

NEXUS

CÉSAR MANRIQUE y el FUTURO IMPOSIBLE

POR JONATHAN ALLEN

Estamos en el corazón de la tierra. Admiramos un laberíntico y fosilizado sistema de irrigación: milenarios hilos magmáticos. La impresión que nos causa el río de lava petrificado jamás pierde intensidad. Piedra que fluye en la inmovilidad. El lugar es Los Jameos del Agua, Lanzarote. Al agua de la metáfora pétrea corresponde el agua de una charca natural, pura y cristalina. La mano del arte ha hecho de esta agreste hermosura una benévola experiencia. Bajamos al lago interior por una serpenteante escalera que desemboca en una plataforma con mesas y sillas. Mientras descendemos, exóticas plantas, filodendros, ñameras, helechos y cactus deleitan la vista. En este espacio natural donde acaso crecería el musgo y otras plantas diminutas ha actuado un escenógrafo brillante. El conjunto de Los Jameos del Agua forma un *grotto* natural sin par, que le arrebató al jardín europeo clásico la gloria y la fama. Manrique sembró el espíritu de Bomarzo por toda la geografía canaria. Manrique fue la máquina constructora de un futuro imposible. Un artista que revolucionó la vejez peyorativa de la casa rural canaria, que defendió el valor de unos toscos volúmenes orientados al Atlántico y arraigados en la soledad. Al visitar por primera vez Los Jameos del Agua, y al ver recientemente la última residencia del artista en Haría, sentí que Manrique había creado el nuevo estilo arquitectónico ideal de Canarias, aunque paradójicamente estaba destinado a un futuro imposible.

Para Manrique el modelo y los conceptos eran sencillos: arquitectura orgánica, la integración del arte en la naturaleza que realizaría la promesa del humanismo. Manrique, en el sentido estricto del término, no hacía construcción sino una pseudo-arquitectura. El recuperaba y proyectaba un eje ideal pre-urbano con la intención de redimir un caos urbano. Una sensibilidad correctora que sólo se podía implantar en los márgenes del desastre urbanístico. La diferencia de Manrique, y lo que definió claramente su sensibilidad hacia el espacio, fue su falta de capacidad “tecnológica”, su anti-tecnocracia que le impedía ensañarse en la infinita batalla que libran los teóricos del urbanismo en Canarias y que quizá, algún día, pueda vencer el fracaso de la construcción y la planificación en ciudades como Las Palmas de Gran Canaria. Él era anti-ciudad y pro campo. Para Manrique la solución al horrendo caos urbano del Sur de Gran Canaria era “arrasar con todo”. A un arquitecto municipal la posibilidad de “arrasar” lo construido no se le ocurre, y si siente algo parecido queda como deseo reprimido. Se ve obligado a aceptar el proceso de una racionalización sucesiva aplicada a un espacio caótico e “implosionado”.

Manrique se erigió por tanto en símbolo de un futuro social utópico, en el integrador más capaz de arte, espacio y ocio, probablemente, porque las ansias de fundar novedad no lo perseguían. Antoni Gaudí



Mural del Parador, Lanzarote. Foto: Pedro Martínez de Albornoz. Cortesía Fundación Manrique, Lanzarote.

poseía (en un grado superior) esta amalgama de tradición inamovible y visión técnica y estética asombrosamente “móvil”. César fue no sólo el regeneracionista de los valores tradicionales ya citados de la arquitectura popular canaria, sino un diseñador de una estética que sintetizaba austeridad y exotismo (por ejemplo, una derivación de elementos baleares en la decoración con un reciclaje de objetos canarios típicos), y que se adecuaba excepcionalmente bien a las formas de sus espacios y entornos. Más difícil es aceptar incondicionalmente esta hibridez como una línea estética general para todo el desarrollo urbano de una región.

A veces la enseñanza universitaria de la arquitectura parece inhibir la potencia creadora del arquitecto. Atrofiar una capacidad de reacción natural. Las ortodoxias de las escuelas de moda, o el efecto de conceptos teóricos que gozan de una especie de prolongación artificial de su vigencia, pueden hacer que un edificio sea un espacio agresivo e invivible. (Los estragos más notables se han dado, por ejemplo, en los HLM franceses, o los Building Estates ingleses iniciados en los sesenta y muchas de nuestras viviendas protegidas). Manrique era dueño de un tiempo “arcaico” en la medida que proyectaba ideas de armonía espacial. Su actitud hacia la arquitectura quedó admirablemente plas-

mada en aquel magnífico catálogo que denominó: “Lanzarote Arquitectura inédita”.

Esta obra de fotografías es un ensayo único sobre los rasgos singulares de la precaria arquitectura rural lanzaroteña, un canto a lo incipientemente ruinoso y desdeñado en favor de la ergonometría vulgar que define el chalet sobre la playa o la segunda vivienda en el campo levantada en cualquier pedazo de terreno. Cada caserío, cada muro que la cámara de Manrique capta se transforma en un volumen insospechado, bajo los efectos de distintas calidades de luz (alba, mediodía u ocaso). El libro es a la vez una reflexión melancólica. La arquitectura inédita que él rescata del vacío y que incorpora de una u otra manera a su praxis es asimismo una solución imposible porque representa algo esencialmente histórico. Al intentar recuperar las formas de la casa canaria tradicional como iniciativa social lo que resulta es la hilera de viviendas adosadas con un tradicionalismo superficial. Esta serialización destruye el encanto de la casa rural, cuya armonía proviene de una sabia ubicación espacial, al estar bien orientada, al dominar un suelo secundario que no daña la preciada tierra cultivable. Soledad, distancia y visibilidad son tres características de este estilo rural. Si una vez fueron factores que determinaban un orden social humilde, aho-

ra al contrario representan lo pudiente, pues sólo los más adinerados en un territorio escaso pueden permitirse tales lujos geográficos. Esta pobreza original es ahora especulación suntuaria, salvo en casos ilustrados donde los propietarios que heredan espontáneamente emprenden la tarea de conservación y restauración.

Por una parte Manrique es nuestra respuesta surrealista tardía al jardín renacentista de Pirro Ligorio. En Canarias la gruta es enorme y natural gracias a la lava, y el contraste que ofrece con la vegetación subtropical es rico y abigarrado. El *grotto* clásico europeo que a veces recurre a burdos estucados para semejar la textura de la piedra y fabrica rocas que ascienden en espiral es un hecho geológico espontáneo para nosotros. Esta suerte de concierto artificial entre roca y flor es una de las ideas matrices visuales de Manrique, y que ya, a su manera, exploró Néstor de la Torre.

Néstor, llevando la seducción simbolista por las aves y la flora exótica impresa en la imaginación, y modelando las formas “carnosas” de ciertas plantas endémicas, introduce tanto en la pintura como en el proyecto escenográfico de su folclore revitalizado la vegetación tropical canaria. Esta adorna y complementa una arquitectura multiestilística, de impronta mucho más urbana que la de Manrique. Fusión de cierto racionalismo, con una acentuación *art nouveau* de formas autóctonas y una ligera deformación cubista del volumen). Néstor enfatiza los rasgos de un diseño popular hasta darles una contundencia casi pop; es un inventor de una línea de diseño encaminada a estetizar una industria incipientemente masiva: el turismo. En toda esta revolución tradicional de Néstor hay una no-ruptura con el pasado que también lo hace conservador del paisaje y la arquitectura, aunque él fomenta un “colonialismo” casi subliminal. Su arquitectura canaria, su cabalgata folclórica, encaja sin problemas en la imagen regional típica que el centralismo franquista estaba dispuesto a sufragar.



César Manrique en el aeropuerto de Pekín, 1976.
Cortesía Elba Capri, Madrid.

Manrique vivió una época de transición, aunque él también supo “no ofender” al poder oficial antes de la democracia. Sin embargo, el sesgo naturalista de su intervención espacial hace que sus estilos y sus formas sean más libres. Los frescos costumbristas que Manrique realizó para el viejo Parador de Arrecife nos hablan de una visión tradicional del campesino, muy dentro de unos gustos conservadores, pero nada tiene que ver con, por ejemplo, los diseños de Néstor de la Torre para el Parador de Tejeda; muros que se elevan a gran altura, verticalidad del fascismo espacial, que crean la sensación alpina de un *schloss* en medio de la cumbre canaria, donde cada habitación está convenientemente folclorizada.

La sensibilidad de Manrique está sujeta a un determinismo naturalista y tradicional, él no puede descartar o ignorar las pautas de la naturaleza y hacer proyectos mentales para la edificación social. El castillo, la vieja casona rural, la burbuja en los túneles que forjaron las coladas, la cueva, son los elementos a partir de cuales él figura lo nuevo. Su deseo o disposición a crear un diseño folclorizado es bastante limitado,

ya que sus entornos son excepcionales e irreproducibles. Su arquitectura tiene una cualidad intraterrestre, semihundida. Afortunadamente, Manrique no sabe hacer un edificio. Él escenifica un escenario natural. Dice casi siempre lo mismo.

La realidad urbanística de Canarias en las décadas más recientes le resulta cochambrosa. Criminal. Las denuncias insistentes de Manrique representan su yo político. César decía la verdad llanamente: hemos destruido la costa al convertirla en suelo urbano, hemos desprestigiado el turismo al masificarlo. Esto es un horror y un error de incalculables consecuencias. Y es el reflejo de una titubeante y débil cultura municipal que ha tolerado la ilegalidad con fines políticos a corto plazo. Una sub-cultura nuestra forjada por la desconexión social que genera las quiebras de los monocultivos y la discontinuidad del agro tradicional y también por una comprensión deformada del progreso como “dinero rápido”.

Sin embargo, Manrique no puede solucionar el problema de la ciudad canaria devastada por la construcción irracional, porque su visión orgánica no es un modelo que pueda sustituir la planificación urbana occidental, al seguir siendo la ciudad el núcleo aglutinador de la población y del poder. Contra este determinismo Manrique no puede nada, y él no quiso proponer una filosofía “descentralizadora” y ruralizante, que, en todo caso, sólo ha tenido un éxito relativo y no deja de ser un “proyecto” secundario. Él sólo puede paliar el desastre de la megápolis. Su arquitectura no es viable para los presupuestos y conceptos que debe manejar un ayuntamiento porque persigue entronizar la relación unitaria y armoniosa del hombre con su entorno. Sin embargo, el jardín de Manrique, o sus juguetes eólicos escultóricos constituyen una necesidad absoluta para una modernidad urbana implosionada. El jardín es accesible para el trabajador también aunque su idílica relación espacial no se puede trasladar al concepto de la

vivienda protegida. La “retrorevolución” manriqueña, la ecoconstrucción, la estética del medioambiente como valor primordial insular forman un cúmulo de ambiciones superiores que por el momento son “imposibles”. Nuestra sociedad canaria intenta dibujar un progreso estético que logre superar la incertidumbre y la confusión de otros y recientes desarrollos traumáticos que han deteriorado nuestro paisaje. La visión de Manrique es, por definición, un elitismo estético en el mejor sentido del término, y curiosamente se nos presenta como “marginalidad” ilustrada. La gran cantidad de gente que acompañó la conducción de su féretro nos dio una imagen pluriclasista y esto nos sugiere que las intervenciones de Manrique ya están arraigadas en un ideario social y que, por lo menos, en Lanzarote no quieren más desviaciones. La defensa medioambiental que él lideró ha supuesto la concesión de una codiciada categoría: Reserva Mundial de la Biosfera, título que confiere UNESCO. La isla menor de Lanzarote es recuperable para la estética idílica del paraíso, como quizá lo podrían ser El Hierro, La Palma y La Gomera, mientras que, Gran Canaria y Tenerife ya no reúnen los requisitos al haber hecho mella en ellas las formas agresivas del progreso económico. ¿Estas verdades que no se



Jardín de Cactus, 1990. Foto: Pedro Martínez de Albornoz. Cortesía Fundación Manrique, Lanzarote.

expresan son importantes para los canarios u obedecen más que nada a una formulación estética impuesta por la industria de los servicios? ¿Hasta qué punto es la defensa medioambiental una opción moral propia del canario? Tales reservas y dudas subyacen el optimismo manriqueño.

Una parte de la obra pictórica de Manrique se estructura en torno a una afirmación de lo arcaico, a una representación del tiempo geológico: una modernidad construida sobre la inspiración de una visión orgánica del arte. Con esta tradición rupestre el artista celebra a la vez el concepto de casa inserta en la tierra. Los restos mortales de animales y de partes anatómicas humanas deformadas por los pigmentos y el polvo de roca le permiten crear una serie de iconos telúricos semi-abstractos, una poética de la muerte que también encontramos mucho más enfatizada figurativamente en la obra de José Dámaso, y que se relaciona con el decadentismo finisecular. Su hermoso cuadro de un tono negro-azul profundo, *Calamares Negros* (1973), tiene algo del estilo de un Husymans, en la frialdad de los contrastes y en el romanticismo negro de su realización. Sin embargo, mientras Dámaso concreta la muerte con toda suerte de retoques manieristas (trozos de tela, botones, yute, arpillera, colores chillones), Manrique la congela geológicamente bajo las capas encrustadas de su materia pictórica. El cuadro de Manrique es la estampa ideal que puede engalanar la casa-cueva contemporánea. Una idea visual que se funde con el espíritu de la pared lávica. Un esqueleto rescatado y estetizado. Así Manrique hace una paradójica contemporaneidad arcaica, al proyectar de tal manera lo fosilizado.

Si analizamos bien las formas sepultadas y semi-ocultas en sus tierras ennegrecidas y quemadas, vemos cómo emerge una anatomía fantástica, una fauna intraterrestre: peces que nadan en la piedra. El mosquito de *Insecto Calcinado* (1975), parece más bien un juguete y un

autómata surreal. Es aquí, en la forma caprichosa y extraña de sus animales, que Manrique aligera las connotaciones de la tumba geológica y el silencio absoluto de la piedra. En la obra titulada *Treinta Mil Años*, surge la sonrisa de un monigote. Un ser lúdico que habita el interior de la tierra. Los animales inocentes de *Fauna Atlántica*, los animales aéreos y de madera creo que son la materialización tridimensional de los iconos calcinados de su expedición geológica.

Cuando Manrique expuso su primera obra abstracta en Madrid, esta aún no tenía la carga telúrica posterior, aunque sí imperaba la fría elegancia de tonos negros y azules junto a su rica gama de pardos y rojos. En él está grabada la huella de la abstracción europea de los cincuenta. La pobre materialidad fibrosa de Burri, la pirueta espacial de Fontana, el gesto de Tàpies. Lanzarote, la isla, intensifica esta materialidad abstracta, tanto en la abundancia de tierras y sus pigmentos como en la determinación subconsciente del sujeto, una especie de nube mimética que atrapa al pintor. Esto ya lo he dicho; el “determinismo matérico” que forma una parte de la sensibilidad de Juan Gopar, el accidente del dibujo en la tierra, al menos hace algunos años, y que luego seduce a un pintor alemán, Klaus Berends, que encuentra en Fuerteventura una espacialidad idónea para las líneas de su abstracción clásica. No existe realismo pictórico que le haga sombra a esta poderosa influencia. Creo que el sentido lúdico que le atribuimos a Manrique, el aspecto “recreativo” de la vida dentro de sus espacios intervenidos es el deseo de escapar a la prisión uterina que es la isla. Nunca comprendí muy bien los móviles del lanzaroteño, aquel *land art* casi de pacotilla. *El Atlante* de Tony Gallardo es una colosal escultura de lava desafiando al mar; su monumentalidad indiscutida quedaría reducida a anécdota en los campos de lava lanzaroteños. Manrique entendió por intuición que la mimesis abstracta del paisaje tenía su lugar en el icono visual, en la pintura, y que la tierra debía recibir el fruto del ingenio a cambio.



ALEXIS LEYVA (KCHO), Cuba. Instalación 1994. V Bienal de La Habana. Foto: Elba Capri.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por U.P.C. Biblioteca Universitaria, 2006

Dossier

V Bienal de La Habana