que Manrique fue un buen arquitecto ya que supo integrar de forma óptima las influencias, los profesionales y sus distintas competencias. El artista de Lanzarote conjugó sus vivencias en la isla y fuera de la misma, adaptando el conocimiento y las tendencias del momento al contexto y equipándolas con ciertas calidades de atemporalidad. Se rodeó de los mejores profesionales, del mejor arquitecto, del mejor electricista, del mejor conductor y, sobre todo, del mejor cliente posible, es decir, de un cliente comprometido con la calidad.

## Ciente y calidad

A los dos meses de finalizar la sala de conciertos CKK Jordanki en Polonia, una obra que nos requirió siete años de trabajo, recibí una carta del arquitecto Rafael Moneo, para mí, San Moneo. En la carta, nos felicitaba no solo por haber ganado el concurso y el encargo, gracias a un buen proyecto, sino también por acabar e inaugurar la obra. Como arquitecto sabes que para conseguir hacer un buen edificio o una buena plaza, es decir, una obra que aporte valor al lugar y a la comunidad que la acoge, no es suficiente tener un contrato y hacer un buen proyecto. Hace falta más, hace falta conducir todo un concierto, no siempre pacífico. Pero, sobre todo, es necesario un buen cliente, comprometido con la excelencia, que rijá sobre las demás circunstancias.

No basta con ser buen arquitecto o urbanista. Manrique nos enseñó la humildad y que el cliente es muy importante, ya que del mismo depende, en gran parte, la calidad de las obras. Es el caso del cliente público —la Administración— del que puede depender el rumbo que tome toda una ciudad, región o país. Los efectos de un cliente público comprometido con la calidad y el bien de la comunidad que administra repercuten positivamente. Así sucedió en la época de Pepín Ramírez Cerdá como presidente del Cabildo de Lanzarote, sus acciones dejaron una huella que aún hoy en día perdura en beneficio de la isla.

En este sentido, en España no estamos pasando por el mejor momento en la profesión. Los concursos promovidos por la Administración pública han ido a peor, tanto en la frecuencia —cada vez menor— como en el planteamiento. La crisis económica ha hecho mella y la falta de inversión pública ha provocado que haya menos convocatorias. Más aún, una vez

convocados los concursos, estos se plantean desde la lógica del precio más bajo y no desde la búsqueda de la mejor propuesta. Este cambio de enfoque tiene como efecto una arquitectura de peor calidad que marcará nuestras ciudades y nuestros paisajes para generaciones enteras de aquí en adelante. La búsqueda del precio más bajo como primer criterio por encima de la calidad es nociva, más aún cuando la calidad no implica necesariamente un precio alto. Lo que hay que buscar es la calidad dentro de la sostenibilidad, esta última entendida en un sentido amplio, incluyendo la económica.

La experiencia de las muchas y distintas obras que hemos desarrollado, nos ha enseñado que un presupuesto acorde a la complejidad y al tamaño de una obra da la posibilidad de subcontratar a los profesionales necesarios —ingenieros, consultores— que harán que la obra se desarrolle según lo previsto y acordado con el cliente. Por ejemplo, la obra de Polonia, mencionada antes, fue contratada por un presupuesto de ejecución de cincuenta millones de euros. No sobrepasamos este precio ni un euro. Gracias a que el precio de ejecución y nuestros honorarios eran acordes a la complejidad de la obra, pudimos conseguir toda la definición necesitada para evitar retrasos o precios contradictorios. Redactamos 4.300 planos para conseguir la definición y precisión que requería el constructor, cuando habitualmente, en este tipo de proyectos en España, se producen en torno a 900 planos, lo que, a la postre, produce todo tipo de imprevistos que repercuten en el coste final y muy probablemente en la calidad del edificio.

A su vez, rebajar honorarios por debajo de límites sostenibles desencadena un proceso de precarización cuyos efectos son pésimos para todos los implicados en ese proceso y, finalmente, para el cliente mismo que

recibirá una obra de peor calidad. La liberalización de los honorarios de los arquitectos, junto a la tendencia actual del cliente público a premiar la oferta más barata, tiene como consecuencia ofertas de redacción de proyectos a precios temerarios, imposibles de sostener con una dedicación de tiempo y esfuerzo adecuada para conseguir un resultado al menos decente, si no superlativo. Por otro lado, tener que rebajar los honorarios por debajo de umbrales sostenibles hace que los arquitectos empleadores no puedan pagar a los jóvenes arquitectos incorporados a sus empresas unos sueldos acordes a su formación, acentuando, por tanto, la fragilidad de la economía.

### Vivir es arte

Cuando era joven estudiante en Las Palmas, a principios de los setenta, un profesor nos trajo a Lanzarote para mostrarnos el trabajo de César Manrique. Con mis 18-19 años de entonces y la inocencia ante el mundo que me acompañaba a esa edad, tuve mi primer contacto con la obra de Manrique. Nunca llegué a conocerlo en persona, pero aquella primera visita fue el inicio de un aprendizaje constante sobre la obra del artista lanzaroteño. Visitamos su casa, una de sus obras de arte. Me impactó de forma poderosa percatarme, tomar conciencia, de que el artista vivía dentro de su propia obra de arte. Estaba impregnada de vida. Allí se hallaban los efectos personales del artista y morador, allí se veían sus cosas... todo en uso, la obra de arte en sí. Acaso aprendí que no hay o no debe haber interrupción entre la vida, tal y como la desplegamos todos los días en nuestras casas, calles, plazas, ciudades... y la belleza y el sentido que buscamos crear a través del arte y de la arquitectura.

## El pintor que dio voz a la tierra. Multidisciplinariedad y consciencia

ROSA MESA

Artista multidisciplinar y gestora cultural

César Manrique es sin duda uno de los artistas canarios con más proyección internacional y del que se han ocupado múltiples críticos y estudiosos. Por ello, cuando recibí el correo electrónico de invitación para participar en la celebración del centenario del nacimiento de César Manrique vino a mi mente, en primer lugar, cuál podría ser mi aportación desde mi práctica como artista visual, *performer*, gestora cultural y activista. De entrada, el hecho de compartir la multidisciplinariedad podría ser un interesante punto de partida.

La tesis que planteo en este acercamiento a la obra de César Manrique es que el artista fue un pionero por encima de todas las cosas, un visionario que se adelantó a los devenires del arte contemporáneo, partiendo del informalismo. César creó un arte *sui generis*, al mismo tiempo que tocó movimientos de su época como la pintura matérica o el *land art* e incluso se adelantó a otros: arte de intervención en el espacio público, arte activista y arte medioambiental.

Mi punto de partida es, quizás, el inicio de Manrique, cuando nos revela los orígenes de la conexión con la tierra de Lanzarote:

Cuando era niño pasaba los veranos en Famara, un pequeño pueblo de pescadores en la costa nordeste de Lanzarote. La belleza del entorno causó en mí una fuerte impresión, especialmente los imponentes riscos de Famara, ante los que pasé horas interminables cautivado por su reflejo sobre la arena mojada durante la marea vacía. Bebí de los colores de aquel microcosmos contenido entre el cielo, el mar y los riscos de Famara, curioseé entre la flora y la fauna y quedé marcado por las texturas de la tierra. Aquellos felices veranos de mi infancia motivaron más tarde mi labor de defensa de la naturaleza.

Como vemos en este texto, en Manrique destaca la impronta del paisaje desde una edad muy temprana; presagio de esa necesidad de fusión con la tierra que más adelante le caracterizará. Cuando se crece en un paraje como Lanzarote es claro que la influencia del paisaje va a superar, sin duda, el influjo de las tendencias culturales del momento. Más aún en un país como el nuestro en el que la Guerra Civil y un retraso crónico en relación a Europa habían lastrado la llegada de corrientes artísticas externas. Manrique subsanará esta dificultad estudiando en la Academia de San Fernando en Madrid y viajando extensamente.

La capacidad de Manrique de expresarse artísticamente en una variedad de registros fue inusual en su época. Quizás hoy esto nos parezca algo más normal, pero no lo era tanto entonces. Actualmente, la multidisciplinariedad es una característica del artista del siglo XXI, pero para Manrique esta posición fue pionera y, sin duda, le causaría alguna que otra crítica o dificultad al relacionarse con artistas o eruditos de la época que no anticiparían este cambio radical del arte del siglo XX.

En este sentido, el artista no solo cubre numerosos ámbitos (pintura, escultura, grafismo, arquitectura...) sino que también recorrerá múltiples territorios (artista, arquitecto, defensor del medio ambiente y activista), considerándose irónicamente siempre pintor.

En sus comienzos, la pintura de César Manrique investiga el mundo que le rodea. Influenciado, sin duda, por artistas como Matisse, Cézanne y Picasso, sus propuestas se llenan de color y plasman de forma intuitiva el paisaje y sus habitantes. Esto puede apreciarse en *El hijo del hortelano* (1952), que nos habla de la isla y su gente, o en *Mujeres junto al mar* (1953), donde sigue analizando el lenguaje de la época a nivel formal con los elementos de la naturaleza de las islas que acompañan a los paisajes lanzaroteños. Podría decirse que, en esta primera etapa, su acercamiento al «concepto Lanzarote» era simbólico, con el uso de motivos que tenían que ver con la cultura y la simbología de la isla.

Es importante, en este punto, quizás, hacer un inciso en referencia a la situación del arte en España en esta época. No cabe duda de que las exploraciones informalistas de Manrique, al igual que las de muchos de sus contemporáneos, estaban limitadas por el sistema político de la época —que tendía al conservadurismo— con muy poca apertura internacional y en donde las corrientes artísticas foráneas arribaban con cierta dificultad. Sin embargo, queda claro que estas influencias existen y forman el carácter híbrido de las manifestaciones artísticas de la época en Manrique y alguno de sus coetáneos.

Planteamos aquí el concepto de eurocentrismo como apéndice que pretende contextualizar hasta qué grado era y es complicado acercarse a las grandes avenidas del arte internacional (europeo o eurocentrista) para un artista español de la época. Y hasta qué punto los propios críticos locales

tendrían acceso a la información que se requiere para una contextualización fiable de la obra de artistas como Manrique.

A continuación, examinaremos el acercamiento del artista a la pintura matérica. Esta fue una de las corrientes pictóricas del momento, que vendría a permitir a Manrique un paso más hacia esa fusión con la tierra de la que hablamos en un principio. La entrada literal de la tierra en la obra profundiza la idea de fusión y permite, simultáneamente, que se acerque a una de las innovaciones de las corrientes de arte del siglo XX que había nacido en Francia.

En relación a la pintura matérica, cito un texto de Tàpies:

Hacia finales de 1958, incrementé mucho [...] las obras realizadas con materiales considerados pobres. Experimenté la necesidad de insistir y profundizar todo aquel mensaje de lo que es insignificante, gastado o dramatizado por el tiempo [...]. En realidad fue la reanudación más consciente de temas que a menudo me habían atraído.

Para Manrique el material insignificante y gastado era sin duda la roca volcánica... Es interesante, a este respecto, el comentario de Aguilera Cerni en relación a la obra del artista<sup>14</sup>.

La materia puede ser suelo, piedra, arena, consistencia, proyecto indeciso... Puede tener incontables apariencias, encerrar innumerables sugerencias, expresar múltiples enigmas. En este inmenso repertorio, César Manrique ha elegido las rocas volcánicas [...]. Se había iniciado un acercamiento hacia el suelo, las lavas granulosas y ariscas de la más amenazadora geología canaria.

<sup>14</sup> Vicente Aguilera Cerni, *Panorama del nuevo arte español*, Guadarrama, Madrid, 1966, p. 20.

No solo puede apreciarse un acercamiento hacia la pintura matérica, sino que muchas obras de Manrique tendrán conexión con otro artista universal: Jackson Pollock, representante por antonomasia del expresionismo abstracto, al que se aproxima en diversos aspectos.

Pollock había comenzado manejando perspectivas muy similares a las de Manrique en obras como *La mujer-luna corta el círculo* (1943) o *La llama* (c. 1934-38). Según sus palabras:

Mi pintura no tiene su origen en el lienzo. Prefiero poner el lienzo sin estirar en la pared o el suelo, necesito la resistencia de la superficie, sobre el suelo estoy más cómodo, me siento más cerca, más metido en el cuadro... de esta forma puedo caminar alrededor de él, meterme literalmente en él.

Tanto en Pollock como en Manrique —salvando las distancias obvias tanto culturales como socioeconómicas de los países de los que ambos artistas provienen— confluye esa necesidad de trascender el lienzo. Esto lo vemos claramente en el legado de Manrique. Quizás, lo que no sabe mucha gente es que, los dos años previos a su muerte, Pollock trabajaba en obras de escultura proyectando la salida hacia lo tridimensional de su obra. Exploración que se vio truncada por un terrible accidente de tráfico.

Del simbolismo, a la pintura matérica, a la entrada del artista en el lienzo, fases todas que preludian esa fusión y que serán el hilo conector del proceso creativo del lanzaroteño. Sin embargo, Manrique no parece querer establecerse en un formalismo concreto, su trayectoria sigue un avance constante. En este sentido, su trabajo vuelve a acercarse a un artista, el alemán Joseph Beuys, con el que coincide en varios puntos. Este texto, por ejemplo, es muy revelador:

Él [el Dalai Lama] me pidió mi participación pero rechacé el plan de hacer una especie de escultura allí a la antigua usanza: querían una especie de escultura moderna en un lugar especial. Le dije que mi idea sería esta vez plantar 7.000 robles en Kassel, 7.000 árboles, y marcar cada árbol con una pequeña piedra, para que después de tres, dos, quinientos o seiscientos años se pueda ver que en 1982 hubo una actividad. Después de la destrucción radical de los bosques aquí en Alemania por todas estas tonterías tecnológicas, hubo un impulso que vino al mismo tiempo para plantar 7.000 robles. Este es un tipo de actividad durante la Documenta [en Kassel], que tiene que ver con la Documenta, pero que es otra cosa real en la comprensión convencional del arte.

Al igual que Beuys, Manrique va más allá de la escultura, su deseo es el de preservar la vida, por ínfima que pudiera parecer, plantar árboles que sobrevivieran, crear en armonía y respeto al medio.

No en vano existen similitudes con el artista alemán que van más allá de lo ecológico y se extienden por ejemplo al reconocimiento del pueblo (*volk* en alemán). En el caso de Joseph Beuys, este reconocía la capacidad de todas las personas (el pueblo) de ser artísticos/artistas. En el caso de Manrique, el reconocimiento al pueblo conejero y a sus formas de hacer y sobrevivir, como acciones con un alto valor, eran también posiciones vanguardistas que se adelantaron al siglo XXI. De nuevo, un escalón más hacia la fusión, en este caso artista/arte/vida, que nos prelude el siglo XX y que hoy podemos ver en todo su apogeo.

Dando continuidad a este planteamiento, la fusión está a punto de devenir extrema, el artista entra en la tierra ahora convertida en obra. En su imparable trayectoria hacia la tierra (lienzo), hacia la isla, la abraza y la cuida, y al haberse introducido en su interior (lienzo), por ende se cuida a sí mismo.

Siguiendo el hilo conductor que planteo, a finales de los años sesenta, una vez regresa a Lanzarote, Manrique comienza a acercarse al movimiento *land art*. Una corriente del arte contemporáneo en la que el paisaje y la obra de arte están estrechamente enlazados, y que utiliza a la naturaleza como material (madera, tierra, piedras, arena, viento, rocas, fuego, agua, etc.) para intervenir en sí misma.

Sin embargo, en el caso de César, el paisaje de su tierra es un paisaje siempre en peligro, siempre amenazado debido, sin duda, a las condiciones socioeconómicas del área, a su fragilidad. Vemos como si bien él abraza el fuego volcánico como lenguaje de creación, la especulación le aterroriza. En este sentido, no sorprende el comentario que expresa en 1965: «siento miedo [...]».

En esta evolución de los acontecimientos, el arte de Manrique deviene ecologista y sus intervenciones públicas pasan ineludiblemente a preocuparse de la fragilidad del paisaje, dígase la tierra, dígase la obra, dígase él mismo. Aquí, la fusión se completa inmortalizando pintor e isla como un dúo inseparable. Es en este instante donde aparece el artista universal que se anticipó a su tiempo. El arte de Manrique es activista, invade lo público, ya no es solo la galería ni la obra en sí, sino que se instala en lo real.

Se podría decir de forma coloquial, que esta «invasión» de lo público es una consecuencia de su intrusión en lo arquitectónico. No obstante, considero que va mucho más allá. Esta intromisión deriva, por un lado, de la necesidad de escapar del lienzo y, por otro, de una sensación de alerta que le hace enfrentarse a los poderes que acosan su isla, su paisaje, su arte y por ende a él mismo.

En este sentido, Manrique es artista de *land art*, activista y simultáneamente ecoartista. Término que no existía en la época, pero que hoy en día, sin duda, designaría a alguien con las inquietudes del artista.

César Manrique realizó de forma intuitiva un recorrido pionero por el arte contemporáneo que lo llevó a confluir en un compendio de tendencias cuya finalidad máxima era la supervivencia del arte y la naturaleza como dos caras de una misma moneda.

En 1974, César inauguró El Almacén, un centro cultural abierto a las vanguardias, espacio de reunión de artistas, activistas, y de unos jóvenes que sentían atracción por el discurso de aquella gente que soñaba con una isla diferente, a través de herramientas como el Círculo Ecologista de Lanzarote, el primer grupo ecologista de la isla, creado en torno al artista en 1980. El Círculo Ecologista de Lanzarote dio paso en 1987 a la Asociación Cultural y Ecologista de Lanzarote El Guincho. Jóvenes de la época como Mario Alberto Perdomo y Ginés Díaz recogieron el testigo, asesorados por Manrique.

Según Fernando Castro Borrego, la pintura no fue solo un medio para César Manrique, sino que también fue una unidad inseparable entre la naturaleza y él mismo:

[...] la pintura implicaba la defensa de la naturaleza; de tal manera que la distinción entre fines y medios resulta ociosa. Tal visión holística le permitía superar las contradicciones que surgen cuando a ambas esferas se les asigna un valor instrumental: ni la pintura es un medio para defender la naturaleza ni esta es un mero pretexto para desarrollar aquella. Pintura y naturaleza son lo mismo.

En conclusión, César Manrique es un artista difícil de situar en ningún movimiento específico, lo cual considero, en definitiva, irrelevante. Al mismo tiempo, es un artista pionero por la forma en la que se relacionó con su trabajo y por las características del mismo. Su recorrido artístico es coherente con su tiempo, aunque en muchas de sus actuaciones se comportara como un visionario. Su obra trasciende al objeto y se identifica con el lugar en el que crea. Por ello, no podemos hablar de Manrique sin Lanzarote y viceversa. Esta realidad caracteriza al autor, le hace destacar sobre sus coetáneos y, así mismo, hace que su eco sea hoy, si cabe, más relevante que nunca antes.



## César Manrique: Duraciones

NILO PALENZUELA

Escritor y catedrático de la Universidad de La Laguna

*Que nous le voulions ou non, nous expérimentons des durées, bien plus que nous n'usons des choses et de mots*<sup>15</sup>.

Georges Sebbag

La duración es un término con significado ambiguo en español, pero es un concepto con perfiles precisos en el pensamiento francés. Su punto de partida está en Henri Bergson y en sus intérpretes contemporáneos, en Gilles Deleuze o Emmanuel Lévinas. Aunque suene menos actual, su presencia puede resultar familiar si pensamos en Antonio Machado: palabra en el tiempo, imagen en el tiempo. Otro continuador bergsoniano, Vladimir Jankélévitch, estudioso de la música, y también autor de *L'Irréversible et la nostalgie*, sugirió lo siguiente: lo que ha sido no puede aniquilarse. Esta

<sup>15</sup> «Nos guste o no, experimentamos duraciones, mucho más de lo que usamos las cosas y las palabras», Georges Sebbag, *Le point sublime. Breton Rimbaud Kaplan*, Jean Michel Place, Paris, 1997, p. 207.

perspectiva bien puede hablarnos de César Manrique. Lo que es tiene una continuidad.

La *durée*, la duración bergsoniana, da cuenta del momento en el tiempo y en el espacio: una mano se desplaza sobre una superficie, una composición musical se despliega. Está repleta de sensaciones, de asociaciones, de intervalos; es una sucesión que presenta cierto orden espacio-temporal y que puede detenerse en cada expresión concreta, en cada fijación de una imagen, como en aquellas viejas fotografías de movimiento que aparecieron en los años setenta del siglo XIX. Cualquier serie de gestos o acordes anteriores, prefiguran el presente, al tiempo que se prolongan hacia el futuro.

Esto es lo que podemos percibir en Manrique. Basta detener su trayectoria o ver su desplazamiento en torno a un territorio cultural amplio, donde se incorpora y donde proclama su vivencia específica, sus signos, sus palabras. Pongamos un ejemplo: a mediados de los años sesenta se desplaza a Nueva York, allí se encuentra con artistas diversos, con Waldo Balart, con Theodoros Stamos, con Mark Rothko, con expresionistas abstractos o con informalistas europeos, y también con la música de John Cage o Terry Riley, con Warhol o con el artista Rauschenberg, con las diversas expresiones del pop o del arte minimalista. El mundo acababa de sucumbir dos décadas atrás, pero vuelve a desprezarse entre grietas y ruinas.

Todo parece coincidir en aquel presente de Manrique, en las elecciones que adopta para exponer con la galería de Catherine Viviano, en las tentativas de expresión que emprende en su taller o en su alegato con los amigos. La larga memoria de una cultura fragmentaria, posbélica, pero también de suma libertad, se halla cerca, en lo que está realizando. Lo que

hace en aquellos momentos es prolongar la memoria de una compleja cultura, al tiempo que sus propios recuerdos. La *durée* de una manera de conocer está ahí y, también, la duración del individuo que llega con sus imágenes desde otro continente, o desde una isla lejana. En lo cercano, aquí y allá, cada uno elige desde el ángulo individual en una memoria que desborda. César Manrique opta por formas y pigmentos, evoca esto y lo otro, sus amigos de Madrid, los gestos del informalismo, sus recientes aprendizajes, los recuerdos de su país natal. Todo confluye y abre la puerta a lo otro: una obra en otra se halla, como un instante en el movimiento de una mano que antecede a otro gesto, como la posición del ala de un pelícano que se desplaza por el aire, como las cronofotografías de Marey (tan próximas al sentido de la *durée* bergsoniana). Y todo se halla en una relación de contigüidad, el apoyo de Rockefeller, los jefes de la Coca-Cola o los fabricantes de la sopa Campbell: lo grande y lo chico, lo conocido y lo desconocido, el artista lanzaroteño y la muchedumbre, los artistas y una larga memoria que toma cuerpo..., que se desplaza.

¿Cuántas cosas anteriores confluyen en *Brundal* (1966), en *Epicentro* (1979), en *Calor de la Tierra* (1992)? Y, si seguimos viendo las obras como una sucesión, como salidas a lo abierto desde el interior del conocimiento, en su duración, ¿cuántas cosas posteriores regresan a aquel instante en que, solo de forma aparente, se detuvieron? La memoria de los signos, acaso las vivencias de los artistas que admira, acaso reminiscencias casi imperceptibles: apariciones de lavas, de fuego y viento, de insectos petrificados, de voces y rumores de Lanzarote. El tiempo se posa sobre los signos. Y los desborda.

Toda duración tiene que ver con la memoria y con lo que se puede ver, tocar, oler, escuchar. *Matière et mémoire*, dice Bergson. César Manrique

regresa a Lanzarote: regresa desde un amplio contexto cultural y desde una compleja recordación. Manrique continúa en el territorio del arte abstracto, del informalismo o, como ha recordado Fernando Gómez Aguilera, bajo la influencia de la cultura pop.

Prolonga desde entonces la intervención, con el apoyo de José Ramírez, en el territorio: la isla para una nueva época, la isla para los que llegan de tierras remotas, para los que, acaso hartos de tantos artificios y de tanto reventón metafísico, social o político, necesitan tirarse un rato al sol, suspender el tiempo y, al paso, enriquecer a los nativos. César Manrique realiza obras pictóricas, esculturas o piezas cinéticas que siguen la estela de esto o lo otro, o adopta las nuevas ideas sobre el urbanismo y la intervención en el territorio. Sus elecciones forman hoy parte de nuestra duración, de nuestro tiempo.

Pero hay algo aquí, en este retorno a Lanzarote, que supera la acción artística para confrontarla con una memoria que en cierto modo *nadifíca*. Es algo más que lo que pudieron hacer sus amigos —pienso en el cubano Waldo Balart, todavía activo en su taller de Madrid, autor de obras luminosas—. Manrique está cerca de los artistas que trabajan con los espacios naturales, como Richard Long, o de artistas que han colaborado con la Fundación César Manrique (FCM), pienso en Nils-Udo, por ejemplo, al que hemos podido ver en sus acciones en Lanzarote o en la isla de La Reunión. La naturaleza está ahí, solo se trata de escuchar o respetarla. Pero en ello, Manrique, a pesar de sus convicciones estéticas, de su importante noción de sí mismo, debilita su identidad en la acción, en las intervenciones, frente a los excesos de quienes solo acceden al poder pensando en los beneficios particulares. Dialoga entonces con José Ramírez, y enseguida con sus colaboradores más próximos, estos que

durante tantos años han dirigido o formado parte de su Fundación. Se planta a escuchar, como estos, lo que viene de la memoria y que excede y *nadifica* los excesos egolátricos y el afán de dominación. Volcanes, tierras devastadas por el fuego, malpaíses, arenales, hábitat provisional, todo esto que puede destruir una mala andanza.

Es el territorio de una memoria descomunal ante la que lo humano es simple soplo de soberbia, afán de dominio, de *tejnë*, de tecnología, de constante despliegue de intervenciones procedentes de empresas constructoras, turoperadores y de intereses especulativos.

La identidad de Manrique aquí se repliega como su obra, con sus límites, como él mismo. Se recoge en su fragilidad. Fernando Ruiz, que estuvo cerca de él, lo dijo de manera muy nítida: «por la conciencia de la brevedad de la existencia, por entender esta como un milagro, Manrique reivindicaba como valor supremo el amor a la vida». Y la vida estaba ahí, en la isla, en la tierra, en el mar, en la materia que sigue su curso lento, desde milenios, en su dimensión geológica o en el vuelo de los pájaros, en las estrellas que se encienden y se apagan. El tiempo es entonces inmenso; y el de aquellos que quieren dominarlo, ridículo. Es aquí donde Manrique deja que su obra y su voz hablen de otra cosa: se pongan en consonancia con otra naturaleza y escuchen otra *durée*, otra duración. Entonces su identidad no solo se diluye sino que se colectiviza: se mueve entre los otros, defiende algo que también pertenece a los otros. La obra creativa, pictórica, sus intervenciones en el territorio, sus móviles... tienen que ver con ello. Manrique ha aprendido a escuchar otras secuencias de la materia, la dilatada memoria de la vida en la que el ser no pretende, por pura pretensión de sapo presuntuoso, ser más que su hábitat, más que su entorno.

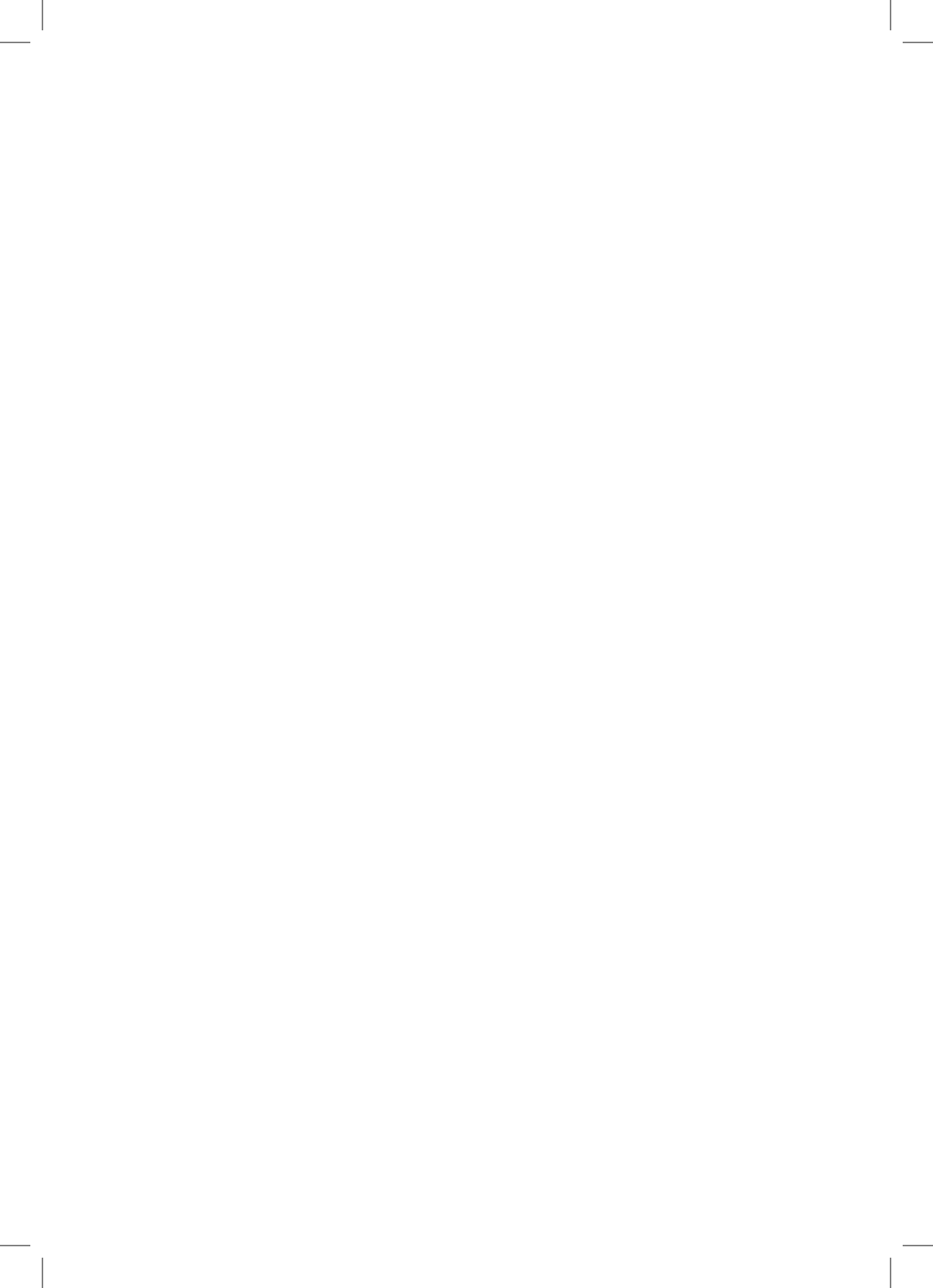
Un día nos levantamos y escuchamos las noticias del accidente fatal. César Manrique muere en un accidente de tráfico, en Lanzarote. Recuerdo el triste asombro de familiares y amigos. La noticia estremeció a todo el mundo, a los que saben de arte y a los que no. César Manrique parecía que no moriría nunca. Pero los recuerdos que activó, personales o colectivos, incluso aquellos que no logró plasmar, ¿han dejado de ser?, ¿han desaparecido? Jankélévitch señala que quien ha sido, no puede ya no haber-sido: «entre el *no-ser* y *no ser más* existe toda la distancia infinita *de haber sido*: y nada en el mundo puede nihilizar tal distancia»<sup>16</sup>. Antes, Bergson lo decía de otra manera al ejemplificar la *durée* con los imperceptibles instantes de una mano que acaricia una superficie o con las interrelaciones de una secuencia musical, percibidas de forma casi simultánea. Gesto, existencia, recuerdo, duración.

Poco tiempo antes de su muerte, Manrique crea su Fundación: ahí están José Juan Ramírez, Fernando Gómez Aguilera, su entorno colaborador y los que se irán sumando a su proyecto. Aquí están también todos aquellos a los que han invitado o que han pasado por sus espacios, turistas o visitantes, todos con su memoria precisa, con sus *durées* particulares, incluso también aquellos malintencionados que solo vinieron a su Fundación para utilizarla de manera siniestra. No es solo una cuestión del lugar, de su isla, sino también de los recuerdos que se entretajan entre miles y miles de seres que van y vienen, y que vuelven a recordar lo grande y lo chico, el espacio y el tiempo de un planeta que la breve historia humana debería respetar. «Su contemplación —recuerda Fernando Ruiz— era para él el mayor espectáculo imaginable, y cualquiera de sus manifestaciones: flores, peces, insectos, pájaros, astros, una invitación

<sup>16</sup> Vladimir Jankélévitch, *L'irréversible et la nostalgie*, Flammarion, Paris, 1974, p. 339.

constante al asombro». El asombro y el respeto son la antesala de un imperativo estético, poético o existencial, pero también ético: la pequeña isla y el gran mundo deben protegerse ante las ambiciones de ese «sapo jactancioso» que asoma a menudo en nuestra cultura. Su duración, sus sucesivas mutaciones, el espacio biológico o ambiental, no deben ser alterados por mediadores políticos ni empresariales, ni por volatineros intelectuales que elevan sus salmos al poder. La duración tiene que ver con el tiempo y con la muerte, con la memoria y con la materia. Si esto se olvida —y no lo olvidó Manrique—, la catástrofe sucede al asombro.

Lo que la Fundación ha hecho, lo que sigue haciendo, no es más que la prolongación de una manera de ser que siempre está abierta a nuevas expresiones, a recordar los paseos neoyorkinos de Manrique o a reconstruir, como hizo Miguel G. Morales, su presencia en las manifestaciones de la asociación El Guincho, esto que pudimos ver en la exposición que tuvo lugar en el Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM) en 2019. No es una cuestión de interpretación. La materia y la memoria se desplazan. Los recuerdos y el gesto se desplazan. Lo que hizo Manrique es solo un instante de la memoria, una sucesión de recuerdos que se extienden en distintas direcciones, en lo particular y en lo universal; y que, aún en la oclusión de su vida, persisten y siguen siendo en el futuro. Algunas cosas no se podrán reconstruir porque forman parte de la identidad y las elecciones de Manrique, pero sí puede prolongarse el impulso, el movimiento musical, las complejas superposiciones de sus recuerdos y elecciones. Entonces no se trata de reconstrucción e interpretación sino de continuidad crítica y creadora. Y de opción ética. La duración es así. O acaso así quiero ver a Manrique ante distintas *durées*, ante diversas duraciones: la cultural e histórica, la de su memoria personal, la de la Fundación César Manrique, y la inmensa duración del planeta y de la isla que quiso defender.



## Se va, se queda

LUIS PALMERO  
Artista

*Todo lo que disfruto o sufro en mi imaginación se hace visible en el mundo físico.*

Neville Goddard

En memoria de César Manrique

De encendida voz, nos decía César Manrique allá por el año 1976: «La obra de un artista debe ser un testimonio de la autenticidad de su verdadera personalidad y del medio en el que le ha tocado vivir». Algunos años antes, en 1973, también marcaba con meridiana claridad su trayectoria como artista cuando expresaba: «Siempre se empieza de menor a mayor». Bajo estas dos reflexiones del artista, voy a armar y transitar, libremente, por el siguiente texto.

«De menor a mayor», y de menor a mayor, primero Manrique encuentra, a través de su mirada circular, dos formas de vida, iguales y distintas a la vez: la que acontece en los bordes de Lanzarote y la que transcurre en la parte interior de la Isla. De la primera descubre la orilla, el mar y el cielo. En este escenario, valiéndose de la pintura, compone con personajes espacios habitables donde hombres marineros echan o recogen las barcas tras la faena de la pesca. Mujeres que escaman y abren el pescado; cestas en la cabeza, y al fondo, el mar distraído, amable y traicionero. Casas blancas interrumpen la línea del horizonte. Mesas con jarras de agua o vino están preparadas para refrescar el gahate sediento de las mujeres y hombres trabajadores. Sobre la mesa, frutas y panes en humildes platos intentan aliviar el hambre y el cansancio de tanta faena y, otra vez, al fondo, el horizonte interrumpido por alguna que otra barca, que hace más humano ese plano muro azul ultramar.

Del otro paisaje, el que está alejado de la costa, César lo compone habiéndolo, también, con hombres y mujeres campesinas, que luchan contra la adversidad de un terreno sediento, árido y seco. Burros y camellos alivian la dureza de la faena. Pañuelos y sombreros amortiguan un sol que cae vertical como plomo derretido. A lo lejos, a izquierda, a derecha, constelaciones de volcanes componen una epifanía única, celebrando allí una especie de música entre el ser humano y la tierra.

Manrique descansa; no descansa, continúa «de menor a mayor» una nueva travesía. Esta vez, despliega las velas de su barca y navega solo, de nuevo, hacia el interior de la Isla. Esta vez, por mares de lava, surca este mar sin horizontes y, como un náufrago a la deriva, termina por sucumbir y, se hunde en ese mar de bravuras pétreas, de intensas olas, de peligrosos remolinos, de sabios vaivenes. En su fondo marino descubre huecos,

cuevas y grutas vacías de mar, pero llenas de vida, llenas de silencio. No se lo piensa, o sí se lo piensa, y levanta castillos con licencia de obra de la tierra y de algún humano, y decide habitarlos haciéndolos primero suyos y después de todos.

De este mar alucinado se lanza, de nuevo, como si de una ballena se tratara, y brinca hacia la superficie lanzando su chorro de agua, de energía, y ve árboles al revés, lagos que confunden el arriba y el abajo o lagos contorneados con líneas que van y vienen casi como morenas; ve formas geométricas que danzan en torno a no se sabe qué centro, qué planeta; y ve también, banderas de países estelares; ve cactus por todos lados; ve animales marinos de anatomías imaginadas; ve volcanes de lava congelada; ve ballenas que lanzan sus chorros de agua desde el interior de la tierra. Y ve y siente el fuego de la tierra; y siente, también, el fuego que llevamos todos dentro de nosotros, unos de llama corta, otros de llama media y otros de llama larga, desde el que calibra, mide, crea, recrea, construye, aviva la llama de unos y otros, y la hace y la deshace, la arma y la desarma.

Se muere y no se muere, revive y remuere, y sale disparado como en los primeros minutos de su vida, esta vez sí, atravesando los muros, y se va, no se va: se queda entre nosotros. Se va por la grieta a la que todos sucumbimos: se va, se queda, se requeda.



## Pepi Gómez: la *sombra buena* de César Manrique

YOLANDA PERALTA SIERRA

Profesora universitaria, investigadora y comisaria

La perspectiva de César Manrique que planteo aquí parte de otra perspectiva aún mayor, la de género, herramienta y categoría analítica que nos permite comprender las relaciones y diferencias que se establecen entre mujeres y hombres con el telón de fondo de la desigualdad. Partiendo de esta orientación pretendo poner el foco de atención en aquello que no se ve, en lo que permanece oculto y queda invisibilizado ante la omnipresencia masculina: las mujeres y sus contribuciones al arte y la cultura.

A través de César Manrique y de las personas que formaron parte de su vida y con las que se relacionó, podemos conocer cuál fue el papel de las féminas en el sistema artístico en las décadas de los cuarenta, cincuenta y sesenta del siglo XX. Y lo que es más importante, desvelar cuál fue la contribución de las mujeres del entorno cercano de Manrique a su desarrollo personal y profesional. Mujeres como la pintora Manón Ramos, compañera y amiga del artista en sus años de formación en la Escuela

Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid; la pintora del grupo El Paso Juana Francés, amiga que acompañó Manrique en la inauguración de su primera exposición individual en Nueva York; la esmaltadora y crítica de arte Maud Westerdahl, con quien expuso en Madrid en 1959 y con la que trabó una sólida amistad que perduró en el tiempo; o la pintora y crítica de arte Elvireta Escobio, amiga íntima y confidente de Manrique. También hay que mencionar a mujeres que formaron parte del mercado del arte al frente de galerías, con las que el artista mantuvo contactos o vínculos profesionales que derivaron en relaciones de amistad y respeto, como Juana Mordó, Elvira González y la galerista neoyorkina Catherine Viviano, responsable de la entrada del artista en el mundo del arte del Nueva York de los sesenta y de la difusión y promoción de su obra en el mercado artístico norteamericano.

Las actitudes paternalistas y machistas predominantes en el mundo artístico de la época determinaron que las contribuciones artísticas de las «mujeres de» quedaran ocultas tras la alargada sombra de sus compañeros. César Manrique siempre se alejó de estos prejuicios y comportamientos tratando, por ejemplo, a Maud Bonneaud, mujer del crítico Eduardo Westerdahl; Juana Francés, mujer de Pablo Serrano; Elvireta Escobio, compañera de Manolo Millares; o Elvira González, mujer de Fernando Mignoni, como lo que eran: artistas, críticas de arte y galeristas. En definitiva, profesionales del campo del arte.

Mención aparte merecen las mujeres de su círculo familiar que contribuyeron a su desarrollo personal: sus hermanas, Amparo y Juana, y su madre, Francisca Cabrera, impulsora de la vocación artística de su hijo, al que animó y apoyó en su decisión de estudiar Bellas Artes, en contra de la opinión paterna.

Pero por encima de todas ellas destacó una mujer, Josefa Gómez, o como la llamaban los que la conocieron, Pepi Gómez. Abordar la vida de César Manrique obviando la presencia de Pepi Gómez resultaría erróneo e incompleto. Sin embargo, aún hoy día, son escasos los datos que se conocen de la mujer que fue compañera, amiga, cómplice y pareja del artista durante casi veinte años. En el proceso de investigación que llevó aparejada la exposición «Universo Manrique», organizada por el Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), su comisaria Katrin Steffen localizó su partida de nacimiento, en la que consta que Pepi, Josefa Gómez de Miguel, nació el 19 de marzo de 1911 en un pueblo de Toledo llamado Alcaudete de la Jara. César Manrique y Josefa Gómez se conocieron en 1945, al poco tiempo de llegar el artista a Madrid procedente de su Lanzarote natal para estudiar en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando: ella tenía 34 años y él 26. Daba comienzo así una relación que se prolongaría durante casi dos décadas. Pepi Gómez pertenecía a una familia acomodada con buenas relaciones en la alta sociedad madrileña. En esos años en los que César iniciaba su andadura como artista, los influyentes contactos de Pepi le permitieron hacerse un hueco en el ambiente social, cultural y artístico del Madrid de los cincuenta. Pepi fue, por tanto, una figura clave y fundamental en la evolución artística, profesional y personal de Manrique y contribuyó a afianzar su presencia en el mundo del arte del Madrid de mediados de siglo.

El pintor cubano Waldo Díaz Balart<sup>17</sup>, amigo de la pareja, relata que Pepi Gómez era «una persona quieta en contraste con la exuberancia de César». La pareja, según señala Díaz Balart, no llegó a contraer matrimo-

<sup>17</sup> Entrevista a Waldo Díaz Balart realizada por Miguel G. Morales para la exposición «Universo Manrique», comisariada por Katrin Steffen para el Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), Las Palmas de Gran Canaria, del 28 de marzo al 29 septiembre de 2019.

nio porque ella no pudo demostrar que era viuda: su marido desapareció durante la Guerra Civil pero su cuerpo nunca fue localizado. Durante sus años de convivencia dos fueron las residencias de la pareja en Madrid: en el año 1952 alquilaron un piso en el número 6 de la calle Rufino Blanco, próximo a Ventas; y en 1957 se trasladaron a un ático en el número 19 de la calle Covarrubias, que convirtieron en la casa-estudio del artista. Desde el inicio de su vida en común la pareja organizaba en su casa numerosas reuniones, tertulias, exposiciones y fiestas a las que acudían destacadas personalidades del mundo artístico, cultural, político y social del Madrid de la época. Su domicilio se convirtió en el punto de encuentro para artistas, arquitectos y poetas pero también para embajadores, periodistas, políticos, empresarios y aristócratas. Los contactos y amistades que Manrique fue fraguando en estas reuniones cristalizaron en numerosos encargos y trabajos para la burguesía madrileña.

También eran habituales los viajes de César Manrique y Pepi Gómez, que por lo general coincidían con los meses estivales: la Costa Brava (1947), Mallorca (1947), Alicante (1952), Ibiza (1953) o Italia (1957) fueron algunos de los lugares visitados<sup>18</sup>. Las fotografías tomadas durante estas vacaciones de verano no solo immortalizan algunos de los instantes vividos por la pareja: también dan buena cuenta de la complicidad entre ambos, de los gustos, aficiones e intereses compartidos y de su afán por la diversión y el disfrute. La estancia de Pepi y César en Lanzarote a principios de los años 60 suscitó comentarios malintencionados y generó cierto escándalo por la diferencia de edad entre ambos, pero sobre todo

<sup>18</sup> La Fundación César Manrique conserva un dibujo realizado por el artista y fechado en 1948, coincidiendo con uno de los viajes estivales de la pareja. En este dibujo, hecho con lápices de colores, Manrique representa a Pepi en bañador, con un pañuelo en la cabeza a modo de tocado, en escorzo y tumbada sobre una toalla.

porque no habían contraído matrimonio y esto, a ojos de la sociedad lanzaroteña de la época, profundamente religiosa y tradicional, equivalía a «vivir en pecado».

El 12 de agosto de 1963, a la edad de 52 años, falleció Pepi Gómez. Un año después, Antonio Manuel Campoy, destacado crítico de arte y amigo de César, recordaba en estos términos los primeros años del artista en Madrid:

Pronto surgió el estudio de la calle Rufino Blanco, con sus muebles originales y sus calabazas-lámparas, con su hospitalidad [...] nos reunimos otra vez los amigos de antaño a comer arroz a la cubana y a leernos ensayos y poesías, todo ello bajo la sonrisa inextinguible de Pepi, la sombra buena de César, que el sol deshizo ya...<sup>19</sup>.

La muerte de Pepi fue un duro golpe para César. Un artículo publicado por el periódico *La Voz*, tras el fallecimiento del artista, recoge unas declaraciones que revelan hasta qué punto fue importante en su vida:

[En Madrid] me establecí y conocí a mi mujer, antes fuimos novios y amantes. [...] Murió en 1963, yo la vi morir y me tuvieron que poner inyecciones porque creía que me moría también. Hasta su muerte yo era como un niño pequeño, que no se preocupaba por nada, salvo la pintura. Yo no sabía ni lo que era un talón de banco, ni nada de nada, ella se había ocupado de todo por mí. [...] Todos los rincones de mi casa de Madrid olían a Pepi. Así que decidí irme a Nueva York [...]. He tenido otros amores pero han sido un fracaso profundo. No eran lo que yo soñaba<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> Antonio Manuel Campoy, «César Manrique», *La Estafeta Literaria*, Madrid, 11 de abril de 1964.

<sup>20</sup> Pilar y Martín Moreno, «César Manrique, en la intimidad», *La Voz*, Arrecife, 26 de septiembre de 1992.

La crisis existencial en la que se sumió el artista tras la muerte de su mujer supuso el final de su etapa en Madrid y el comienzo de una etapa nueva en su vida. Se cerraba así un capítulo y se abría otro: el capítulo de César Manrique en Nueva York.

## *Monstera deliciosa*

FLORA PESCADOR

Arquitecta, especialista en Paisaje

El título de este texto toma el nombre de una especie vegetal: *Monstera deliciosa*. Dos palabras que definen el género y la especie de una planta. Estas palabras designan dos significados: lo monstruoso, pero a la vez lo delicioso, dos palabras en aparente contradicción. La *Monstera* es una especie vegetal trepadora endémica de las selvas tropicales. Quizás se denomina monstruosa por su fruto algo tóxico y su estrategia de crecimiento. Es una especie que llega a alcanzar una dimensión importante, trepando árboles de gran porte, mientras va progresivamente ampliando el volumen de sus hojas dejando libres algunas perforaciones para obtener el máximo tamaño en el espacio. Estas perforaciones tamizan la luz desde las partes más elevadas de la planta hasta las más cercanas al suelo, algo que le da una imagen muy especial y que produce una tenue lluvia de luz que pasa de lo celeste a lo más terrenal y oscuro, a la vez que lanza sus raíces aéreas a la búsqueda de lo profundo de la tierra. Es, por tanto, una planta que busca la luz a la vez que la sombra. El fruto puede ser en su juventud muy tóxico y

venenoso, pero en su madurez es delicioso; cumple en su ciclo de vida una transición excepcional.

La *Monstera deliciosa* es una planta ornamental muy utilizada en los jardines de Canarias, especialmente en algunos de César Manrique incluidos en su obra paisajística de Lanzarote. El texto que sigue intenta hacer una pequeña aportación sobre César Manrique en su colaboración a la construcción de la idea del jardín en Canarias y del papel de la vegetación en su obra de paisaje. Cuando se habla del diseño del paisaje en Manrique, a veces no se da importancia a los jardines como herramienta protagonista en prácticamente todas sus actuaciones. Manrique nunca olvidó incorporar la idea del jardín, incluso en el restaurante El Diablo, dentro del paisaje volcánico e infecundo de Timanfaya, en donde ubicó un expresivo jardín muerto.

Lanzarote es una isla en diálogo entre la tierra y el cielo, una isla volcánica que como la *Monstera* está llena de perforaciones. Los volcanes tienen ese punto de contacto que exhalan las fuerzas naturales desde la tierra hacia el cielo. César Manrique, en su obra paisajística, en sus jardines, en sus Centros de Arte, Cultura y Turismo, se mueve en ese contraste entre lo asombroso de las fuerzas naturales de la isla y lo delicioso de una invitación gozosa a participar en ella, desde el fondo oscuro de la tierra a lo más luminoso y resplandeciente de una poderosa escena. Recrea la naturaleza de la isla de forma analógica en su obra de arte, a través de un mundo expresivo propio y con un cierto sentido de jovial entusiasmo.

Manrique elaboró un relato de Lanzarote a partir de la naturaleza geológica, la expresividad de las formas marinas, la fuerza del viento y el fuego del volcán; componentes con los que construye una auténtica narración.

Implicó geográficamente a toda la isla a partir de una estrategia territorial y de localización de actuaciones, con una red de Centros de Arte, Cultura y Turismo distribuidos de forma equitativa por todo el ámbito insular y con una apuesta escenográfica hacia la contemplación creativa del paisaje. Es un relato, que en sus rutas y visitas expresa la idea misma del viaje; una estructura narrativa pensada y escogida a través de sus pausas y estaciones, que expone y muestra al viajero la isla de Lanzarote en un recorrido que no plantea grandes dificultades en cuanto a tiempo y distancia. Este relato cuenta con la intervención combinatoria de múltiples instrumentos de arte y diseño, contando entre ellos, con el de la jardinería: una herramienta que utiliza de forma destacada aportando cualidades de belleza, sensualidad y hedonismo. En honor a la verdad habría que añadir, además, que este relato extraordinario liderado por Manrique es coral. Empieza por la existencia de la propia isla, con su contundente geografía y la presencia de sus asombrosos monumentos naturales, y se completa gracias a la aportación de otros actores imprescindibles como José Ramírez Cerdá, el necesario gestor, y Jesús Soto, un auténtico pionero en la puesta en marcha e ideación de la red. También las colaboraciones con los arquitectos Fernando Higuera y Eduardo Cáceres en proyectos de arquitectura, Luis Morales como jefe de obras, los botánicos Estanislao González Ferrer y Guillermo Benigno Perdomo en el Jardín de Cactus y los excelentes artesanos locales en donde se incluye el jardinero Feliciano Luzardo. En esta narración, además, llega a implicar a la propia población. Quizás este sea uno de los mayores éxitos del liderazgo de Manrique: lograr a través de su ejemplo la interiorización de la importancia del valor del paisaje que pervive en la población de la isla de Lanzarote.

Es interesante observar cómo, en los inicios del turismo en las islas Canarias y en su preparación, hay un interés por la recreación del pai-

saje desde el arte como un requisito ineludible *en la construcción de un deseo*<sup>21</sup>. Las islas contribuyen con la aportación de imágenes únicas de sus paisajes más llamativos que son reinterpretados desde una visión creativa y de arte. La preparación para la construcción del espacio turístico fue una de las preocupaciones mayores del artista grancanario Néstor Martín-Fernández de la Torre, uno de los primeros en defender la relación del arte con la naturaleza a partir de un compromiso que asume y defiende a través de sus palabras y obras, especialmente en la construcción del espacio turístico.

Néstor Martín fue un pionero de muchas de las lecturas más exitosas que se han hecho en las islas de esta relación de arte, cultura, naturaleza, paisaje y arquitectura, que conforma un modelo original de construcción del turismo canario basado en condiciones primordiales de la naturaleza: el agua, la tierra, el aire y el fuego, expresadas en sus series del *Poema de los Elementos*, como denominó a los poemas pictóricos que tenía en marcha antes de su muerte en 1938. Néstor recogió en la mayor parte de su obra pictórica, como en la serie del *Poema de la Tierra*, la fuerza expresiva de la vegetación y de algunas plantas canarias como el cardón o el drago. También empleó muchas especies exóticas como las capas de la reina o frutales exóticos como las plataneras que nos transportan a jardines canarios por descubrir y configurar. Sorprende en los cuadros de Néstor la presencia de la intencionalidad creativa y simbólica de la vegetación como la *Monstera deliciosa*, comúnmente conocida como «costilla de Adán» por su forma semejante a la de un torso humano, especie que compone de forma protagonista el cuadro *La primavera* de su serie del *Poema de la Tierra*.

<sup>21</sup> Flora Pescador Monagas, *Level*, Materiales de Trabajo 14 DACT (ULPGC), Las Palmas de Gran Canaria, 2018.

Las islas, gracias a su peculiar clima, han adaptado, desde hace años, muchas especies exóticas en franca convivencia con especies locales, todas ellas acogidas en jardines y paisajes insulares. Esta asociación entre la vegetación local y la foránea ha sido una característica histórica de muchos jardines canarios a partir de los viajes y expediciones hacia otros continentes y el impacto que produce el descubrimiento de la vegetación nativa de estos lugares. La incorporación de estas plantas a las locales ha sido utilizada como un reforzamiento de la idea de exotismo asociada a la propia idea de islas. Una imagen buscada y heredada en los orígenes del turismo en el Archipiélago como una expresión simbólica de la ensoñación de los antiguos mitos del Jardín de las Hespérides que algunos localizaban geográficamente en las islas Canarias.

Lanzarote ha hecho históricamente de la aridez y la sequedad una verdadera construcción del paisaje. La ausencia de agua y la fuerte presencia del viento configuran una densa articulación geométrica del suelo rural, expresión muy gráfica de los trabajos arduos realizados durante siglos en la agricultura y el autoabastecimiento de la población insular para la obtención de un recurso básico como el agua y la defensa del cultivo frente a otras fuerzas como el viento y el soleamiento. Lanzarote tiene una extensa piel geométrica elaborada en piedra como un tejido de encaje exquisito entrelazado por todo el territorio insular, dejando libres y respetando, exclusivamente, las montañas, los volcanes y las laderas más pendientes. Los jardines en Lanzarote también han estado históricamente asociados a la obtención de agua, a la protección del viento, a los recintos cerrados, a la arquitectura de patios, al ámbito doméstico. La llegada del agua potable a la isla fue posible gracias al trabajo del ingeniero Manuel Díaz Rijo, pionero de la desalación del agua de mar, que instaló en Lanzarote, en 1965, la primera desaladora de Europa. Gracias a su labor

fue viable el desarrollo económico y turístico de la isla y también abrió la posibilidad de crear nuevos paisajes y la plantación de muchos jardines.

En la obra de César Manrique es observable un viaje personal entre Lanzarote, Madrid y Nueva York. Esta evolución, al cabo de los años, tiene un reflejo en los jardines de sus viviendas de Lanzarote, en el paso de la vivienda de Tahíche a la de Haría. Es el tránsito de lo exuberante a lo austero, de lo exótico a lo local, del ornamento al despojo y a la expresión y defensa de la isla como bella en sí misma. Es una evolución que culmina con la aparente introspección y austeridad del jardín de su vivienda en Haría, en este caso, construido en continuidad con el paisaje abierto y poroso de palmeras de la villa.

Realmente es César Manrique, en los inicios del turismo de los años sesenta del siglo pasado, el gran introductor en Lanzarote de los jardines de otra escala y de mucha vegetación exuberante y foránea mezclada con algunas especies locales. Sus jardines son pioneros en la isla en la presencia de especies exóticas ornamentales que, en otras islas más verdes, llevaban adaptadas en los jardines históricos y botánicos algo más de un siglo. Manrique hace con sus jardines algo muy especial, acomodando estas especies a los rasgos de fuerte contraste del paisaje insular, al construir jardines de sol, pero también jardines de sombra. En sus jardines de sol expresa la cualidad de los paisajes áridos, la simplicidad y la austeridad de sus elementos constituyentes, en un diálogo plástico con la vegetación de suculentas y cactáceas. En los jardines sombríos, revela la potencial exuberancia de los lugares recónditos; la posibilidad de compatibilizar la belleza de un jardín con lo agreste de las burbujas, producidas por la geología y el vulcanismo, configurando mundos encerrados como joyas introducidas en lugares desérticos y aparentemente desolados.

En lugares de contacto con el paisaje exterior —los que aquí denominamos jardines de sol, en zonas más abiertas y expuestas— es notoria la utilización de palmeras, cactus, plantas crasas, suculentas y cactiformes dispuestas casi de forma escultural. Este tipo de especies han ido asentándose con el tiempo en muchos jardines privados y públicos de la isla causando, por su gran distribución, una imagen algo insólita del paisaje y que contribuye a crear imágenes de cierto exotismo.

En los jardines al sol de Manrique la vegetación se funde con gran contraste cromático y formal con los muros, el suelo de rofe, las piezas de agua y el aire de la isla, contrastes que recuerdan a los Jardines del Pedregal de San Ángel en México impulsado por arquitectos y artistas como Luis Barragán, Diego Rivera o Mathias Goeritz. Estos jardines residenciales de artistas situados sobre coladas volcánicas y hoy, desgraciadamente, muy modificados han quedado recogidos en fotografías realizadas en su día por el escritor y artista Armando Salas Portugal<sup>22</sup>. Barragán, según sus palabras, adoraba «los desórdenes geológicos»<sup>23</sup> producidos por el vulcanismo y las oportunidades de belleza y contraste con la vegetación que esta circunstancia concede. En la urbanización que propone sobre las coladas del área volcánica de El Pedregal defiende la idea de que «hay que buscar que las casas sean jardines y los jardines sean casas»<sup>24</sup>. Estas ideas de Barragán y su materialización en El Pedregal producen en César Manrique, tras su visita, un gran impacto que le lleva a desarrollar una idea similar para la urbanización en el malpaís de la

<sup>22</sup> Armando Salas Portugal, *Fotografías de la arquitectura de Luis Barragán*, Gustavo Gili, Barcelona, 1992.

<sup>23</sup> Antonio Riggen Martínez, *Luis Barragán. Escritos y conversaciones*, El Croquis, Madrid, 2000.

<sup>24</sup> *Idem*.

zona de Tahiche<sup>25</sup>, lugar donde en la actualidad se levanta la Fundación que lleva su nombre.

En el Jardín de Cactus de Manrique, situado en una antigua cantera de rofe, la forma orgánica y extravagante de la vegetación de cactus y crasas dialoga con las huellas de la antigua cantera y la historia del lugar, produciendo un eco vibrante, en donde se hace un auténtico homenaje al paisaje, al vulcanismo, a la agricultura de tuneras, a la producción histórica de la cochinilla y a la aridez de la isla. Pero también al contraste inteligente de lo monstruoso y lo delicioso. En este jardín, excavado, hay una pequeña nota de humor en la figura de la fuente, una cita curiosa al mundo culto del jardín, especialmente a sus figuras grotescas y quiméricas. Se trata de un pequeño «Bomarzo» desdramatizado y modelado con piedras que da forma a un rostro de ojos saltones, cabellos como espinas de cactus y boca a través de cuyos dientes fluye el agua hacia una laguna en donde nadan algunos peces de colores.

Esta figura recuerda a los cuadros de Manrique pertenecientes a su serie *Fauna atlántica* o a sus fantásticos murales del hotel Salinas, en donde aparecen en relieve figuras semejantes de rostros y cuerpos entrelazados de fauna marina con un gran repertorio de formas de una gran expresividad y plasticidad, un verdadero acuario pétreo que observa o parece amenazar con sus ojos y sus dientes a los turistas despistados mientras celebran distraidamente sus comidas diarias y sus «pensamientos vuelan» como recuerda la frase que aparece sobre la boca del Orco del jardín manierista de Bomarzo. Una imagen semejante a la variedad de figuras

<sup>25</sup> Alejandro Scarpa, *César Manrique. Acupuntura territorial en Lanzarote*, Cabildo de Lanzarote, 2019.

que conforman el *Poema del Mar* de Néstor Martín, en donde también utilizó peces del Atlántico como samas, rascacios y las terroríficas morenas de dientes afilados en la escena de la noche.

En los jardines de sombra, localizados en interiores —burbujas volcánicas o en espacios siempre resueltos con luz cenital—, Manrique ubica especies como las *Alocasias*, el *Philodendron*, los helechos y sobre todo la costilla de Adán (*Monstera deliciosa*). Esta última aparece con profusión en sus jardines y también en los dibujos de paramentos y azulejos de algunos de sus baños como en su vivienda de Haría. Una cerámica diseñada por el artista y gran amigo Pepe Dámaso, de una clara simbología de belleza y expresión de la sensualidad que enlaza también con los cuadros de Néstor Martín en su *Poema de la Tierra*. Esta vegetación dibuja sotobosques en diálogo con las formas interiores de las burbujas volcánicas, lugares en donde controlar la humedad y el viento. Un contraste muy buscado y preciso con una clara utilización de la vegetación también como objeto simbólico y de arte.

En los Jameos, en los jardines interiores, en el «jameo» del recientemente reconstruido espacio interior del hotel Salinas —realizado en colaboración con Fernando Higuera, alguien con quien compartía su atracción por los ámbitos subterráneos y por la luz cenital—, en el ajardinamiento de estos espacios, el trabajo de Manrique añade una capa de significado de conexión entre la tierra y el cielo. Lugares de contacto casi volcánico entre el mundo interior y el exterior.

La obra paisajística y de jardinería de César Manrique plantea una clara analogía con la isla de Lanzarote en la exaltación de su naturaleza sublime e inquietante, en su fuerza volcánica y telúrica, pero también expresa el

temperamento de César, su entusiasmo y la invitación al goce. Los jardinamientos son de una belleza inesperada, de fuertes contrastes formales en donde destaca la casi ausencia de especies de flor y de especies arbóreas. La vegetación utilizada es muy expresiva por su manifiesta exuberancia, por su forma explosiva, su exotismo, su color en contraste con los muros de piedra, los suelos de rofe o las propias secuencias de la plantación, buscando siempre una expresión plástica. Son jardines que realzan con fuerza el paisaje y la naturaleza local, que se va configurando entre la vegetación, las piedras y el agua, y que acaban por ofrecer un auténtico espectáculo para los sentidos.

En los jardines al sol, la esencialidad del paisaje, la naturaleza, seca y árida, las piedras y coladas desnudas, la mayor ausencia de vida, se convierte bajo su mirada en jardines muy expresivos de gran contraste formal entre las especies elegidas y el marco estético y mineral de la isla de Lanzarote. En estos jardines subyace la idea simbólica del agua, tanto por la utilización de especies ahorradoras de la misma, como los cactus, como por la utilización de materiales del paisaje histórico de Lanzarote, como los suelos enarenados, en donde en ocasiones articula jardines de la máxima austeridad y con mayor profusión de especies locales. De forma similar, en las burbujas interiores de los lugares más sombríos, la exuberancia y plasticidad de las especies elegidas, casi siempre exóticas, el contraste con las texturas pétreas y volcánicas expresa una intencionalidad de arte que eclosiona y se abre paso a partir de muros y cierres, un reflejo de las oquedades insondables y subterráneas de la isla atravesadas por la fuerza de la luz cenital. «Hortus conclusus», o bien oasis, que invitan a participar en ellos, que ofrecen una componente hedonista muy difícil de soslayar y que encierran mundos muy personales y deliciosos.

## Contextos manriqueños, o lo que es de César

ANTONIO PUENTE

Escritor y periodista

*De Nueva York a Lanzarote.* Así debería titularse el más significativo viaje de vuelta que emprende la cultura canaria, en la segunda mitad del siglo XX, desde la ida que acometiera, en sus albores, Miguel de Unamuno en *De Fuerteventura a París*. A cuarenta años de distancia, y dándonos noticia del radical contraste entre sus vecinas islas ultraperiféricas y el centro artístico y cultural de occidente, que acaba de ser desplazado —de París a Nueva York—, los procesos concuerdan y las singladuras se complementan: el escritor robinsoniano, que, lógicamente, ansía salir de su desierto, y el artista homérico, que regresa a refundar su Ítaca, abriéndose paso contra tantos. Pretendientes de la especulación urbanística. Estos son «los asesinos del pensamiento», me dijo sin ambages en una extensa entrevista, en su salón de Taro de Tahíche, en el verano de 1985. Esto es: no los asesinos del paisaje, del entorno, sino del pensamiento, de la raíz, que para César Manrique tiene un fundamento matérico, casi presocrático, dispuesto a realizar una obra que, para nosotros puede resultar una renovación, pero que para él es un imperativo casi fisiológico, umbilical,

en aras del sueño de Hölderlin, que aspiraba a crear una obra que fuese como «una isla recién nacida».

Decía Gaudí que «la originalidad es el retorno al origen». Y vaya si Manrique logra materializar ese itinerario: el más cabal pasaje de vuelta, en nuestro ámbito, a la razonable fuga majorera de Unamuno. En ambos casos se producirá un despojamiento mental casi franciscano, hasta palpar y proteger, finalmente, la giba de la isla «desnuda cual camello», como nos es descrita en *De Fuerteventura...* Si, en su primer viaje a las Islas de 1910, el rector de la Universidad de Salamanca no se corta en sacar a la luz pública los demonios insulares —a saber: «la soñarrera tropical», «los canarios no vivís, os dejáis vivir», etcétera, siempre ratificado por su corresposal predilecto, Alonso Quesada: «A mis paisanos les insulto desde mis tribunas y no se dan por aludidos»—, es más que curioso que cuando regresa como recluso, en 1924, dará un giro radical a su concepción insular, hasta acabar proclamando años después, desde su exilio parisino, su total añoranza, con este aldabonazo: «Fuerteventura, un oasis en el desierto de la civilización».

Arrecife, 1966. Con el mismo entusiasmo y vehemencia incorregibles con que antes les había exhortado a Manolo Millares y su mujer, Elvireta Escobio, que vinieran a participar de la fascinación que siente por la frenética actividad artística de la Gran Manzana, Manrique les indica ahora que la nave ha empezado a dar un cambio de rumbo radical. En carta del 8 de septiembre, les anuncia que acaba de conseguir unos terrenos en Taro de Tahíche, desechados por volcánicos, y que los quiere compartir con ellos y con Pepe Dámaso para un proyecto comunal, construir allí una suerte de falansterio de creatividad e intercambio artístico. Ante el silencio de su corresposal, Manrique insistirá unas semanas después,

con una extensa misiva, cargada, una vez más, de vehemencia altruista, convidante, comunitaria, que desembocará, también una vez más, en el proyecto de un emprendedor casi solipsista.

Yo estoy pensando seriamente en lo que realmente significa Lanzarote, *para todos nosotros* (el subrayado es nuestro)... Creo que esto lo podríamos *hacer nosotros (idem)* y al mismo tiempo, *viviríamos (idem)*, que es importantísimo, ya que la lucha constante de las grandes ciudades terminan con la existencia de cualquiera. Eso lo he visto, cara a cara, en New York, y es a lo que no estoy dispuesto.

Es la carta (21 de septiembre) en la que anuncia, sobre todo, el más importante giro de su existencia, personal y artística:

La pintura, para mí, es lo más importante, pero creo que no es absolutamente necesario perder la vida, para estar al final como la Coca-Cola. Quiero pintar con la verdadera medida del hombre, y también con un poco más de humildad, ya que me he dado cuenta perfecta, después de la tremenda experiencia de NY, que la verdad se encuentra en sitios más cerca de la Naturaleza, donde una estrella se pueda ver cada noche, y oír las olas de una playa solitaria radiante de sol. Esto creo que es lo realmente importante.

Frente al «Querido don Manuel el quejumbroso y enlutado», de los encabezamientos de las muchas cartas que le envía en los años sesenta, la mayoría datadas en Nueva York, repararemos en los juguetones atributos que le dedica Millares en sus no tan frecuentes respuestas (23 frente a 54 misivas): «Mi querido Marqués de Lancelot», «Mi querido Cesarrique de Manrizote», «Don César, King of Lanzarote», «Don Cesáreo de los Manriques las Tuneras y las Lavas»... Nos habla de una soledad más dinámica y no tan taciturna como la que su interlocutor le adjudica; de una soledad mucho

más vitalista y lúdica, pero no menos sola. Evocan los jocosos tratamientos de los personajes de *Lancelot 28° 7°*, de Agustín Espinosa, esa obra capital, capaz de erigir a Lanzarote no solo en metonimia del Archipiélago, sino que es —aún más lejos y más cerca— la «Guía integral de una isla atlántica», como reza su subtítulo. Su insuperable descripción del mapa conejero como «Isla potro a punto de saltar» (¿no vemos ahí a Manrique intentando domar esas crines?) o su «palmera con viento de Lanzarote», una adánica conjunción que representa a la de naturaleza y arte («Eres ya la primera entre todas las cosas que han aprendido el arte de la voltereta alrededor de un punto absoluto»), están en la base del imaginario manriqueño.

En efecto, apenas un lustro después de que Unamuno hallara en el camello el símil esencial del chasis de Fuerteventura, Espinosa se lo trae a Lanzarote para erigirlo en metáfora vanguardista del ser insulario, en su acepción, sobre todo, del artista incomprendido, lo que en el mundo actual es casi una tautología. En ese lábil tránsito que va, en *Lancelot 28° 7°*, desde el «camello-Charlot» al «Eres —camello con arado de Lanzarote— maestro de los actores del devenir», ¿no vemos una cabal fisionomía manriqueña?

Reparemos también en el vuelco que nuestro artista aplicará a esta temprana predicción de Espinosa: «[Las] Montañas del Fuego —hoy casi apagadas— apenas sirven ya para asador paradigmático de los turistas sin aspiraciones». Varias décadas después, en *Recitados lanzaroteños* (1998) —publicado a título póstumo, y ya fallecido también el propio César—, Pedro Perdomo Acedo obtiene la síntesis dialéctica entre la (unamuniana) tierra insular y el (espinosiano) actor isleño, al hablar, justamente, de una pareja de camellos. Lo hace en el poema «El camello del amor», donde describe un apoteósico coito entre «la camella nupciante» del paisaje y

el bramante «camello» del ser insulario. «Zumba la bramadera... Rebrama en cada trinque relámpagos orales», señalará, epifánico, cuando, al caer la noche, bajo las faldas de las Montañas del Fuego, se escuchan los bramidos orgasmáticos, que compensan —y hasta suplen— el secular silencio de los volcanes apagados. El camello y la camella (el nativo y la isla) se vengán ahora, en la desnudez estelar, de haber estado esclavizados acarreado guiris («turistas sin aspiraciones») durante toda la jornada.

Es significativo que los proyectistas poéticos —por así llamarlos— que ilustran la gran materialización final de César Manrique sean todos —al igual que él mismo— hijos del viaje. Entre los autores que venimos desgranando, Espinosa es el viajero interinsular por antonomasia, hasta hallar en *Lancelot* su Rubicón definitivo; Unamuno, el trasterrado en casa; y Perdomo Acedo, el exilado intermitente... Pero resulta ineludible completar los cimientos verbales (que en Lanzarote son siempre, a la vez, matéricos) con *A la sombra del mar* y *Conejera* (ambos de 1963), de Manuel Padorno, donde describe el entorno de su estancia en la Isla, para señalar, por ejemplo, «Gaviota remontando mayo sola» y «... esta es la luz, aquí reside sola», respectivamente.

Es otro aspecto caro al retrato César: los mitos monádicos, solitarios, solísimos. Gaviota que remonta *sola* y luz que reside *sola*. A su paso por Taro de Tahíche, Rafael Alberti lo llamará «Pastor de vientos y volcanes», y Severo Sarduy lo convierte en el personaje del Arquitecto de la específica luz insular, en su novela testamentaria *Pájaros de la playa*. Desde camello con arado de Lanzarote a camellero que celebra en solitario el polvo telúrico de los camellos nupciantes, nuestro artista es también el «destemplado Palinuro atlántico», en que Eugenio Padorno cifra al más legítimo descendiente del cura San Brandán diciendo misa, durante siglos, con un

*cañadulce*, a lomos de una ballena, esta vez remando a contracorriente en la inmensidad de la noche oceánica...

«¡Vénganse! ¡He conseguido para nosotros! ¡Aquí viviríamos!...» exhortaba quien, al regreso de la ajatreada metrópoli neoyorquina, se contentaba ahora con emular al «cherne nadando solo en fondos rocosos», y a velar por «las viejas con manchas rojas y marrones que tanto fascinaron mis ojos infantiles». Manrique había vuelto para aprender a domeñar el aire y la lava salinosos, como el aborigen que vigila las gambuesas del guanil. Cuando, en la mentada entrevista, le pregunté quiénes habían sido sus maestros iniciales, atajó: «Famara, Famara y Famara. Su yodo puro, su arena, su fauna, sus pescadores, sus pescados...». Consintió en agregar, por fuera de la línea de la playa, el magisterio igualmente decisivo del vientre rumoroso de las cabras, en cuyas ubres solía aguzar el oído para obtener la síntesis entre una expansiva caracola y un incipiente volcán. Paciente, vehemente, intuitivo, corajudamente instintivo también, se entregaría al lento oficio de la partera socrática, aplicando la cesárea lanzaroteña; no para agregar un arte al ser, sino para liberar al que es, y hacer de la isla su más cabal lienzo.

Tiene razón Fernando Gómez Aguilera al resumir de este modo uno de los legados más elocuentes del artista: «Manrique pensó siempre que estaba obligado a apurar, hasta las heces, la fortuna de haber entrado en la imprevisible y exótica probabilidad del turno de existencia». Serviría como vínculo de muchos de sus diseminados pensamientos; aunque habría que acompañarlo con el rasante vuelo de este imperativo de Nietzsche, que, de seguro, él mismo se aplicó y, de buen grado, hoy nos trasladaría: «Aquello que los demás niegan de ti, eso eres tú; ¡Cultivalo!».

## Un habitar autobiográfico

SARA ROBAYNA  
Arquitecta

De la forma más natural y animal posible, cual hormiga que excava su hogar en la tierra, las ideas pasan de la mente al espacio construido, sin plasmarse en dibujos previos. Un lugar proyectado desde el espacio.

Al querer estudiar la obra, los arquitectos nos empeñamos en buscar dibujos para descifrarla. Pero uno se encuentra con la obra en sí misma, sin documentos gráficos que reflejen el proceso de ideación ni las intenciones del autor.

Una forma de construir casi escultórica, hoy impensable, dados los avances tecnológicos, las limitaciones normativas u otros factores que acompañan a la obra, dota a su proceso de creación de un carácter especial.

¿Cuáles son sus referentes?, ¿sus intenciones?, ¿cuál es su ideal de belleza?, ¿sus experiencias?, ¿qué concepción del espacio tiene?, ¿y de la vida? Múltiples son las preguntas que me asedian.

En palabras de Manrique todo comienza así:

[...] En mi investigación, durante esos momentos de mi nuevo contacto con la lava, me encontré cinco burbujas volcánicas, donde mi asombro colmó mi imaginación, introduciéndome en su interior, colgándome por la higuera que partía de su interior. Dentro de esta primera burbuja creía que estaba en otra dimensión [...] Allí mismo y en su interior supe que podía convertirlas en habitáculos para la vida del hombre [...].

César Manrique, 1988

Cómo habitar, cómo proyectar y formalizar un espacio doméstico. Ocupar la belleza natural, una estrategia de colonización de la naturaleza para convertirla en un espacio vivible, no existiendo una única realidad, siendo esta más compleja, con múltiples matices en su formalización, alejada de los prejuicios propios del arquitecto académico.

Se percibe un entusiasmo por la naturaleza, entendida como un poder creador y cambiante. No es la consciencia de lo natural el eje principal de la obra, más bien lo es la exaltación a la belleza. Una forma muy natural de construcción, manual, sin dibujos, *in situ*, sin la visión global del objeto acabado, un tanteo en el lugar, prueba y error, con herramientas propias de la arquitectura popular.

Se asume la naturaleza como soporte, como hilo conductor del discurso. Destaca la inquietud y la búsqueda que realiza César, que van más allá de solucionar únicamente el problema de habitar. De este caso particular, Taro de Tahíche, la actuación en el paisaje configura el espacio privado de la casa, del cual podemos extraer intuiciones y conclusiones aplicables a otras obras. Taro sirve de laboratorio y manifiesto de sus valores

estéticos, arquitectónicos e idearios, que perseguirá en el resto de sus intervenciones.

La naturaleza no tiene un rol meramente contemplativo. La fuerza natural fundamenta los principios formales de la vivienda, reforzando el binomio Arte/Naturaleza. La naturaleza y la arquitectura colaboran sin competir. Hay espacios donde se exalta su belleza y se contempla, añadiendo elementos que aumentan la experiencia fenomenológica de la casa. Y otros donde el habitar se apropia de la naturaleza, incorporando elementos de un carácter más doméstico que implican el contacto activo con el medio natural. El tratamiento del paisaje realizado en Taro no responde a un modelo de paisajismo latino. En ese momento este tipo de intervenciones era algo más propio de otras culturas, reflejo de lo aprendido en sus viajes.

Elementos intangibles como el sonido, el silencio, el olor o las sombras son igual de importantes que el resto de elementos construidos en el discurso arquitectónico de la vivienda. El recorrido por la vivienda tiene un marcado carácter cinematográfico, la *promenade architecturale* podría considerarse una sucesión de fotogramas de una película con los que sorprender al espectador entre escenografías.

La obra arquitectónica se concibe de una forma muy contemporánea, entendida como el arte de juntar cosas, ensamblar, el *collage* y el montaje. Una forma de entender la arquitectura bastante alejada de los preceptos académicos de la época. Manrique marca un antes y después en la arquitectura popular de la isla. Introduce elementos vernáculos, muchas veces desprovistos de uso, o reinterpretando el mismo, con un marcado carácter ornamental. Lo que hoy permanece en el ideario colectivo como

arquitectura popular lanzaroteña está fuertemente influenciado por César Manrique y ese carácter decorativo.

En la arquitectura tradicional de Lanzarote prima dar respuesta a las condiciones climáticas. Podría decirse que, la vivienda responde a una reinterpretación de la tipología tradicional desarrollada en torno a un patio, orientada de forma que se protege de los vientos predominantes del noreste. En cambio, el límite interior-exterior está fuertemente marcado en la tipología tradicional. En Taro, sin embargo, esa línea está desdibujada.

Alejado de prejuicios o ideas preconcebidas, el habitante y proyectista no refleja un programa que responda a necesidades familiares. Atendiendo a la distribución de la vivienda es fácil detectar un solo espacio para el dormir. Se lee la contemporaneidad de no anclarse a un estereotipo tradicional de familia. Por otro lado, la cantidad de espacios para el esparcimiento y la recepción de visitantes ponen de manifiesto el carácter social y festivo de Manrique.

El sujeto se relaciona con el mundo al margen de los demás, lucha por una construcción de individualidad, se esconde entre sus muros y sus burbujas. Dos mundos, uno superior: pragmático y organizado, donde desarrollar meramente las funciones vitales básicas. Y otro inferior: fluido, orgánico, libre, lúdico, que coloniza el espacio natural, proyectado por y para el disfrute. Ambas realidades conectadas por una escalera central de caracol.

Taro nace a su llegada de Estados Unidos, en un momento en el que parece que César quiere marcar y definir su lugar, colocarse en el mundo.

Es una casa para exhibirse, trabajada cual pieza escultórica, con un marcado carácter social y hedonista, entendida como una carta de presentación como artista a su vuelta a las Islas.

César no sigue las corrientes arquitectónicas que se dan en Canarias, huye del tradicionalismo canario y también lo hace del racionalismo. Busca una arquitectura que dialogue con la naturaleza, la cultura y el paisaje. Además, en su discurso, pretende articular valores arquitectónicos vernáculos con otros más contemporáneos, aprendidos en sus viajes.

La arquitectura canaria me da lástima, ya que precisamente por la maravilla de su clima, se debe concebir una arquitectura que forme parte conjunta con la Naturaleza empleando materiales tan nobles como el hormigón, el hierro, el cristal y el plástico y no haciendo eso que llaman «típico canario», que no sé quién se inventó y que de ninguna forma responde a las características de nuestras islas.

César Manrique, 1957

Formalmente, cabe resaltar la influencia pop. Son múltiples las referencias a este lenguaje que se perciben en los interiores de Taro de Tahíche. La reinterpretación de elementos cotidianos, el reciclaje y la incorporación de objetos de diseño de la iconografía pop. Varias son las similitudes con la cinematografía y el ideal de casa estadounidenses del momento. Interiores también de estética *kitsch*, espacios recargados, en los que aparecen colecciones de diversos objetos. Según Celeste Olalquiaga, podemos entender el *kitsch* como un «anhelo por objetos que ayuden a capturar de nuevo el pasado, la conexión con la naturaleza. El reino artificial esclarece de manera fascinante, en un intento de recuperar todo aquello que la industrialización se llevó».

Taro de Tahíche puede entenderse como el *statement* del artista, cuya lectura permite conocer a la persona. Nos encontramos a finales de los años sesenta, en un territorio lo suficientemente aislado de lo que pasa en el resto del país, en el que expresarse con libertad. Un submundo en el que refugiarse del exterior. El morador concibe su propia isla en la isla. Alguien que intuitivamente excava y se posa sobre la tierra, de manera experimental, que entiende la magia y la pasión de lo natural. La naturaleza es entendida como obra de arte, como material de trabajo y como producto final. Taro es un objeto acabado con el que exhibirse y posicionarse en el mundo. Un sueño en el que permanecer eternamente en vacaciones, donde divertirse es fundamental.

## Objetos preciosos y objetivos precisos. El Almacén como espacio pionero

DALIA DE LA ROSA  
Historiadora del arte

*No hay bardas ni cercas. Los límites de mi jardín son el horizonte. En este paisaje desolado, el silencio solo se ve interrumpido por el viento y las gaviotas que al caer la tarde se pelean en torno a los pescadores que traen la presa del día.*

Derek Jarman, *Naturaleza moderna*

El aspecto de la figura paradigmática y poliédrica del artista lanzaroteño César Manrique en el que me centraré es su faceta o vocación pedagógica y de gestión de la cultura en relación a la ciudadanía, noción que viene marcada por la labor que desarrolló en el Centro Polidimensional El Almacén. Una propuesta privada que iba a situar a la isla de Lanzarote como una alternativa más que coherente y de auténtica vanguardia dentro de la producción cultural de Canarias y de España, que bebía del proyecto no realizado de residencias para artistas en el Puerto de la Cruz, Tenerife,

de Eduardo Westerdahl y del Museo de Arte Contemporáneo Eduardo Westerdahl (MACEW) que fue creado en 1953 —sin duda un precedente en el futuro surgimiento del Museo Internacional de Arte Contemporáneo (MIAC)—. Esta propuesta estaba encaminada hacia una producción cultural que aunaba de forma respetuosa lo contemporáneo, la tradición y las múltiples formas de creación que se podían desarrollar en la época. Con la sentencia «Objetos preciosos y objetivos precisos», los creadores del proyecto del Centro Polidimensional El Almacén señalaron el futuro y el germen de una iniciativa artística pionera en las islas Canarias. Un lugar que se colocó a la vanguardia de los espacios desarrollados por artistas. Recordemos, por ejemplo, la experiencia denominada FOOD en la ciudad de Nueva York: un restaurante fundado en 1971 por Gordon Matta-Clark y Caroline Goodden, entre otros artistas, que se basaba en el lugar del acontecimiento como elemento conceptual y cotidiano de un espacio social. Con estos «objetivos precisos» tuvo lugar en Canarias, a partir de 1974, un hito pionero dentro de la gestión independiente con vocación cultural.

Así, en el año 1974, en el marco de una proliferación de manifestaciones culturales a nivel estatal (los Encuentros de Pamplona se dan entre los meses de junio y julio de 1972), se inaugura un proyecto de carácter privado en Arrecife, capital de Lanzarote, gracias al empuje del artista César Manrique. Un centro de producción de lo artístico que se aunaba con un carácter empresarial. Como sabemos, este no era el único proyecto que el artista auspiciaba en la isla, pero sí era el único sufragado íntegramente de su bolsillo con el objetivo de brindar a la ciudadanía lo que, desde su punto de vista, era una necesidad imperiosa, la cultura como herramienta de educación y esparcimiento social. En las siguientes palabras de Pepe Dámaso se percibe cuál fue

el pistoletazo de salida a este proyecto y su motivación: «Este lugar se hizo para que los hombres, necesitados de la cultura, lo disfrutaran», comienza diciendo, «cuando se puso en marcha, no había en Canarias, ni en toda España, un lugar como este», pues para él, «El Almacén siempre significó un compromiso total y absoluto con criterios literarios y artísticos de vanguardia»<sup>26</sup>. Es decir, un compromiso con la difusión del conocimiento, la preservación de los saberes y la pedagogía. Esta propuesta tiene en su concepción espacial, localización o situación, el elemento de mayor importancia. Se trató de erigir el espacio como lugar de cultura.

Es interesante, ahora, ubicarnos dentro de la noción de los saberes situados, concepto del pensamiento feminista de Donna Haraway, en el que es fundamental la localización desde la que se construye el conocimiento (y la política). Esto se refiere al resultado de un proceso que parte de las experiencias y conocimientos adquiridos para avanzar hacia un trabajo crítico y reflexivo. En este sentido, «los conocimientos situados son siempre conocimientos marcados. Son nuevas marcas, nuevas orientaciones de los grandes mapas que globalizaban el cuerpo heterogéneo del mundo»<sup>27</sup>. El contexto de localización histórica y social de un espacio cultural es determinante en su andadura y en el desarrollo de su actividad. El Almacén surge de la necesidad de encontrar una interlocución válida entre la cultura y la ciudadanía, con una potencia pedagógica que desarrolló un espacio de relaciones artísticas y sociales sin final y que afectó

<sup>26</sup> CACT Lanzarote, «Pepe Dámaso: "Cuando se puso en marcha El Almacén, no había en Canarias, ni en España, un lugar como éste"», [cactlanzarote.com](https://www.cactlanzarote.com), 27 de octubre de 2018. Recuperado el 10 de enero de 2020 de <https://www.cactlanzarote.com/es/pepe-damaso-cuando-se-puso-en-marcha-el-almacen-no-habia-en-canarias-ni-en-toda-espana-un-lugar-como-este>

<sup>27</sup> Donna Haraway, *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Universidad de Valencia-Ediciones Cátedra, 1995, p. 188.

a una generación. La fórmula para ello fue la autogestión, entendiéndola también en este contexto como herramienta para un cambio social y cultural. Sin duda, la inauguración de este proyecto fue un acontecimiento excéntrico en la España de la época, que situó a Lanzarote en el epicentro de la cultura de las Islas y conformó un laboratorio de tendencias experimentales, aunque ya se comenzaba a sentir un espíritu de cambio en el país, pues Franco moriría el 20 de noviembre de 1975.

César Manrique adquiere, en febrero de 1974, el edificio de arquitectura tradicional que albergaba la antigua Escuela de Artes y Oficios en Arrecife. El futuro del espacio estaría determinado por un equipo creativo formado por Luis Ibáñez, Pepe Dámaso, Gerardo Fontes y el propio Manrique; conforme avanzaron los años más personas se sumarían a la gestión del mismo<sup>28</sup>. Cipriano Fierro, que se haría cargo del centro en 1979, dejaba claro el objetivo del espacio: «Nuestra intención es que los miles de visitantes que llegan todas las semanas a Lanzarote dispongan de un centro donde puedan tomar contacto con nuestra realidad cultural». La labor de César Manrique para con El Almacén no solo se centró en brindar un lugar donde la ciudadanía y el tejido artístico compartieran y tuvieran acceso a lo que se hacía en el ámbito nacional e internacional, sino que también era consciente de que, tal y como pasaba con el resto de sus intervenciones en la isla, El Almacén podía ser un reclamo para los visitantes. Este valor, para Fernando Castro, que fue asesor del Centro, es paradigmático<sup>29</sup>:

<sup>28</sup> Para el desarrollo de este trabajo ha sido fundamental la colaboración de Pepe Betancort, que desarrolló la exposición «Almacén 1974» en marzo de 2019.

<sup>29</sup> Diego Talavera, «Una muestra internacional de arte abre en Lanzarote el centro cultural El Almacén», *elpais.com*, 17 de enero de 1984. Recuperado el 10 de enero de 2020 de [https://elpais.com/diario/1984/01/18/cultura/443228408\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1984/01/18/cultura/443228408_850215.html)

Más allá de las fronteras nacionales. Este valor se funda en la interacción de arte, naturaleza y cultura. Pero también hay que decir que las claves del proyecto de Manrique se hallan en Canarias: en la naturaleza y en la cultura de las islas.

Es necesario analizar desde qué tipo de espacios se van vertebrando los discursos y las metodologías artísticas y de mediación, qué formas jurídicas tienen y cómo contaminan con sus prácticas instituyentes los modelos institucionales asumidos en España, entendiendo estas como un conjunto de acciones que se plantean a modo de desbordamiento extradisciplinar de la actividad social y productiva de las instituciones culturales, de manera que emergen otras formas de experimentar o producir nuevas institucionalidades<sup>30</sup>. Estas prácticas, ampliamente descritas en el proyecto «Transductores» puesto en marcha por el Centro José Guerrero en 2012, van más allá de una dicotomía entre instituciones y movimientos sociales: generan instituciones monstruo y permiten, a partir de una noción de poder constituyente<sup>31</sup>, abrir otros ámbitos y potencialidades de producción cultural. Estos nos señalan, pues, líneas de fuga que disparan hacia configuraciones y agenciamientos inesperados entre sujetos, instituciones y colectivos, con un grado de visibilidad menor o más capilar<sup>32</sup>. En este sentido, es destacable la capacidad de agenciamiento de El Almacén que partía de una necesidad más profunda

<sup>30</sup> Judith Butler, «¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault», *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Traficantes de sueños, Madrid, 2008, p. 148.

<sup>31</sup> Gerald Raunig, «Prácticas instituyentes, n° 2. La crítica institucional, el poder constituyente y el largo aliento del proceso instituyente», transversal.at, enero de 2007. Recuperado el 10 de enero de 2020 de <https://transversal.at/transversal/0507/raunig/es>

<sup>32</sup> Marcelo Expósito, «Los devenires de la clase creativa y la producción cultural», *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, Traficantes de sueños, Madrid, 2008, p. 23.

que la de desconectarse del museo, pues el MIAC de alguna manera se beneficiaba de la actividad efervescente de esta propuesta. Lo que ocurría de forma complementaria al desarrollo de este museo con la propuesta del centro polidimensional es que se generaba un espacio de agencia basado en la colisión y cotidianidad que se produce con la unión de lo popular con la vanguardia.

Como Brian Holmes se pregunta: «¿Cuál es la lógica, la necesidad o el deseo que impulsa a [las/los] artistas a trabajar fuera de los límites de su propia disciplina» para adentrarse en la gestión y el desarrollo de una forma distinta de vivir el entorno y el arte? Esta lógica deviene de la facultad de encarar las transformaciones que consisten en «ocupar un campo con potencial de agitación social [...] para después irradiar hacia fuera de ese dominio especializado con el propósito explícito de efectuar cambios»<sup>33</sup>. Ese campo lo entendemos como lugar abstracto y físico, desde una perspectiva de lectura del espacio como un cúmulo de capas de interpretación que derivan en lo que Lefebvre llamaría espacio social: un lugar producido en el que transcurren, sugieren o prohíben determinadas acciones. Entre esas acciones, unas remiten al universo de la producción y otras al del consumo, es decir, al disfrute de los productos. El espacio social implica múltiples conocimientos. En El Almacén se da, de forma simultánea, el espacio vivido, percibido y concebido, cuyo fruto es la formación de un lugar específico —producto de la percepción y de la práctica del mismo—. Esta puesta en práctica de la percepción es lo más cercano a la vida cotidiana y a sus usos más prosaicos, mientras que el lugar de lo vivido sería el espacio de representación en el que

<sup>33</sup> Brian Holmes, «Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones», *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, Traficantes de sueños, Madrid, 2008, p. 205.

se superponen los conocimientos simbólicos más complejos —es decir, donde se producen las imágenes—; y el concebido, la representación del espacio y como tal representación está atravesado por relaciones de poder y de producción. El nacimiento del Centro Polidimensional El Almacén está marcado por la unión de estos tres pilares. Es un lugar cuyo capital simbólico no puede ser capitalizado puesto que, como representación es ideología, se aproxima más al espíritu de celebración de lo común, dejando de lado la sobrevaloración de lo expositivo y la voluntad de patrimonializarlo. En definitiva, El Almacén se pensó como un lugar en el que estar, profundamente comprometido con las posibilidades más modestas de unos objetivos sencillos: la recuperación de lo popular, la incorporación del pensamiento y el arte contemporáneo, pero sobre todo como un emplazamiento en el que estar juntos/as. Los límites de ese estar, como en el jardín de Jarman, pertenecen al horizonte, lugar en el que también Manrique ideaba para —al menos hoy en su memoria— encontrarnos aquí: en El Almacén. Lugar.



## Una derivación insospechada de Manrique: preservar una raza vernácula

FERNANDO SABATÉ

Geógrafo, profesor universitario y ciudadano

La inquietud por la conservación de razas de ganado tradicionales, más allá de los núcleos de personas especializadas en zootecnia, no se remonta más allá de tres décadas. Fue en 1992 (justo el año del prematuro fallecimiento de César), cuando en la convención de Río de Janeiro se aprobó, junto a otros importantes documentos, un compromiso para adoptar y coordinar medidas para evitar la pérdida de razas autóctonas en riesgo. Pues bien: la tesis que sostengo a continuación es que en el caso particular del camello, y como consecuencia indirecta (y tal vez no prevista) de la capacidad demiúrgica de César Manrique, se logró preservar de manera razonable a esta raza ganadera de su virtual extinción en el Archipiélago.

Como es sabido, en Canarias son conocidos con el nombre de camellos los animales de la especie *Camelus dromedarius*. Dromedario es, en efecto, su denominación en castellano estándar, pero tal denominación resulta por completo ajena a la cultura popular de las Islas. Estos animales se

introdujeron a partir del siglo XV desde la costa occidental de nuestro vecino continente africano, como producto de las periódicas cabalgadas (que se cobraban también, como botín principal, a personas deportadas al Archipiélago donde trabajarían como mano de obra esclava). Más de tres siglos después señalaba Viera y Clavijo, en su *Diccionario de Historia Natural de las Islas Canarias*:

Traído del África a Fuerteventura y Lanzarote, luego que los primeros conquistadores y pobladores de ambas islas conocieron las ventajas que sacarían de sus servicios, hallaron allí los camellos un clima favorable para la multiplicación de su especie, y desde entonces hacen parte de las conveniencias de aquellos naturales, criándose a muy poca costa.

Llevaba razón el ilustrado isleño del siglo XVIII: por su excelente adaptación a tierras áridas, superior a otras opciones como las del ganado bovino, asnal o mular, durante años desempeñó un papel importante como animal de laboreo y transporte en Lanzarote y Fuerteventura, en menor medida en Gran Canaria, y alcanzando cierta relevancia en el sur de Tenerife en algunas fases históricas. La utilización del camello como animal de carga y tracción desde edades muy tempranas, unido al suministro de una alimentación relativamente buena —si se la compara con la que podían obtener en su aún más árido territorio africano de origen—, hizo que «los camellos de la tierra» desarrollaran una gran musculatura y unas extremidades fuertes pero de huesos más cortos, lo cual les confería un aspecto compacto en comparación al camello originario del Continente, más ligero y de extremidades más dilatadas, debido a su uso para desplazamientos de larga distancia.

En relación con esta modificación genética y morfológica debo hacer un inciso para precisar algo que considero importante. En 2018 se publicó en la prestigiosa revista *Scientific Reports* (vinculada al grupo Nature) el

trabajo de un grupo de investigación de la Universidad de Salamanca que aporta un exhaustivo análisis de los rasgos y la distribución de las razas ganaderas en España<sup>34</sup>. Sus conclusiones vienen a corroborar que las razas autóctonas están condicionadas tanto por factores humanos como por las características del medio ambiente local, aunque —destacan— pesan más los primeros. Aplicando un análisis estadístico confirmaron que «el factor que más ha influido en la distribución de razas es el cultural». Lo cual no implica que el factor ambiental no sea importante: dentro de la España peninsular —que es su ámbito de estudio—, lo próximo y con condiciones ambientales semejantes, es más parecido, y lo más lejano, más diferente. Pero las razas ganaderas son una construcción tanto cultural como ambiental. O, de forma más precisa, las razas de animales domésticos constituyen «una respuesta cultural a unas condiciones naturales». Quizás, por cierto, si somos capaces de superar determinadas barreras disciplinares y (departa)mentales, esta idea de concebir una respuesta cultural bien adaptada a las condiciones ambientales e históricas propias de un territorio armoniza bien con el fundamento de la obra de César Manrique. Pero dejemos esa cuestión para después.

En el presente y cada vez más, la actividad ganadera utiliza en todas partes las mismas razas globalizadas y destinadas a maximizar la producción. La cultura tiende a homogeneizarse y la forma de encarar el medio ambiente también, encontrándose muchas de las razas autóctonas del mundo en peligro de extinción. Vivimos una fase histórica marcada por un cambio global que está terminando de aniquilar las formas de vida tradicionales. En ese contexto, la pérdida de una raza ganadera es la pér-

<sup>34</sup> Víctor J. Colino-Rabanal, Roberto Rodríguez-Díaz, María José Blanco-Villegas, Salvador J. Peris y Miguel Lizana, «Human and ecological determinants of the spatial structure of local breed diversity», *Scientific Reports*, 24 de abril de 2018.

dida de una cultura y una forma en la que el ser humano ha afrontado su relación con el medio ambiente. Pero es, además, la «pérdida de una oportunidad», porque con el cambio climático hay variedades autóctonas que pueden ser importantes: cuanta mayor diversidad, más soluciones potenciales. Existen múltiples ejemplos de cómo la diversidad del conocimiento cultural atesora respuestas para el cambio ambiental en curso<sup>35</sup>: cada especie, cada variedad, cada raza ganadera local constituye una respuesta posible frente a un cambio ambiental como el que, de forma cada vez más evidente, se está produciendo.

En el cambio del siglo XIX al XX, en las Canarias orientales, la agricultura —que no podía seguir siendo sino de secano— conoció un importante proceso de expansión, vinculado al crecimiento demográfico que empezaba a experimentar todo el Archipiélago. En aquel contexto, el camello pasó a desempeñar un papel si cabe más destacado, hasta el punto de que la posesión de un ejemplar entre las familias campesinas se consideraba un símbolo de estatus y prosperidad. Su utilización no se limitó al laboreo de la tierra sino que también se empleó como animal de carga para trasladar piedras y arena para la construcción de terrazas de cultivo. Importante fue también su empleo para la molienda del grano en las tahonas (como alternativa a un trabajo doméstico duro y tedioso para las

<sup>35</sup> Un caso real que demuestra la veracidad de esta afirmación se evidenció en Cuba a partir de 1991, cuando la isla caribeña se vio obligada a afrontar una reducción de más del ochenta por ciento de sus importaciones de petróleo procedentes de la Unión Soviética, de las que resultaba por completo dependiente. No solo el suministro de electricidad y el transporte se vieron afectados, sino que la práctica totalidad de la agricultura estaba ya mecanizada hacía décadas y corría el riesgo de quedar paralizada. Por su parte, casi toda la ganadería bovina se había orientado hacia la producción masiva de leche, y apenas quedaba ganado criollo capaz de realizar labores de tracción. La sociedad cubana tuvo entonces que desarrollar un programa urgente de rescate y reproducción masiva de las viejas razas, así como de las técnicas culturales de laboreo tradicional. De este hecho y otros semejantes da cuenta el interesante documental: *The Power of Community. How Cuba Survived Peak Oil*.

personas). Poseer al menos un camello aseguraba la subsistencia familiar durante los períodos de mayor penuria, situación que se mantuvo inalterada tras la Guerra Civil, registrándose aún, entre 1940 y 1950, unos tres mil camellos en Lanzarote.

Esa situación cambió como consecuencia de la tardía extensión a Canarias de dos consecuencias de la mutación civilizatoria que supuso la Revolución Industrial. Por un lado, los camellos fueron progresivamente desplazados por la mecanización progresiva de la agricultura, así como por otros medios de transporte basados en la explotación de la energía concentrada en los combustibles fósiles. Pero también por los efectos de la relevancia que adquirió el turismo como fuente de ocupación y factor de organización socioeconómica y territorial. Todo ello trajo aparejada una abrupta caída del censo de camellos en el Archipiélago. La tendencia apuntaba hacia su virtual extinción.

Sin embargo, Lanzarote fue una excepción merced a la singular inserción del camello en el fenómeno turístico de la isla. A decir verdad, esta no es atribuible al genio de César, aunque sí se debe a él, de forma indirecta, su pervivencia y consolidación hasta el presente: hacia fines de la década de 1940, un grupo de jóvenes comenzaron a ganarse la vida ofreciendo a los turistas un recorrido a lomos de camello por Timanfaya. En aquellas fechas, el camellero pactaba con el turista la ruta, su tiempo de duración y el precio. Con el tiempo esta actividad acabó consolidándose, después de ser adecuadamente regulada por el Cabildo Insular y, más tarde, por las autoridades del Parque Nacional (después de su declaración en 1974).

Conviene recordar que, en la segunda mitad del siglo XX, los camellos desaparecieron de las comarcas meridionales de Tenerife y Gran Canaria,

donde antaño habían alcanzado cierta importancia. De hecho, la declaración más temprana del Parque Nacional del Teide (1954) implicó la expulsión compulsiva de prácticamente todas las actividades tradicionales desplegadas de forma secular en las Cañadas del Teide y su entorno. Los cabreros que se desplazaban cada verano de forma trasterminante a sacar partido de los pastos estacionales de la cumbre fueron amenazados a punta de bayoneta de la Guardia Civil, y los animales que permanecieron resultaron abatidos. Quedó prohibida cualquier extracción de leña, «cisco» y rama verde obtenida de la poda de retamas y codesos (que servía de alimento estratégico para la ganadería vacuna durante la estación seca, y para los propios camellos, los mismos animales que, conducidos por sus arrieros, ascendían por encima de los dos mil metros a recoger y transportar todas esas cargas).

¿Por qué en Lanzarote no se actuó veinte años después de igual manera? Más allá de algunas diferencias evidentes entre las condiciones ambientales y los requerimientos de conservación de ambos espacios, sostengo que en esta isla se había ya consolidado la «cultura» (promovida por César Manrique) de que resulta no solo posible, sino deseable, una convivencia armónica entre la naturaleza y las actividades humanas, concebidas y diseñadas de forma inteligente, respetuosa y perdurable. En efecto, en el Islote de Hilario funcionaba ya desde antes de la declaración de parque nacional todo un conjunto de aprovechamientos cuidadosos de los recursos territoriales (incluyendo —bueno es destacarlo— los únicos aprovechamientos, simbólicos pero significativos, que de la energía geotérmica se han hecho hasta ahora en Canarias). Se cobraba por acceder y disfrutar de esas manifestaciones del paisaje y de las energías naturales, generando así recursos monetarios para Lanzarote. ¿Por qué no operar de

igual modo con el atractivo que supone un corto paseo a lomos de uno de los animales vernáculos de la isla?

Hoy, cada camellera o camellero dispone de una licencia que establece los animales que pueden concurrir, el itinerario y las tarifas (encargándose el Ayuntamiento de Yaiza de la recaudación y gestión). El Organismo Autónomo de Parques Nacionales tiene restringida la permanencia en el Parque Nacional de Timanfaya a 210 camellos al mismo tiempo, por lo cual se realizan turnos para que puedan trabajar las más de 280 licencias concedidas. Esta actividad permite ganarse la vida a más de cuarenta familias propietarias de los animales, además de a otras personas asalariadas que trabajan alimentando y guiando a los camellos durante la jornada que permanecen en el Parque. El municipio de Yaiza, y la localidad de Uga en particular, es el único lugar de Canarias donde se pueden encontrar núcleos de ganadería camellar gestionados por empresas familiares (en el resto del territorio insular existen algunas entidades privadas que se mantienen aisladas en sus enclaves turísticos y apenas se relacionan con el mundo ganadero).

Actualmente, los dromedarios de Canarias se encuentran clasificados en el *Catálogo Oficial de Razas de Ganado de España* como Raza Autóctona en Peligro de Extinción. Su número se estima en un millar, principalmente en las dos islas más orientales y, de forma singular, en Lanzarote. La Comisión Nacional de Coordinación para la Conservación, Mejora y Fomento de Razas Ganaderas reconoció en 2012 como raza al camello canario, pasando a ser la única raza autóctona de su especie en el ámbito de la Unión Europea.



## Relato breve de un viaje imaginario con César por el norte de Tenerife

JUAN SÁNCHEZ

Economista y activista

Cuando fui consciente del compromiso adquirido con mi participación en *Perspectiva Manrique* lo primero que me vino a la mente fue que no conocí a César personalmente. Una carta suya con su firma fue lo más cerca que estuve de él. Una carta que nos envió el 31 de marzo de 1989, hace casi 31 años, a la entonces llamada Coordinadora Popular en Defensa de El Rincón, en plena efervescencia del proceso social vinculado a la Iniciativa Legislativa Popular en defensa de esa zona del valle de La Orotava.

La iniciativa, presentada al Parlamento de Canarias con el respaldo de más de 33.000 firmas, dio pie a la ley, de caso único, de ordenación de la zona de El Rincón, considerada de interés autonómico por su valor como parte de un paisaje a proteger, el del valle de La Orotava, y por su condición de zona ecológicamente sensible. Esta ley fue aprobada en 1992, año en que César puso en marcha su Fundación, año en que trágicamente murió.

Así reza uno de los párrafos de la carta:

Quisiera mandarles mis más fervientes deseos de que esa coordinadora, en defensa de una causa justa como El Rincón, se mantenga siempre firme con unos ideales, que, hoy en día, están convirtiéndose en un pilar muy importante de nuestra sociedad.

Es verdad que, posteriormente he mantenido una buena colaboración con su legado institucional, la Fundación que lleva su nombre. Entiendo que esa relación ha sido la que puede justificar mi presencia en las jornadas. En todo caso me hubiera encantado conocer a César. Estoy seguro de que hubiéramos hecho buenas migas.

Cuando me puse a concebir la intervención me vino inmediatamente a la mente un viaje imaginario con César por el norte tinerfeño. En ese viaje le vi como un amigo invisible, un «yo complementario» que ayuda a uno tanto a reflejarse como a confrontarse consigo mismo, como apunta la psicóloga Tristana Suárez cuando habla de los niños con amigos imaginarios.

La declaración de César, de hace cincuenta años, que dice «Soy un contemporáneo del futuro» se convirtió en el acicate del viaje imaginario de dos días realizado al inicio del segundo decenio del siglo XXI. Como también lo fue la frase siguiente del sociólogo y antropólogo David Le Breton que aparece en su libro *Elogio del caminar* (Editorial Siruela, 2011): «Andar nos predispone para la metamorfosis de nuestra mirada sobre el mundo».

Le propuse a César que el viaje lo hiciésemos desde el talante de personas *escépticas ilusionadas*. *Escépticas* a la hora de reconocer el territorio que pisamos en la actualidad, un archipiélago en el que habitamos más de dos millones de personas en un contexto de alarmante vulnerabilidad. E *iluso-*

*nadas* porque vale la pena comenzar el viaje imaginario con esa actitud, en busca de experiencias que muestren que se pueden hacer las cosas de otra manera.

El primer día fue físicamente muy intenso. Iniciamos el viaje con un paseo madrugador y suave desde su obra portuense de Lago Martiánez hasta El Rincón por el Camino de la Costa, para luego continuar el resto del día, hasta el oscurecer, con un paseo de fuerte pendiente desde El Rincón hasta, no se asusten, el Filo, en la carretera dorsal, cerca del Centro de Investigación Atmosférica de Izaña ubicado a 2.367 metros sobre el nivel del mar.

En el Filo nos habían dejado un coche para acercarnos ya de noche al observatorio atmosférico donde pernoctamos, vehículo que utilizamos el segundo día en un viaje físicamente más relajado, bajando por la carretera dorsal en dirección al barrio de San Juan, en Tacoronte, para mostrarle un ejemplo de que las cosas se pueden hacer de otra manera.

En la costa orotavense le muestro el estado actual de El Rincón con su ley vigente. Le informo de que, a pesar de las enormes dificultades con las que la norma se ha tropezado a la hora de ser aplicada de conformidad con lo previsto en el Plan Especial de El Rincón, a día de hoy, al menos, se ha logrado que las doscientas hectáreas de suelo del paraje no se hayan perdido irreversiblemente para un sector estratégico para Canarias como debería ser el agroecológico. Hoy, El Rincón en cuanto a proceso social se mantiene como un proyecto de esperanza.

Mientras ascendemos hacia Izaña le hablo a César del libro *Canarias: Economía, Ecología y Medio Ambiente*, que escribimos un grupo de investigadores universitarios en 1992 y publicamos en 1994 (Francisco Lemus

Editor). «Te hubiera gustado. Seguro que lo hubieras tenido como uno de tus libros de cabecera», le digo osadamente. Reponemos fuerzas con unas manzanas reinetas, castañas, nueces y madroños en la finca familiar de Mamio, mientras el Teide nos acompaña majestuosamente durante todo el trayecto. Desde el Filo, después de un espectacular atardecer y con la luna llena sirviéndonos de faro, nos acercamos en coche hasta el observatorio, un centro neurálgico internacional de medición del comportamiento del clima.

A la mañana siguiente comprobamos la potencia visual de una atalaya única como Izaña, desde donde, a la vez que advertimos frente a nosotros un paisaje de gran belleza, percibimos su alarmante vulnerabilidad. Un entorno frágil que es a su vez *global*, con concluyentes indicadores del cambio climático como la evolución de la concentración de gases de efecto invernadero registrados por la instrumentación del observatorio. Indicadores reflejados en gráficos de fuerte pendiente, colgados en los pasillos del centro. Y *local*, por los inquietantes indicadores de vulnerabilidad de las Islas en relación a criterios tan determinantes políticamente como son los de autosuficiencia alimentaria y energética, el ambiental, los de salud y el social.

Pongo al tanto a César de la reciente declaración de emergencia climática en Canarias como acuerdo del Consejo de Gobierno en agosto de 2019, que tiene entre otros objetivos comprometer todas las políticas de las Administraciones públicas que puedan contribuir a frenar la amenaza mundial que entraña el cambio climático. César me pregunta si estamos ante otra declaración ceremonial o si, por el contrario, en esta ocasión estamos ante una declaración con una clara intencionalidad instrumental de abordar el problema. Le contesto que por lo que está en juego confío en que domine la instrumental.

Izaña también es un buen lugar para la reflexión y desde esa condición César me pregunta al reiniciar el viaje qué estamos haciendo hoy para construir un paisaje de resiliencia. Esta cuestión me trae a la memoria una entrevista que le hicieron en agosto de 2005 a su amigo Fernando Gómez Aguilera en *El País*. La comparto con él. Fernando señalaba entonces que la vulnerabilidad es uno de los activos de la Fundación César Manrique: «Los discursos frágiles ofrecen nuevas oportunidades para repensar la realidad. Obligan a la creatividad... Y en las encrucijadas hay que optar», concluyó. Y en un contexto de ratificación de que *hay que optar* cito al semiótico uruguayo Fernando Andacht, que nos propone que «el especular sobre viajes *imaginarios* puede acarrear el efecto de ayudarnos en un futuro incierto a *realizar efectivamente* esta acción», —acción que en nuestro caso, le digo a César, es la de optar—. Eso sí, y ahora traigo a colación al novelista, poeta, dramaturgo Álvaro Cunqueiro y sus *Viajes imaginarios y reales*, sin que nos dejemos asustar por los profesionales de la angustia y busquemos «en la gran peripecia humana, tantas veces mágica aventura, tantas veces sueños espléndidos y mitos trágicos, la razón a continuar».

Una *razón a continuar* que no nos colapse ante un panorama tan dramático con el síndrome de la indefensión aprendida del que habla el psicólogo Martin Seligman, síndrome prólogo de la depresión. De ahí el adjetivo *ilusionado* del que hablaba antes, que a modo de *mágica aventura* nos permita constatar que hay esperanza, que hay ejemplos de que efectivamente las cosas se pueden hacer de otra manera.

Y mientras cito a estos autores como sostén de los espacios de esperanza llegamos a San Juan, Tacoronte, al proyecto de la Finca El Mato Tinto, sede de la Asociación para el Desarrollo de la Permacultura. Se trata de

un proyecto de 23 años de experiencia a base de ensayo y error que, mediante la observación de los ecosistemas naturales, ha diseñado un sistema que integra plantas, animales, paisajes, construcciones, tecnologías y asentamientos humanos en sistemas armónicos y simbióticos. Se establece de ese modo una rica diversidad, a fin de lograr la estabilidad y resistencia (resiliencia) de los sistemas naturales, así como un mayor potencial para la sostenibilidad económica a largo plazo.

Le comento que me topé con la permacultura de una manera inesperada y afortunada hace doce años desde el activismo social de El Rincón. De ello hablo en «Relato personal sobre un viaje por la permacultura» que escribí en 2017 en la revista *PAPELES sobre relaciones ecosociales y cambio global*.

En la finca nos esperan Javier Reyes Barroso y Dácil Mazuelas Repetto, las personas responsables del proyecto. Las presentaciones las hacemos directamente durante la *toma de tierra*, esa metodología que llevamos años practicando donde cada taller-curso-seminario comienza con una visita a la finca para *sentirla*. De esa manera, se ven de forma directa e inmediata los procesos propios de la permacultura, facilitando un pensamiento más sistémico que ayuda a salir del encasillamiento disciplinar. Facilita, asimismo, un lenguaje común entre los participantes, la comunicación y la colaboración entre personas y entidades, y contribuye a construir o consolidar enlaces y potenciar redes.

Le leo a César cómo definen algunas personas la experiencia de esa *toma de tierra* en la finca con Dácil, Javier y su equipo. Una: «Es el espacio perfecto de aprendizaje. Todas las personas debemos pasar y hacer algún curso aquí, independientemente de a lo que nos dediquemos. Todo está relacionado e integrado». Otra:

Cada toma de contacto me transmite perseverancia, claridad, seguridad, respeto, amabilidad y mucho valor ético. Gracias por seguir regalando vuestro ser a la Humanidad y a todos los seres que nos rodean. Sois un ejemplo de cómo cuidar a la gente y a la Tierra de forma equilibrada con la evolución. Gracias por compartir.

Como epílogo del viaje comparto con César tres breves textos que traigo a colación a raíz de una frase suya de 1986: «Tenemos el deber de empezar a construir la utopía». El primer texto, escrito por el joven cineasta Marc de la Menardière en 2016, dice así:

Mi estancia en la finca del Mato fue una nueva fuente de asombro que no había conocido después de mi vuelta alrededor del mundo para la realización de la película *En búsqueda del sentido* [...] Allí vi una utopía concreta, un laboratorio vivo que demuestra que otro mundo no solo es posible sino que ya está aquí...

El segundo, un texto anónimo con las impresiones de una persona que visitó la finca en 2019, donde parafraseando a César escribió: «Personas contemporáneas del futuro. Van muy por delante. Un lugar maravilloso lleno de vida». Y el tercero, de su amigo Fernando Gómez Aguilera, en 2019, que a raíz de la información que le había remitido sobre nuestro proyecto permacultural escribió: «Un tesoro. Ese discurso no es ya palabra de futuro sino emergencia de presente». Textos que espero sirvan de esperanzador colofón de la carta de César con la que iniciaba este breve relato.



## César Manrique y el desbordamiento de las categorías

ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA  
Escritor

*Me deprime el pensar que me cataloguen.*

César Manrique, 1988

El título que he querido dar a las reflexiones que siguen —«César Manrique y el desbordamiento de las categorías»— atañe, me parece, a una cuestión central en el campo artístico contemporáneo. No es posible hoy, ciertamente, realizar ninguna aproximación al trabajo de las artes sin reconocer el papel dialógico —vínculos, intercambios, concordancias, correspondencias— que presentan todos los lenguajes artísticos entre sí y también, por otra parte, la relación entre estos y sus funciones sociales. Fue Marcel Duchamp, si no me equivoco, el artista que más hondamente ha influido en la modernidad en lo que se refiere a la llamada «deslimitación» del arte, es decir, al deslizamiento y la intercomunicación de los lenguajes artísticos y su encuentro o reencuentro en un campo común, un campo de aspiraciones compartidas.

No es un asunto menor el hecho de que el artista de nuestro tiempo persiga, en incontables casos y variantes, un espacio fluido de comunicación entre las artes. La idea del artista recluido en un solo lenguaje, en una única modalidad de expresión, no se aviene hoy ni a la evolución de las artes ni a la realidad de la comunicación en nuestros días, con todo lo que esto último significa en cuanto al marco social al que el arte va dirigido y en donde se realiza plenamente. Por supuesto que no faltan, ni ayer ni hoy, los artistas que se especializan, digámoslo así, en tal o cual modalidad expresiva, incluso dialogando con las demás artes en mayor o menor grado; son más bien raros, en cambio, los artistas que no aspiran a trabajar en un territorio en el que la reciprocidad y los intercambios representan un considerable enriquecimiento de sus respectivas indagaciones. Es muy variable, por supuesto, el nivel de compromiso o de interiorización de este principio dialógico en cada uno de los artistas, y depende del carácter de cada trabajo concreto para que tal principio alcance una realización significativa. El hecho, sin embargo, es que aquel principio ha acabado por ser uno de los rasgos más definitorios del quehacer de las artes en un mundo en el que desaparecen cada vez más los compartimentos estancos y se amplían, de manera creciente, los vasos comunicantes, hasta el punto de generar una nueva realidad en la que el «campo» común, antes aludido, está prácticamente generalizado y los artistas descubren en él nuevas zonas de exploración.

Entre los interrogantes que plantea la obra de César Manrique figura, en un lugar que considero particularmente notorio por las razones que enseguida explicaré, el relacionado con el modo en que podemos o debemos interpretar su práctica artística. Todos sabemos hasta qué punto, en efecto, no cabe asociar el trabajo de Manrique a una sola faceta artística, y de ahí la dificultad de asociarlo a una única modalidad; o, dicho de otra

manera, cuánta injusticia o parcialidad habría en limitarlo a una sola de esas facetas, aunque en cada una de ellas haya alcanzado logros precisos.

A mi ver, y en un sentido muy concreto, Manrique es heredero en buena medida de una cultura de vanguardia, nacida a comienzos del siglo XX, para la cual los trasvases lingüísticos, por así llamarlos, son moneda común, hasta el punto de crear a un artista que practica diferentes modalidades expresivas e incursiona de manera total o parcial en otros territorios. No es extraño que, al calor del espíritu de la vanguardia, un pintor se exprese no solo en el lienzo o en cualquier otro soporte sino también con la fotografía, la cerámica, la escenografía, la escultura o incluso el figurinismo. A todos nos viene enseguida a la memoria el ejemplo del célebre *ballet Parade*, de 1917, en el que Pablo Picasso se ocupó del vestuario y la escenografía, o los míticos trabajos del pintor Mariano Fortuny, cuyos experimentos en la escenografía y los vestuarios lo llevaron incluso a crear, con Henriette Negrin, un comercio de tejidos. Los ejemplos podrían multiplicarse hasta llegar al actual artista multimedia o multidisciplinar, para quien la práctica del arte está esencialmente ligada a la pluralidad de lenguajes. Con el dadaísmo, por otro lado, el arte o la expresión artística había incursionado en un nuevo territorio, el de la acción, que habría de desembocar años más tarde en las variantes del *happening* y la *performance*. Son aspectos ampliamente conocidos sobre los que no vale la pena insistir aquí.

Debemos recordar en este punto, sin embargo, y por razones obvias, el caso del canario Néstor Martín-Fernández de la Torre. Sus analogías con el ejemplo de Mariano Fortuny saltan a la vista, en particular en lo que se refiere al interés que ambos mostraron por la escenografía, el figurinismo y la arquitectura, sin perder nunca su dedicación al trabajo pic-

tórico. Se diría que hay, en este aspecto, una clara línea de continuidad entre el postsimbolismo y las vanguardias, es decir, una ampliación del campo de intereses artísticos, una apertura a los diferentes lenguajes y un ensanchamiento del radio de actuación creadora. De hecho, ciertas indagaciones de la vanguardia perpetúan, transforman y profundizan algunas inquietudes simbolistas, de las que aquellas son, indudablemente, avatares o una nueva fase evolutiva.

Es conocida, por lo demás, la admiración de Manrique hacia la personalidad y la obra de Néstor. Nada más natural para el artista lanzaroteño que reconocer en los trabajos de Néstor un antecedente de sus propias búsquedas y preocupaciones, desde la decoración mural hasta la arquitectura y el paisajismo. Néstor proporcionó a Manrique una suerte de clave territorial concreta de su actitud artística, es decir, un modo de intervención en el territorio como realización de su ideario. La naturaleza no era, para ambos artistas, una abstracción o un puro objeto de contemplación, sino un espacio preciso que aparece condicionado por la mano del hombre. En un determinado momento, el trabajo de Néstor fue para Manrique una referencia indesplazable en su concepción del diálogo entre las artes visuales y su realización espacial, es decir, lo que el propio Manrique llamó la «salida al espacio», porque —añade en ese mismo escrito fechado a comienzos de los años setenta— «necesitaba un espacio de más dimensiones como campo de más amplias investigaciones estéticas».

Es necesario, sin embargo, contextualizar más ampliamente las búsquedas de Manrique y situarlas en el horizonte temporal y cultural que les corresponde. Algunas de sus propias declaraciones periodísticas o algunos de sus textos ocasionales nos proporcionan pistas diversas. En el

escrito ya mencionado, con el título «Mirador del Río», Manrique habla explícitamente de «la aventura de poder crear en otros campos y salirme de las dimensiones del lienzo», y agrega unas palabras, sin duda, muy significativas acerca de la necesidad de «realizar en todos los campos investigaciones de pintura, escultura, música, cine, arquitectura, teatro, poesía, urbanismo, jardinería, sociología, diseño, moda, etc.».

Es evidente que un objetivo artístico de esta naturaleza no puede verse de manera aislada. Su espíritu está marcado por el ámbito de búsquedas de las llamadas neovanguardias, aquellas que, a partir del final de la Segunda Guerra Mundial, marcaron el arte europeo y americano renovando las indagaciones de las vanguardias históricas, de las que son continuación y, al mismo tiempo, transformación. No entraré aquí en la discusión teórica acerca del carácter crítico o mimético de las neovanguardias; me interesa únicamente subrayar la continuidad del interés de muchos artistas, en este período, por trabajar simultáneamente en diferentes campos expresivos, y de ponerlos en comunicación.

En este contexto, me gustaría citar aquí únicamente uno de los ejes artísticos de la neovanguardia: el «concepto ampliado de arte» ideado por Joseph Beuys, un concepto que encontraba correspondencias diversas con el movimiento *fluxus*, en el que Beuys participó a su manera junto a otros artistas del momento, tanto artistas plásticos como poetas y músicos, que rompían las barreras entre los géneros. Es sabido que, para el artista alemán, la experiencia del arte era algo inseparable de la antropología y de lo que él mismo llamó la «escultura social», es decir, el perfeccionamiento de la sociedad. Desde los años cincuenta, por su parte, César Manrique había manifestado su profundo apego al mundo natural. Los testimonios son numerosos. «Me preocupa —dijo en un texto de 1959—

la naturaleza inédita, tal como se revela en los fragmentos volcánicos, las raíces carbonizadas o los arenales de mi isla nativa». Esa preocupación por la naturaleza la trasladó, en primer lugar, a la pintura, expresándola como recreación del mundo material, pero pronto se orientó hacia la naturaleza misma, con intervenciones de distinto carácter. He aquí cómo un artista plástico, sin dejar de serlo, amplía su radio de trabajo, esto es, participa de manera personal y original en la idea de la «expansión» del arte. Tal vez la mejor síntesis de esta actitud es la reflejada en una parte de su discurso pronunciado con motivo de la celebración en Lanzarote del Congreso Internacional de Prensa y Medio Ambiente en 1989: «He querido romper el concepto de las dos dimensiones de un lienzo para explorar las posibilidades infinitas de los espacios naturales».

Es preciso, sin embargo, ahondar un poco más en este aspecto. Para Beuys —cito sus propias palabras— «el hombre tiene que volver a entrar en relación, hacia abajo, con los animales, los vegetales, la naturaleza, y hacia arriba, con los ángeles y los espíritus». César Manrique participó de este mismo objetivo artístico, pero con una personalidad singular y con su propia e inconfundible aportación. El artista lanzaroteño formó sus ideas a partir no ya de una reflexión sobre la naturaleza, sino de una experiencia de identificación total con ella, hasta llegar a lo que él mismo definió como «arte-naturaleza/naturaleza-arte».

A semejanza de otros artistas de su mismo período creador, que compartieron su experiencia con otros artistas y se adentraron en nuevos territorios expresivos, Manrique no dudó en colaborar tanto con arquitectos como con sencillos albañiles o artesanos en la consecución de este «arte-naturaleza/naturaleza-arte». Por otro lado, no es extraño que, lo mismo que Beuys, pero en una dirección diferente, Manrique no pudiera

ignorar en un momento dado la dimensión medioambiental de su trabajo. Es sabido que Beuys, ya en 1971, realiza una «acción» ecológica en Zuider Zee, cerca de Ostende, una vasta zona pantanosa cuya desecación significaba destruir la ecología acuática. Otra «acción» suya, sin embargo, tuvo mayor repercusión aún: en la apertura de la «Documenta 7» en 1982, Beuys plantó el primero de los 7.000 robles que representaban la repoblación forestal para combatir los efectos del barro tóxico del Elba y del mar del Norte. Beuys no pudo concluir la «acción» a causa de su muerte; en 1987, su viuda y su hijo plantaron en Kassel el roble número 7.000. «Con ello —resume Heiner Stachelhaus en su conocida monografía sobre Beuys— recibió Kassel una plástica desarrollada durante años y que probablemente es la mayor plástica ecológica de la Tierra».

Esto en cuanto se refiere a la «vuelta hacia abajo, hacia [...] los vegetales, la naturaleza», que en Manrique se tradujo en distintas obras de arte público, incluido su último trabajo en esta área, el Jardín de Cactus inaugurado en 1990 (Manrique, subrayémoslo, se volcó sobre todo hacia el reino mineral y el vegetal). «¿Y hacia arriba, hacia los ángeles y los espíritus?» Ninguna respuesta mejor que la que aparece en un escrito de 1990 del artista lanzaroteño: «Por la noche hablo con las estrellas y, sin entender ni comprender nada, doy las gracias por el enorme y fascinante espectáculo que tengo continuamente ante el magnífico aparato de mis ojos». Es decir —añado por mi parte—, la materia tiene sus correspondencias en el orden espiritual y cósmico.

A mi juicio, Manrique representa un caso muy especial de «arte ampliado» y llevado hasta un territorio que, sin negar la especificidad artística, desborda y expande sus funciones y las funde en un concepto integrador de arte y naturaleza. De ahí que muchos de sus trabajos aúnen dimensiones

diferentes —pintura, escultura, arquitectura, jardinería, incluyendo el trabajo en colaboración— y las rebasen, haciendo que se establezcan nuevas relaciones entre ellas. Retomando la idea del «concepto ampliado de arte» previamente formulada por Beuys, la crítica y ensayista norteamericana Rosalind Krauss desarrolló años más tarde su noción del «campo expandido» de la escultura y su relación con la arquitectura y el paisaje. Estamos ante una nueva fase evolutiva de la «deslimitación» del trabajo artístico. Pues bien: el trabajo de César Manrique, heredero de esa «deslimitación» y partícipe de algunos de sus avatares más significativos en la cultura plástica contemporánea, desembocó en un desbordamiento de las categorías, como en una definitiva renuncia a cualquier catalogación del arte, a cualquier restricción tan vana como inútil del trabajo artístico. Y tal vez sea esa, precisamente, una de las más auténticas y fructíferas funciones del arte.

## Manrique y la ecología

LÁZARO SANTANA  
Escritor

En la exposición «Universo Manrique», organizada por el Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), en Las Palmas de Gran Canaria, entre marzo y setiembre de 2019, se pretendía ofrecer una visión pormenorizada de las distintas modalidades que caracterizaron la obra del artista: el pintor, el constructor, el paisajista, el escultor, etc. César fue un hombre de múltiples disposiciones, y dentro de todas ellas quiso, y supo, dejar huella de su talento. Esto lo consiguió en distinto grado, según cual fuera su dedicación; y parece razonable que, de acuerdo con una ponderación que tenga en cuenta la escala distinta de valores que ofrecen unas y otras actividades, se le preste la atención adecuada. Por eso resulta sorprendente el poco hueco que en esta exposición se le hizo al pintor y, a mi juicio, la atención máxima prestada a una faceta tangencial de su personalidad artística como fue la de activo ecologista. Mientras que de su trabajo plástico se exhibían escasos ejemplos (y no de los más relevantes, por cierto), de su dedicación ecologista se mostraba un apabullante material informativo, que incluía fotos suyas de grandes dimensiones, declaraciones periodísticas, escritos, etc. El

conjunto daba a conocer un Manrique, en mi opinión, sesgado, sobredimensionándose su actividad ecologista. Cualquier espectador, a la vista de lo que aquí se mostraba, podría deducir que Manrique solo fue pintor unos pocos años y ecologista durante sesenta, y ocurrió exactamente lo contrario: César no pasó su vida con un megáfono en la mano arengando a las masas —como se lo representaba en la exposición— sino a solas en su estudio, pintando.

Manrique tuvo, en efecto, una actividad notoria en defensa de la naturaleza, especialmente en lo que hacía referencia al territorio de Lanzarote. No fue el primero, pero sí el más vehemente<sup>36</sup>. La faceta que podríamos llamar «ecologista», según la interpretación más al uso, se desarrolló en los últimos años de su vida. En esa etapa, Manrique había perdido el apoyo de los políticos insulares, quienes cedían a las tentaciones del gran capital especulativo, asentado en la isla al calor de la actividad turística, y no ofrecían obstáculo alguno a sus propuestas de urbanización. César, que durante décadas había gobernado, por decirlo así, la estética de Lanzarote, imponiendo su criterio —a veces excesivo— en todo lo que fuera imagen de la isla —desde los frontis de las casas rurales pintados invariablemente de blanco y verde, a los caminos bordeados de picón o piedra negra— se enfrentó de pronto a una situación que le excedía sin poder controlarla. Y desde luego no la aceptó; no aceptó pasivamente que se hicieran, o se intentaran hacer, cosas en el aspecto urbanístico

<sup>36</sup> La preeminencia recae aquí en el pintor Néstor Martín-Fernández de la Torre (1887-1938). Las propuestas de Manrique para que Canarias, en general, y Lanzarote, en particular, afrontaran con éxito su inmersión en una industria del turismo que fuera sostenible y respetara las peculiaridades paisajística y culturales de las islas, coinciden plenamente con las formuladas por Néstor. Véase: Lázaro Santana, «Néstor y la política de turismo en Gran Canaria», *Canarias 80*, Las Palmas de Gran Canaria, 6 de octubre de 1973; y Lázaro Santana, *Manrique, un arte para la vida*, Prensa Ibérica, Barcelona, 1993.

que iban en contra del criterio que él había mantenido. Fue esta quiebra de su relación con los responsables políticos de la isla la que dio lugar a sus más decisivas actuaciones públicas, rechazando invariablemente las propuestas urbanísticas que planteaban los constructores con la complicidad de los políticos<sup>37</sup>. Aquí César iba más allá de sus habituales diatribas a los arquitectos, a los que calificaba de miopes e ignorantes, llegando a afirmar que «el problema capital de Canarias es la arquitectura», y eso lo hizo en una fecha tan temprana como 1957, cuando nadie hablaba aún de «ecología». En esta ocasión, su propósito era oponerse a hechos más generales como eran las leyes estatales, autonómicas o locales que autorizaban una ordenación permisiva, o cuando menos laxa, del territorio insular. El riesgo de masificación que gravitaba sobre él —y que se debe en gran medida al éxito obtenido por las intervenciones previas de

<sup>37</sup> La actividad en comandita de políticos y especuladores inmobiliarios en Lanzarote ha trascendido la frontera de la realidad transformándose en una ficción de corte policial. Alexis Ravelo, en *La ceguera del cangrejo* (Siruela, Madrid, 2019), ha construido un relato de crimen y misterio que gira en torno al proyecto de asesinato de César Manrique urdido por políticos y constructores oriundos o afincados en la isla. La oportuna muerte de César en accidente de automóvil, un día antes del estipulado por los responsables de la trama para ejecutar su plan, los exonera de cumplimentarlo, pero no los libra, treinta años después, de sus consecuencias. Una biógrafa de Manrique descubre la existencia de ese plan; y ante el temor de que lo divulgue, el plan y el nombre de sus impulsores, ella es asesinada. Como prolongación de este crimen, cinco de los implicados en la conjura, y el propio vengador de la biógrafa (su compañero sentimental), son también asesinados en un final del libro carnicero y sangriento. Seis asesinatos en poco más de dos días constituyen una cosecha roja excelente y convierten a Lanzarote en una sucursal autorizada de Poisonville. Con timidez de anónimo —no hay ningún nombre real en la ficción— el autor revisa la trama corrupta que ha condicionado la actividad económica ligada al turismo en Lanzarote y, al tiempo, nos hace recorrer, con introspecciones idílicas, los lugares acondicionados o construidos por Manrique en la isla: el castillo de San José —donde es asesinada la biógrafa— los Jameos del Agua, el Mirador del Río, etc. El libro cumple función de guía turística y de denuncia precavida: en este aspecto es claramente una ficción, no un testimonio. Aunque algunos de los lugares y nombres inventados que aparecen en el libro son claramente identificables, el senador o playa Lunar, por ejemplo. Quizás le falte al trasfondo de la historia un poco de audacia: teniendo en cuenta que algunos de aquellos políticos han sido condenados y cumplen o han cumplido condena por sus actividades corruptas, no creo que se incurriera en ningún delito al mencionarlos por sus nombres propios. Habría dado más verosimilitud a la historia. La trama no es muy consistente, y muchos de sus aspectos están cogidos con alfileres, pero el libro se lee bien, como toda la obra de Ravelo.

Manrique— constituyó su caballo de batalla en esos años. Sonados fueron, entre otros, sus enfrentamientos con Dimas Martín, entonces presidente del Cabildo de Lanzarote, y luego visitante asiduo de algunas de sus prisiones. La personalidad de Manrique —la notoriedad que alcanzaban sus intervenciones públicas— fue acogida por el movimiento ecologista, convirtiéndolo en adalid de sus protestas. Manrique aceptó ese papel —diría, incluso, que lo buscó— y lo hizo, sin duda, por convicción personal, y también porque estas acciones conjuntas trascendían un pleito propio para convertirse en un ejercicio contestatario de interés común. Al protestar, megáfono en mano, contra un proyecto urbanístico concreto, defendía, por extensión, la supervivencia y continuidad de la imagen de la isla que él había creado: defendía su propia obra. Y esta fue, sin duda, una actividad tan ecológica como política. Como fue, y continúa siendo, en buena medida política la actividad del ecologismo —aparte de constituir un buen negocio editorial—.

A César se lo ha llegado a definir como un «agitador social», un concepto excesivo, sin duda. La agitación social tiene un campo más extenso que el recorrido por Manrique. César fue un artista comprometido, ante todo, consigo mismo y con su trabajo. Aceptaba la colaboración de aquellos que podían cooperar en su realización, y lo hacía convencido de la bondad y legitimidad de ese aporte. Cuando esa colaboración no solo falló, sino que se volvió contra él, es cuando hizo notar su protesta. Su actividad «agitadora», si podemos llamarla así, se restringió al rechazo de determinados proyectos urbanísticos que desvirtuaban la imagen que él creía más auténtica de Lanzarote; imagen que, como es natural, coincidía con su visión de la isla y con la estimación próspera que él hacía de su futuro si se seguían sus indicaciones y se rechazaban las nuevas propuestas.

La alerta impulsada por los movimientos ecologistas ha supuesto, en líneas generales, un avance positivo en la preservación del medio ambiente. Las denuncias de estos grupos —denuncias, por lo común, gritadas más que puestas— han despertado la conciencia de muchos ciudadanos, que se han adherido a ellas. Por convicción o, en la mayor parte de los casos, por conveniencia práctica (hay por medio votos que conquistar o preservar), también las autoridades políticas se han visto obligadas a intervenir en esta cuestión, legislando acerca de las medidas que deben adoptarse para salvaguardar el territorio. No se ha puesto freno a la especulación; solo se la ha dificultado. Pero en no pocas ocasiones, las exigencias ecologistas asumen actitudes intransigentes; ello ocurre cuando en sus reclamaciones no distinguen la trascendencia que puede alcanzar un proyecto determinado, aunque este invada o modifique, según su criterio, las características o los valores del paisaje. Tal ocurrió con la frustrada intervención de Eduardo Chillida en la montaña de Tindaya, en Fuerteventura. Las protestas de los ecologistas —que llegaron a imprecar personalmente al escultor en un vuelo Madrid-Puerto del Rosario— por lo que ellos consideraban la «profanación» que se iba a ejecutar de un espacio sagrado privaron a la isla de situarse como referente mundial en la historia del arte contemporáneo, pues lo que el escultor vasco pretendía llevar a cabo en Tindaya era una obra sin paralelo en el contexto de las artes plásticas del siglo XX. Habría que retrotraerse al trabajo de los escultores y arquitectos egipcios, o al de los hacedores de los templos indios, para encontrar algo semejante. (Brancusi imaginó un proyecto de envergadura parecida al de Chillida: excavar una montaña y convertirla en tumba de un marajá indio. Como el de Chillida, el de Brancusi no pasó de su imaginación en el papel).

En este sentido, quienes han destacado de manera tan contundente la actividad ecologista de Manrique no han advertido la existencia de una

curiosa paradoja: de acuerdo con los criterios que mantienen desde hace años quienes defienden a ultranza el ecologismo, César no habría podido realizar ninguna de las obra que hoy prestigian, y proporcionan riqueza, a Lanzarote. Adherir a la muralla de una fortaleza del siglo XVIII una protuberancia bien visible, o explanar cien o doscientos metros de lava, para instalar en esos espacios un restaurante con vistas al mar, o a Timanfaya, sería considerado una acción vituperable; suscitaría, sin duda, los más exaltados reproches. Idéntica condena acarrearía la acción de excavar el fondo de los Jameos para hacer una piscina o ensanchar su cavidad para acondicionarla como auditorio. Pero la intervención de César transformó esos lugares ruinosos y arruinados en espacios bellos y útiles, ejemplos de una estética arquitectónica y paisajista rotundamente natural y admirable. A Manrique la naturaleza le importaba, y mucho. Pero él lo que pretendía era adecuarla y darle una función práctica, subrayando su atractivo original. Su acción borraba, realmente, los límites entre lo natural y lo artificial, entre la naturaleza y el arte, facilitando el tránsito entre una y otro. Si se pretendía crear riqueza en una isla anónima y pobre, era necesario adecuar los espacios que pudieran propiciar esa metamorfosis transformadora para que la gente pudiera llegar a ellos y admirarlos, y consumir. Algo que no admitiría en absoluto el ecologismo intransigente, fiel a que la pureza primigenia de un lugar permanezca intocable. Un ecologista radical habría expulsado del grupo a quien de manera irreverente, sin guardar ningún respeto por las piedras protectoras, se hubiera atrevido a pintar unos monigotes rojos en las rugosas paredes de Altamira.

## Lugar, bienestar y belleza. Apuntes a raíz de la voz de César

ERNESTO SUÁREZ  
Profesor de Psicología Social  
de la Universidad de La Laguna

Utopía. Hablemos de lo utópico. No creo equivocarme si afirmo que esa visión de lo utópico fue siempre el relato desde el que César, hijo de las vanguardias, quiso expandir su actividad, tanto en términos artísticos como en su dimensión de compromiso ciudadano. El historiador de origen holandés Rutger Bregman<sup>38</sup> afirma, sin embargo, que los deseos simples engendran utopías simples. Igualmente, Claudio Magris, en su magnífico libro *Utopía y desencanto* afirma que: «la esperanza no nace de una visión del mundo tranquilizadora y optimista, sino de la laceración de la existencia vivida y padecida sin velos, que crea una irreprimible necesidad de rescate»<sup>39</sup>.

<sup>38</sup> Rutger Bregman, *Utopía para realistas*, Salamandra, Barcelona, 2017.

<sup>39</sup> Claudio Magris, *Utopía y desencanto. Historias, esperanzas e ilusiones de la modernidad*, Anagrama, Barcelona, 2011, p. 15.

Era la del Lanzarote de Manrique una utopía que se quiso meditada, prestigiosa y, por tanto, inevitablemente refinada y divergente. «Futuro», «prestigio» y «riqueza», reclamaba César en aquella ocasión de 1988, contraponiendo todo ello a lo que representa la especulación económica (otra de las palabras más repetidas por el artista), fenómeno que caracteriza en buena medida, desafortunadamente, la gestión actual de los territorios insulares. Gracias a aquel documento también es posible escucharle decir que si no se pusiera remedio al desastre él abandonaría la isla. Plenamente consciente de su prestigio (y carisma), era capaz de radicalizar públicamente su compromiso. Entiendo que el pensamiento y la acción artística de César Manrique evolucionan desde lo individual, abierto y hedónico hacia lo social, indignado, complejo e insumiso. En este sentido, si bien es frecuente encontrar asociado el nombre de Manrique a las ideas del conservacionismo y la protección ambiental, sus intervenciones en el entorno insular derivan principalmente de valores y creencias en la interdependencia de la dimensión social y la ecológica. Esto hace, en realidad, que su concepción del arte esté más próxima a la visión del bienestar ecosocial, propugnada por la ecología política, que a las actitudes meramente conservacionistas.

Vuelvo al Taro.

Yo estoy pensando seriamente en lo que realmente significa Lanzarote para todos nosotros, ya que la isla, plásticamente, no se puede mejorar, creyendo en el futuro [...] Creo que esto lo podremos hacer nosotros y al mismo tiempo, VIVIRÍAMOS, que es importantísimo, ya que la lucha constante de las grandes ciudades acaba con cualquiera [...] Quiero pintar, con la verdadera medida del hombre, y también con un poco más de humildad, ya que me he dado cuenta perfecta, después de la

tremenda experiencia de New York, que la VERDAD, se encuentra en sitios más cerca a la Naturaleza<sup>40</sup>.

Este fragmento está extraído de la correspondencia que César Manrique mantuvo con Manolo Millares a lo largo de la década de los sesenta. En concreto, de una carta fechada el 21 de septiembre de 1966. En el texto hay dos palabras escritas con letras mayúsculas: «viviríamos» y «verdad». Son los extremos de un arco semántico cuyo centro no es otro que la reivindicación de una profunda conexión con el lugar mediante/desde la práctica artística. Seis días después, el 27 de septiembre, en otra misiva, Manrique insiste sobre los motivos que lo llevarán finalmente a instalar su hogar en Tahíche: «[...] tanto querer a la isla, y realmente no tenía nada que mereciera la pena, hacer algo bueno. Ahora podré hacer y conseguir lo suficiente para tener aquí mis raíces más profundas»<sup>41</sup>.

Dos décadas más tarde, en una entrevista con el periodista Luis Ortega Abraham recogida en el documental de la serie *Canarios en su rincón*, realizado por RTVE y reproducido en 1992 con motivo de su muerte, se puede escuchar a César refiriéndose a su hogar del Taro, cuando ya había trasladado su casa y su taller a Haría: «Todo el mundo piensa que un torrente de lava es peligroso e infernal, dramático. Yo me di cuenta de la enorme belleza de la lava»<sup>42</sup>.

<sup>40</sup> José Luis de la Nuez Santana, *Correspondencia Millares-Manrique*, Mercurio Editorial, Madrid, 2019, p. 93.

<sup>41</sup> José Luis de la Nuez Santana, *ibíd.*, p. 100.

<sup>42</sup> RTVE, «Adiós a César Manrique», *rtve.es*, 20 de octubre de 1992. Recuperado el 22 de diciembre de 2019 de <https://www.rtve.es/play/videos/personajes-en-el-archivo-de-rtve/adios-cesar-manrique-1992/1514543>

En su libro de 2013, *Geografía romántica, en busca del paisaje sublime*<sup>43</sup>, Yi-Fu Tuan, geógrafo y profesor emérito de la Universidad de Wisconsin-Madison, describe la experiencia del lugar a partir de la revisión de las relaciones históricas y culturales con cinco ecosistemas «arquetípicos»: bosques, montañas, océanos, el desierto y los hielos. Tuan señala dos rasgos compartidos por estos dos últimos ambientes extremos:

Uno es la nitidez de la frontera cultura/naturaleza. En el desierto, los verdes oasis ceden el paso a la arena marrón sin apenas transición. En la capa de hielo, la frontera es todavía más clara, puesto que dentro de la tienda se halla el hogar acogedor e inmediatamente afuera está el mundo del hielo que amenaza de muerte. El segundo rasgo en común es que ambos, desierto y hielo, satisfacen la sed por la elevación espiritual.

Las intervenciones sobre los entornos volcánicos «infernales y peligrosos» de César Manrique enmiendan y ponen en cuestión los rasgos con los que Tuan quiso identificar a los parajes extremos.

Por un lado, Manrique consigue demostrar que es posible desarrollar soluciones que quiebren los límites entre cultura y naturaleza —aun la más agreste— sin que ello conlleve la destrucción de esta última. En aquella entrevista con Ortega Abraham, volvemos a escuchar a César: «Si tú amas a la naturaleza profundamente hay una correspondencia». Se refería a una naturaleza agradecida, que de alguna manera devuelve a la persona lo benigno cuando esta actúa bondadosamente sobre ella. En esa reciprocidad «hay algo mágico», recalaba. Por otro lado, el acceso a

<sup>43</sup> Yi-Fu Tuan, *Geografía romántica. En busca del paisaje sublime*, ed. Joan Nogué, Biblioteca Nueva, Madrid, 2015.

la belleza en el lugar que se habita o visita hace que se desborde la experiencia sublime y trascendente desde lo estrictamente individual hacia lo compartido y común.

Los psicólogos ambientales Lisbeth Bethelmy y José Antonio Corraliza<sup>44</sup> identifican las emociones sublimes hacia la naturaleza a partir de dos componentes conceptuales interconectados: el asombro y la energía inspiradora. El asombro viene definido por sentimientos de miedo, amenaza, vulnerabilidad y respeto por la naturaleza, que se percibe como vasta, poderosa y misteriosa. La energía inspiradora se vincula a su vez a sentimientos de vitalidad, alegría, energía, unidad, libertad, eternidad y armonía con el universo.

La experiencia de lugar a la que nos conmina como ciudadanos la obra de César Manrique se manifiesta tanto en la búsqueda de lo trascendente y sublime, como en el desarrollo de un vínculo emocional de carácter moral con la naturaleza y con los entornos que nos acogen y en los que, inevitablemente, siempre dejamos marcas. Hacer un arte digno de «la maravilla que significa la vida», quiso para sí mismo César. La apreciación de la belleza en los espacios por él intervenidos lo hizo también ser plenamente consciente de su excepcional fragilidad.

Acabo volviendo a la reflexión de Magris sobre las utopías. El triestino afirma que la esperanza se proyecta hacia el futuro en un intento de reconciliación de la persona con la naturaleza, en la medida que esta última, la naturaleza, refleja y proyecta toda la potencialidad del ser humano. Ojalá

<sup>44</sup> Lisbeth C. Bethelmy y José A. Corraliza, «Transcendence and Sublime Experience in Nature: Awe and Inspiring Energy». *Frontiers in Psychology*, 2019, Vol 10. Art 509 de <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2019.00509>

seamos aún capaces de recuperar la dignidad y compasión con la que César miraba al mundo y a la naturaleza. En ello nos va ahora la supervivencia.

## Blasón para César Manrique. Un homenaje de José-Miguel Ullán

MÓNICA TRUJILLO

Doctora en Estudios Filológicos

... Y el fenómeno ocurre: por un momento las palabras se convierten en una cadena de eslabones yuxtapuestos con una conexión lejos de la más común de las lógicas. Tras el fognazo que enciende la contemplación artística, surge el milagro, y, con él, líneas y líneas habitadas por adjetivos y nombres que insuflan un aire que muchos tacharán de incomprensible e ilógico, pero que otros tantos identificarán con el universo surrealista promovido por un psicoanálisis que deja en estado de suspensión a la razón. Y es en ese preciso instante en el que las emociones mueven las palabras y deciden su posición. No hay signos de puntuación porque, ¿para qué? ¿Acaso las emociones tienen punto y seguido? ¿Se podría controlar la sensación que produce la contemplación artística? ¿Se puede traducir a algo tangible el mecanismo que se activa en el espíritu creador de un artista? Gracias, automatismo y lógica, que, al unísono, producís algo que resulta totalmente lógico. «Mosquitos de sal», «dioses fosforescentes», «manos anaranjadas» o «campanas» teñidas «de innumerables

pausas». O un blasón. La historia de una identidad poética creadora. Un «Blasón para César Manrique»<sup>45</sup>.

«Vientos de azafrán y ardilla» colorean este particular texto de José-Miguel Ullán que fue publicado en el número 84 del año XI de la revista bimestral de arte *Guadalimar* justamente en el año 1985. Esta revista de arte fue dirigida por Miguel Fernández-Braso y su publicación duró un total de 27 años (de 1975 a 2002). En este número de la revista colaboran autores y artistas como José Ángel Valente o Eusebio Sempere. Y, asimismo, se dan cita artículos sobre el arte contemporáneo relacionados con nombres como Tàpies<sup>46</sup> o Vicente Rojo<sup>47</sup>. La atmósfera era más que propicia y perfecta para que el salmantino José-Miguel Ullán dejara su particular huella en un homenaje a César Manrique fruto de la exposición individual que realizó el artista canario en 1985 en la galería Analcai de Madrid.

El «Blasón» que Ullán expone ante el lector (y espectador) de *Guadalimar* es un texto para nada común a su poética creadora. Si bien el autor se caracteriza por mantener un constante flirteo durante toda su trayectoria con la poesía visual y experimental, con la ironía y la pintura, con los libros-objeto y con el arte entendido como un cosmos heterogéneo, interrelacionado e inclasificable, este texto supone una digresión poética total y completa de su quehacer artístico. La naturaleza claramente surrealista, plagada de metáforas rociadas de un automatismo freudiano irrefrenable convierten este «Blasón» en una de las creaciones textuales más irreverentes y particulares de Ullán. Una palabra tras otra en

<sup>45</sup> José-Miguel Ullán, «Blasón para César Manrique», *Guadalimar*, n.º 84, Madrid, 1985, p. 31.

<sup>46</sup> José-Miguel Ullán, «Tàpies, al pie de la letra», *Guadalimar*, n.º 84, Madrid, 1985, p. 17.

<sup>47</sup> José Ángel Valente, «Vicente Rojo. México bajo la lluvia», *Guadalimar*, n.º 84, Madrid, 1985, p. 44.

un enredo enmarañado que crea imágenes oníricas e imposibles que se intoxican con colores y animales y sabores y sentidos.

Tres son los fragmentos descriptivos que componen este homenaje al artista canario, todos ellos culminados con un particular estribillo, «Y por la cerradura del oasis / veo a César Manrique» que solamente varía en una de sus palabras finales: «mirando», «pintando» y «girando...». Estos conceptos ya empiezan a despuntar algunos de los filis que conforman las dagas más decisivas de la poética de Ullán. Y es que el autor salmantino pone a disposición pública una conexión artística entre su poética y la de Manrique: la «cerradura», ese orificio que solo un ojo puede ocupar. El universo de Ullán (así como su concepción poética) está muy marcado por la existencia de un «ojo interior», de un «ojo del corazón»<sup>48</sup>, metáfora que erige obras como *Visto y no visto*<sup>49</sup>, por ejemplo, y que también representan la especial visión del artista canario.

Cangrejos, perros, palomas y cuervos, lagartos y arañas danzan en el primer fragmento de este «Blasón». Ullán establece una perfecta simbiosis entre la naturaleza, los sentidos, los colores azafrán y verdosos y las referencias al imaginario autóctono canario como la tabaiba o el verol. «Una mano jurada una mancha un asombro de pintar el vacío coronado», Ullán ve a César Manrique «mirando» a través de la cerradura, de su «ojo del

<sup>48</sup> Esta metáfora es empleada por Ullán en uno de sus poemas de la obra *Visto y no visto*, publicada en 1993. Según esto, el sujeto llevaría a cabo una operación de asimilación de la realidad externa a través de un «ojo interior» y, una vez adquirida la imagen, procedería a expresar dichas apreciaciones en el propio poema, de ahí que el poema crezca en lo «no visto», porque lo visto supone tan solo un estímulo de una realidad exterior que engaña, distorsiona, traiciona y que, más tarde, serán vertidos en el resultado del proceso artístico. Dada la anterioridad de este texto a la especial metáfora, se observa cómo se trataba de una idea que rondaba el universo del salmantino prácticamente desde el inicio de su labor creadora.

<sup>49</sup> José-Miguel Ullán, *Visto y no visto*, Ave del paraíso, Madrid, 1993.

corazón» que percibe una realidad con génesis en la naturaleza, deleite en los sentidos y baile en los materiales artísticos propios de esta última etapa del autor, como la ceniza.

Un «mosquito de sal» protagoniza el segundo bloque. El idílico paisaje que se podía presentar en el texto anterior se tiñe de un color algo más descarnado, donde el «veneno» se convierte en «perfume» y la «cicatriz» en «mástil». Se «amarga el volcán» y la realidad se transforma en un páramo que termina con el «tintineo de todos los cangrejos de todos los perros de todos los ríos de todos los insectos esqueléticos». Es César Manrique «pintando», transitando la realidad por un tamiz especial cuyo resultado se ha de ver plasmado en unas pinturas caracterizadas por el juego con diferentes soportes, técnicas como el *dripping*<sup>50</sup> y materiales como cortezas de árbol o tela, cercanas a la labor artística realizada en sus últimas etapas donde todos los materiales se mezclan, los colores se recrudescen, el sol desaparece y los filos cortan la visión de ese ojo a través de la cerradura.

Y entonces, «veo a César Manrique / girando...»: «la escritura del higo picoteado por un ojo inocente por una mano sideral las pinceladas de los prisioneros que se estrellaron contra las balas». El giro del autor canario revierte sobre sí mismo cuando encuentra «barcas negras» y «destierro» y «hoyos celestiales» y «bandadas de esqueletos». El resultado de esta particular distorsión de la realidad también lleva consigo la memoria, que «se impone sobre los cataclismos del otoño» manriqueño. Los «sentimientos naturales blanquean desembocan en gotas de color inexorables».

<sup>50</sup> Técnica artística que consiste en derramar diferentes colores de pintura sobre un lienzo colocado en el suelo. Se relaciona con el movimiento del expresionismo abstracto.

Asimismo, la particular separación en tres bloques del «Blasón» (señalados mediante números romanos) además de parecer algo fortuito o de obedecer a una cuestión organizativa del elemento textual, también resulta ser una marca de identidad del autor salmantino. Se trata del fenómeno de «abolición de la identidad» que lleva a cabo Ullán en dos de sus obras: *Manchas nombradas*<sup>51</sup> (1984) y *Los nombres y las manchas*<sup>52</sup> (2015, obra póstuma). El propio Ullán explicaba cómo en estas obras sacrificó el soporte visual de la obra artística (o, en sus palabras: la «mancha» para, en su lugar, sustituirla por una descripción textual [«nombrada»])<sup>53</sup>. Por un momento lo visual, que hasta ese entonces había sido un motor importante de su labor poética, se elimina y desaparece. Este mecanismo serviría al lector para descubrir la interrelación tan sumamente estrecha que existe entre las diferentes disciplinas que conforman el universo artístico y, a su vez, para presentar una labor creadora teñida de nihilismo, donde el sujeto poético es anulado totalmente. El sujeto poético contempla la obra, la somatiza y se desencadena toda una red de imágenes que, como géiseres, van provocando la conmoción de su conciencia. La «mancha» es «nombrada», pero no evidenciada.

A este respecto, el salmantino sufre un éxtasis poético al contemplar la obra de Manrique producto de dicha exposición en Madrid. Y, de ese proceso, nace este particular «Blasón» que conforma una funcionalidad

<sup>51</sup> José-Miguel Ullán, *Manchas nombradas*, Editora Nacional, Madrid, 1984.

<sup>52</sup> José-Miguel Ullán, *Los nombres y las manchas. Escritos sobre arte*. Manuel Ferro (edit.), Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2015.

<sup>53</sup> En *Los nombres y las manchas* se recoge la siguiente reflexión de Ullán: «En *Manchas nombradas*, publicado en 1984, incluí una serie de poemas aparecidos en su origen con acompañamiento de imágenes creadas por diferentes pintores. Se desligaban por vez primera de lo que allí llamé su “escudo protector”, su punto de partida: el de las estimulantes visiones. Y precisaba entonces el fin o desvarío del intento: “Nombrar festiva o gravemente la mancha y no ser devorado de raíz por su violenta luz”» (pp. 8-9).

doble: como espectador, el autor ha observado las obras, las ha procesado, hecho suyas, y fruto de ello surgen todas estas imágenes surrealistas, estos fogonazos inefables que provocan un texto tan insólito y sorprendente para la trayectoria creadora de Ullán. Asimismo, el salmantino ha conseguido canalizar toda esta maraña de imágenes de tono surrealista en una reflexión sobre el pensamiento y proceso creador del artista canario. *Mirar, pintar y girar* y, en medio, animales casi prosopopéyicos, colores que se huelen y cerraduras que esconden una realidad manchada, rasgada, erosionada y arañada.

Así, no es de extrañar que José-Miguel Ullán decidiera realizar este particular homenaje a César Manrique. Ambos compartían una visión del fenómeno artístico que radicaba en una particular sinestesia de colores, materiales, sinfonías y sentidos. Cuando el canario cristaliza en sus obras una naturaleza vívida, palpable y enérgica, cuando «una mano jurada una mancha un asombro de pintar el vacío coronado», cuando «gritos de mirra» claman «trompas de reptiles con sus selvas azules» o cuando «la memoria se impone sobre cataclismos», se está dejando entrever un ideal artístico en donde la memoria, los sentidos, el tacto y la experimentación son los protagonistas. Y son estos algunos de los principios más radicales del pensamiento de José-Miguel Ullán. La convergencia eclipsa y las metáforas brotan alborotadas en un frenesí de vuelcos de ese «ojo del corazón» que tanto uno como otro compartían. La cerradura es un caleidoscopio sin límites sensoriales, de realidades divergentes y a la vez encadenadas, de «mosquitos de sal» y «zumbidos pendulares».

## ***Lanzarote. Arquitectura inédita:* un proyecto fotográfico**

CARMELO VEGA DE LA ROSA  
Profesor de Historia del Arte  
de la Universidad de La Laguna

Para la exposición «Derroteros de la fotografía en Canarias (1839-2000)», organizada en el año 2002 por la Obra Social y Cultural de CajaCanarias, seleccioné el libro *Lanzarote. Arquitectura inédita*, publicado por César Manrique en 1974, al considerarlo un magnífico ejemplo de proyecto fotográfico documental en el contexto de las reflexiones sobre la importancia de la preservación del paisaje insular que, desde principio de los años setenta, se habían originado en Canarias en respuesta a las brutales transformaciones que estaba operando el fenómeno del turismo en las Islas. En mi opinión, no puede entenderse la aparición de ese libro sin tener en cuenta el proceso de concienciación y recuperación del territorio y de la cultura insular que había iniciado el propio Manrique, incluso antes de su regreso a Lanzarote en 1966. En el catálogo de esa exposición señalé ya cuál había sido el papel fundamental jugado por la fotografía en su proyecto restaurador de la isla:

La rehabilitación del paisaje —escribí entonces— pasaba por el rescate de la memoria: la imagen fotográfica le sirvió para constatar y revelar la belleza de las formas constructivas tradicionales, ayudándole además a tipificar los elementos básicos de la arquitectura popular de la isla [...]. La fotografía, no solo se ponía al servicio de la causa de César Manrique, sino que era la prolongación de su mirada.

En la escena artística española, esta idea de la fotografía como un instrumento de registro documental de una determinada realidad, contaba ya con numerosos y excelentes ejemplos editoriales o archivísticos a lo largo del siglo XX. En casi todos esos proyectos, la voluntad documental estaba íntimamente conectada con un cierto concepto de reivindicación frente al abandono y la indiferencia, y de una nostalgia crítica como medio para constatar y señalar el deterioro o la desaparición de las esencias tradicionales diferenciadoras (la cultura, el paisaje, las costumbres), frente a determinadas circunstancias (el progreso, la modernidad, la pérdida de valores). En el caso de Manrique, el único discurso posible de respuesta pasaba necesariamente por la búsqueda de lo perdido y de lo que se estaba perdiendo: ante la desidia generalizada solo quedaba la denuncia pública, el posicionamiento ético, la reivindicación política y cultural.

En esta clase de proyectos, la imagen fotográfica se articula como un arma visual y documental que ayuda a desvelar y revelar lo olvidado, lo incógnito, lo inédito o lo oculto. Si, por un lado, la fotografía visibiliza y hace comprensible el problema, por otro, la intención de tipificar que acompaña siempre a estos trabajos, dota de un cierto sentido y orden a la exposición de lo que desaparece. Y aunque la formulación de estos tipos y modelos (ya sean paisajes, arquitecturas, personas o costumbres) se hace muchas veces con un propósito que renuncia a lo analítico y

se queda en un plano puramente descriptivo, lo cierto es que pone de manifiesto una tendencia global de concienciación colectiva ante determinados hechos y circunstancias históricas. No es casual, por lo tanto, que *Lanzarote. Arquitectura inédita* se adelantara solo cuatro años a la publicación de un trabajo fundamental en la historiografía del arte en las Islas, como fue *Arquitectura doméstica canaria* del historiador del arte Fernando Gabriel Martín Rodríguez. Por supuesto, los objetivos de estos dos libros eran totalmente diferentes, pero ambos fueron la expresión de una misma sensibilidad crítica (uno desde el plano artístico, otro desde la órbita de la investigación académica) ante la lamentable situación en aquellos momentos, del legado patrimonial arquitectónico y cultural canario.

No obstante, *Lanzarote. Arquitectura inédita* es algo más que un catálogo gráfico sobre la arquitectura popular «salvada». Desde mi punto de vista, el libro —e incluyo aquí también la segunda edición de 1988, realizada por el Cabildo de Lanzarote— se configura como un palimpsesto editorial puesto al servicio de la promoción de la figura artística de César Manrique y de su gran proyecto de intervención paisajística de Lanzarote. A su vez, estaba íntimamente relacionado con la construcción de una idea turística de la isla en la que se involucró colaborando en el diseño de una nueva política insular que fusionaba, como principios básicos, los conceptos de Arte, Cultura y Turismo. Modulaba también las intervenciones en el espacio y en la creación de infraestructuras (frente a los desórdenes turísticos que empezaban a ser ya evidentes en las islas de Tenerife y Gran Canaria) y ofrecía alternativas al desarrollismo turístico descontrolado. Por último, valoraba de forma positiva un turismo equilibrado y sostenible como factor de la transformación económica insular.

El libro se configuró, sobre todo, como un proyecto de artista, puesto que Manrique aparecía como autor único de la obra: a él le correspondían la dirección, las fotografías, los dibujos, los textos (breves notas y reflexiones que acompañaban a algunas fotografías), el prólogo (en el que exponía su «motivación») y la maqueta. Por su parte, figuraban como colaboradores los autores de los textos restantes: Fernando Higuera, con sus «Notas sobre una isla»; Carlos de Miguel, con un breve elogio biográfico sobre la figura de Manrique; Juan Ramírez de Lucas, con su texto «Alguna consideración sobre Lanzarote y su arquitectura popular»; Francisco Nieva, con «César Manrique a través de las nuevas definiciones del arte»; y José María Vellibre, con unos breves textos poéticos intercalados entre las fotografías, al igual que algunos fragmentos seleccionados de textos de Agustín Espinosa (en la segunda edición del libro se prescindió tanto de las notas de Vellibre como de la biografía de De Miguel).

La obra, sin paginar, se organiza en siete grandes capítulos: «Geología y paisaje», «Vivienda popular», «Arquitectura religiosa», «Arquitectura militar», «Chimeneas», «Puertas y ventanas» y «Molinos», planteando una estructura que iba de lo general a los detalles, a modo de un viaje no por la isla sino por las tipologías arquitectónicas y los elementos constructivos concretos. El primer capítulo: «Geología y paisaje», describe el escenario, singular y diferenciado, en el que se ubica la verdadera protagonista de la obra, es decir, la arquitectura, a la que prácticamente está dedicado el resto del libro. Esos paisajes son los generados por la influencia de la naturaleza agreste (la lava, el viento, el sol) o los territorios intervenidos por la agricultura (que, a su vez, determinan formas en la arquitectura contemporánea), definiendo un espacio de vida marcado por la soledad y la quietud que resonaban en las calles vacías y se reflejan en las escasas figuras humanas que deambulan ensimismadas en las fotografías, como seres errantes de un tiempo detenido.

La parte gráfica del libro está compuesta por 22 dibujos realizados por Manrique con una técnica esquemática, pero a la vez muy precisa, y 266 fotografías en blanco y negro (269 en la segunda edición). Sobre este aspecto deben apuntarse, al menos, dos consideraciones relacionadas: primero, con la autoría de las mismas y, segundo, con la naturaleza conceptual del libro como proyecto fotográfico.

Aunque, tanto en la edición de 1974 como en la de 1988, Manrique aparece como autor de las imágenes fotográficas, es necesario hacer una cierta rectificación puesto que el autor real de buena parte de ellas es el fotógrafo grancanario Francisco Rojas Fariña, quien las utilizó —con su nombre— en otras obras, como, por ejemplo, la guía *Gran Canaria, Fuerteventura, Lanzarote*, escrita por Claudio de la Torre y publicada en Barcelona en 1966 por Ediciones Destino, dentro de su colección Guías de España. ¿Cómo explicar entonces el hecho de que no se mencionara en el libro el trabajo de Rojas Fariña? Tuve oportunidad de hablar con el fotógrafo, unos años antes de su muerte. Según él, este era un proyecto de Manrique, al que le unía una gran amistad y con el que colaboró de forma desinteresada, realizando las imágenes para el libro. Asimismo, me confesó que buena parte de ese trabajo había sido hecho de forma conjunta y que era difícil determinar exactamente qué fotografía correspondía a cada cual. No debe olvidarse, además, que desde joven Manrique había utilizado ya la fotografía para documentar sus excursiones por la isla y que, a principios de los años cuarenta, había llevado a cabo un proyecto de edición de postales, que, más tarde, en 1951, utilizó para confeccionar un expositor (con 64 fotografías y una pintura), en el Parador de Turismo de Arrecife, bajo el título genérico de *Lanzarote Turístico*.

De este modo, podemos decir que, al menos una parte de las fotografías que luego se usaron en el libro, habían sido hechas ya por Rojas Fariña

antes de 1966 (en el verano de 1965, fue invitado por Manrique a visitar la isla junto a otros artistas y amigos como Manolo Millares o Pepe Dámaso), mientras que el resto debieron ser realizadas, en otras visitas posteriores, entre esas fechas y 1971, bajo la supervisión de Manrique, cuando este había empezado a preparar los materiales finales para el libro. El propio Manrique había señalado ya en 1967, en un breve artículo publicado en el periódico *El Eco de Canarias* con el premonitorio título de «Arquitectura inédita de Lanzarote», su intención de publicar un libro «sobre Arquitectura de Lanzarote», ilustrado con «fotografías magníficas de Rojas y Gabriel» y dibujos del arquitecto Enrique Spínola, aunque finalmente, prescindiera del trabajo de estos dos últimos.

Con independencia de la autoría de las imágenes, lo que está claro es que *Lanzarote. Arquitectura inédita* se concibió, ante todo, como un proyecto fotográfico documental. En sus palabras finales, en la última página del libro, Manrique utilizó al menos cuatro términos («esfuerzo testimonial», «catálogo», «inventario» y «documento gráfico de lo existente») que relacionan la obra directamente con las lógicas conceptuales de la fotografía, y de manera específica, con la fotografía entendida como documento. Sin embargo, creo que el objetivo del libro no era mirar atrás de manera nostálgica, a lo que fue, a lo que se perdió, sino, más bien, señalar lo que iba a suceder, lo que iba a ser y a pasar, lo que ya estaba pasando mientras contemplábamos esas imágenes de arquitecturas olvidadas. Es cierto que el espíritu de las fotografías nos remitía a la misma «instantánea del tiempo» con la que Manrique describió el paisaje de la isla, pero vistas en perspectiva, las dos ediciones de su obra, nos ofrecen el relato colateral de un tiempo de transformación que culminaba su gran y minucioso proyecto turístico.