

### **El realismo matérico de Manolo Millares.**

Los críticos de arte, a pesar de la voluntad de Millares de hacer desaparecer cualquier vestigio de influencia externa, recordaban a menudo las connotaciones que éste tenía con otras estéticas, como la del “*nouveau réalisme*” y la de Burri.

El informalismo se había afianzado y ya estaba consagrado, como antes lo habían estado otros ismos. El Paso, a pesar de su negativa a ser considerado como un "ismo" era similar, ya que las corrientes de la modernidad involucraban a los artistas quisieran ellos o no. El post - dadaísmo había llegado para sustituir al post-surrealismo que había dado consistencia y cuerpo al nuevo arte de después de la guerra. A pesar de su negativa a ser considerado postdadaísta, Crispolti aclara relación Schwiters - Burri, que parece afectar después a la obra de Millares, que acaba usando objetos de desecho en sus arpilleras [45].

La angustia que Millares sentía de verdad, en lo profundo de su ser, como sucedía con la carta que escribía a Westerdahl, es la clave. La angustia llenaba su vida y, por supuesto, su obra; lo dramático de su existencia es que carece siempre de cualquier sentido del humor que lo rescate de sus pantanosos pensamientos:

"Los conceptos antitéticos subrayan las hondas raíces telúricas que riegan e impriman toda una forma de ser fundiendo al hombre mismo con las más elementales y primigenias geografías circundantes".

La meseta, la aridez, la geografía circundante a la que se refiere Millares es Castilla, pues reniega, como se puede observar, del paisaje subtropical donde había nacido. La fascinación por un paisaje diferente al que le había rodeado en su infancia y primera juventud ya se había hecho evidente en el texto que sobre Chirino había escrito en "Punta Europa".

La geografía circundante: el espíritu de El Paso había sido esencialmente unamuniano, como se desprende del sentido trágico de la existencia que asimilan todos, especialmente Millares. Castilla era el paisaje del alma, más que de la vista.

Aunque la producción de su pintura es fundamentalmente "española", también presenta la otra cara de la moneda: su desprecio hacia la España "de pandereta" <sup>1</sup>que se hace evidente en varias ocasiones.

<sup>1</sup> "Recordamos aquí la gran admiración que sentía Millares por A. Machado: "La España de charanga y pandereta, / cerrado y sacristía, / devota de Frascuelo y de María / de espíritu burlón y alma inquieta.../"

La presencia de la destrucción, equivalente a la muerte de la materia, y a la muerte como idea rectora, como punto de referencia, vienen unidos aquí al "motor ético". La destrucción se hace necesaria en una sociedad monolítica, que apenas permite la ruptura con los ideales establecidos. Lo más llamativo de estos artistas, y concretamente de Millares, es su necesidad de establecer un lenguaje propio que pase bajo los ojos de la censura franquista sin que ésta apenas se de cuenta. De todas formas, Millares siempre tiene cuidado de distanciarse de las corrientes contemporáneas a partir de un posicionamiento moral, pese a las similitudes formales que puede guardar con ellos.

La indignación de Millares contra la estética establecida por el franquismo, contra el abotargamiento de las formas que impera surge de manera diáfana entre sus palabras. Pero su postura va más allá de una cuestión puramente estética, y su rabia llega a lo más hondo de sus sentimientos, impotente para hacer nada diferente de lo que puede: convertir sus pinturas y sus textos en la protesta permanente, en un murmullo indignado que se observa: "Pero mientras yo, como Cash, el personaje de Faulkner, hago y rehago la negra caja donde nacen y renacen todas las podredumbres que denuncio y me entierro cada día"<sup>2</sup>.

Los homúnculos suponían para Millares el reposo, la calma de la muerte, pero al mismo tiempo el testamento para el futuro.

En el pensamiento de Millares, una postura que fuera sólo estética no tenía cabida. El negro y el uso de materiales de desecho, que había empezado a hacer propios al convertir la arpillera en soporte de sus cuadros, son una forma sutil de protesta contra una sociedad que le molestaba, que era dolorosa para él. El negro se había convertido en un distintivo ético y estético. Las arpilleras eran la denuncia de una sociedad opresiva, generadora del homúnculo. Sus textos se pueden leer en una casi única dirección: la denuncia de una situación política opresiva.

Los títulos de Millares son importantes a la hora de definir su concepto de la obra: "Homúnculo" es el principio de una serie de títulos metafóricos de este ideario que impregna su pintura, el de la denuncia de la violencia sobre el ser humano y sus lamentables resultados. Los "mutilados de paz", los "artefactos para la paz", "pez abisal", "animal de fondo"[46] son elocuentes del viaje al abismo que plantea este artista. El infierno está en las profundidades, y su carga de viaje iniciático no se puede

---

<sup>2</sup> M. Millares: "Destrucción - construcción en mi pintura", Acento Cultural, n° 12 - 13, Madrid, 1961

desmontar. Al igual que su admirado Apollinaire, recrea en sus obras la sensación del demiurgo, del creador de un bestiario propio.

No se limitó a estos títulos: algunos, especialmente los más tardíos, a partir de 1967, tendrían una fuerte carga poética "de este paraíso", [47] "Humboldt en el Orinoco", "homenaje a Miguel Hernández", son sintomáticos de un cambio en su concepción de la existencia: el compromiso político se convierte en una necesidad poética.

Los títulos finales, "antropofaunas" y "neanderthalios",[48] unen a Millares, como en un Da Capo, con el origen de sus pinturas, de las primeras "pictografías" y "aborígenes". La arqueología vuelve a ser, como al principio de su vida, el tema fundamental de su existencia.

Fue su postura después de El Paso la representativa de la coherencia y la madurez de un artista que había logrado unir las coordenadas fundacionales de su arte. Las mismas fronteras que él delimitaba en su texto "Destrucción -construcción en mi pintura"

La década de los sesenta supuso una gran movilidad en España, con resultados contradictorios, pero resultados al fin y al cabo. La estética que había impuesto la cultura más avanzada, los intelectuales situados dentro de las estructuras de poder; la imposición de un nuevo gusto, en gran parte enmarcado en una concepción de la arquitectura más lineal, más pura en sus espacios, como sucedía en los poblados de Fernández del Amo; la recuperación de casas como las de Cuenca de Antonio Saura y de Millares; una moda que había avanzado en contra de los trajes grises y las corbatas del franquismo imponiendo el gusto por la moda decontractée que había exportado el existencialismo francés; y, por supuesto, la importancia de las galerías de arte dedicadas a la pintura informalista y la aceptación por parte de la crítica y de los organismos oficiales de la existencia y la importancia de ésta, hacen dudar de la esterilidad de la protesta: habían colaborado, los artistas de El Paso y todos aquellos que integrados o no en su entorno habían posibilitado su éxito, a crear una apertura poco estridente pero real.

Apertura que había llevado a los artistas más avanzados de la España de aquel momento a exponer de manera fluida su obra fuera del país. Las críticas eran diversas, pero poco a poco iban desligándose de la incómoda etiqueta de pintores "diferentes", por sus características españolas, que habían recibido en principio. Una exposición en 1961 en la Galería Daniel Cordier permitió a Millares recopilar un número considerable de

críticas, en general favorables a su obra, e indicativas de como era percibido su arte en Europa.

La teatralidad de las obras de Millares se hacía notar. Las arpilleras tienen una impronta barroquizante, una incitación a que el espectador se sienta atrapados por ellas, como en una escenografía teatral. De ahí la referencia a las ventanas donde la mirada del espectador se pierde en este caso en el vacío.

La tentación del barroco tenía que ver además, con su sentido de la muerte como presencia permanente en su obra, en su pensamiento, en su vida.

En esta época contradictoria, - donde las exposiciones oficiales eran inauguradas por las "fuerzas vivas" a pesar de ser de artistas tan incómodos como fueron los informalistas -, el empeño de Millares de escribir, y de definir con sus títulos y sus textos los límites donde podía encontrarse su arte, era el reto de un hombre consciente de su época, coherente de forma intensa y a veces dolorosa con sus ideales éticos y estéticos, aunque incapacitado por su carácter para dar mayores muestras, o al menos más claras de sus ideas. Posiblemente fue para él un síntoma de debilidad su propia incapacidad para tomar posiciones más llamativas, o al menos más contundentes, como había ocurrido con Tàpies al negarse a exponer en la exposición de París, o con Saura al hacer su crítica a la política cultural del franquismo.

Esa política cultural que, sin embargo, los había llevado a exposiciones como la del MOMA.

Millares, en 1960, ya tenía definida, su obra, aunque aún no había encontrado la clave genética que permitiría diferenciarla. Esta la encontraría para el texto de Ayllón en las momias canarias, lectura diferente y precisa para cerciorarse de una distinción dentro del informalismo español.

Cuando José Ayllón acometió el primer texto monográfico sobre la pintura de Millares, sus homúnculos ya tenían la consistencia del cuerpo humanoide inherente a su naturaleza. También entraba el rojo como color importante, diferenciando estas arpilleras de las de su producción anterior.

Como representativo de su evolución, el "Cuadro 90"<sup>3</sup>[49] deja el bastidor en parte a la vista, la arpillera aparece cubierta de negro, y deja un fragmento pintado en rojo, que a su vez sirve de base para el negro. El homúnculo es una masa informe, sin un referente

---

<sup>3</sup> "Cuadro 90", 1960, técnica mixta, 100x81 cm., Artcurial, París, cat. por J. M. Bonet en "Millares", opus cit. il. 24, p. 118

humano claro. La arpillera pintada de negro sirve como pizarra a unos trazos blancos muy leves, como los gestos que deja una tiza al caer.

El "Homúnculo"<sup>4</sup>[50] de 1960 es, en cambio, un ser monstruoso e indefenso a la vez. El bulto cosido de la arpillera está situado en la parte superior y central del cuadro, dejando dos extremos a ambos lados de ella que parecen dos piernas colgantes, o mejor, los huesos de las piernas que surgen debajo de los huesos de la pelvis. Es más evocadoramente humano que el anterior, y refleja la preocupación de Millares por el hombre. El negro que lo invade casi todo, el chorrear de la pintura en dirección vertical, hacen suponer que Millares vio esta arpillera como el telón de fondo para su dramático humanoide. Unas líneas apenas visibles, en blanco, delimitan la expresión caligráfica de Millares a su simplicidad máxima.

En estas arpilleras iba introduciendo el rojo, como es el caso del "Homúnculo"<sup>5</sup>[51], también de 1960, en que el rojo riega la parte central de la arpillera, llena de tubos y recovecos. Así daba al drama su expresión plástica. José Ayllón hablaba de una obra de características más barroquizantes que las anteriores al referirse a un "Homúnculo"<sup>6</sup>[52] de 1961:

"Una gran mancha roja en el centro, bifurcada en dos extremidades que se prolongan hasta el límite inferior, enmarca un abultamiento en negro con varios puntos culminantes en blanco. Un grafismo escueto en negro y blanco suaviza la tensión del conjunto que, una abertura rompiendo la superficie rectangular del cuadro controlada por medio de un bramante que liga los bordes superior e inferior, acentúa y airea al mismo tiempo, al incorporar un espacio totalmente nuevo, la pared sobre la que se apoya el cuadro.

"Es una obra significativa en la reciente producción de Millares. Se llama Homúnculo, un nombre que atrae al pintor en estos últimos tiempos para definir sus cuadros.

"Todo en esta pintura nos somete a una tensión desacostumbrada, violenta" Este texto, publicado por la Galería Daniel Cordier, iba a suponer el apuntalamiento definitivo de las arpilleras en el origen del Museo Canario y sus momias: "Se dirige, pues, a los nuevos materiales, que no necesitan de intermediarios para hablar por

---

<sup>4</sup> " Homúnculo", 1960, técnica mixta, 200x200 cm., Colección Banco Hispano Americano, cal. por J.M.Bonet en "Millares", opus cit., il. 25, p. 121.

<sup>5</sup> "Homúnculo", 1960, técnica mixta, 162x130 era., Col. de arte contemporáneo La Caixa, Barcelona, cat. por J. M. Bonet en "Millares", opus cit., il. 26, p. 123

<sup>6</sup> "Homúnculo", 1961, técnica mixta, 162x130 cm., Artcurial, Paris, cat. por J.M.Bonet en "Millares", opus cit., il. 33, p. 137

sí mismos de nuestras frecuentaciones elementales. "Y su terror a la enfermedad, a la muerte, le indica el camino de su máxima realidad, la más inmediata y de la que dependen otras. Se siente, pues, arrastrado a enfrentarse con ella, a demostrarse a sí mismo que puede hacerlo para alcanzar las otras realidades que, automáticamente, se convierten en la verdad".

"En la isla, en ese pequeño mundo del que ha pretendido huir, yacen esas momias canarias, y en sus mortajas burdamente cosidas encuentra la respuesta, el medio plástico para disciplinar su hasta entonces más temida forma de la realidad". Esa "más temida forma de la realidad" es ciertamente ambigua, pero posiblemente Ayllón se refiere a la muerte:

"Arpilleras cosidas con bramante, alquitranadas y agujereadas, con su color sucio de ocres calcinados, con su trama basta. Y ahora debe pintarlas con esos colores primarios que se vuelcan sobre la tela en una emotividad acelerada, sin espacio, sin formas concretas, con churretones, salpicaduras y líneas irregulares". "Es una época - la última que nos ofrece Millares mientras escribo estas líneas -, rica en producción y limitada en cuanto a la variedad. No por virtuosismo, sino porque le sirve para destacar su rigor expresivo, que es lo que le interesa en estos momentos, como podemos observar en los gouaches, que torna en la actualidad con sus telas, y donde se puede apreciar con mayor desnudez e incluso diríamos con menor artificio - siguiendo fórmulas convencionales -, la áspera confrontación del hombre con una realidad que pretende sujetar y que en Millares se exterioriza rechazando la ambigüedad que lleva consigo todo lo atractivo. Lo que se hace más patente cuando nos enfrentamos con ciertas maneras que sugieren un contenido figurativo, pero cuya imagen depende más de las apariencias reales que nos frecuentan que de las que ha buscado conscientemente el pintor mientras creaba su cuadro"<sup>7</sup>.

De la referencia a las momias canarias se había encargado Millares de no dejar ningún cabo suelto. El nexo para encontrar información fue su hermano Agustín, con el que se había reconciliado tras el nacimiento de su hija Eva. El interés con que pedía a su hermano información sobre la Historia de Canarias demuestra hasta qué punto intervino Manolo Millares en la confirmación del origen canario de sus cuadros: la introducción de las momias como origen de su homúnculo se hizo a de las primeras obras que tienen como protagonista a éste, pero gracias a este origen un tanto forzado, la explicación plena a su trabajo quedaba completa. La arqueología, su gran pasión, se convertía en la fuente públicamente aceptada de su pintura. Pero no sólo serían los sudarios de las víctimas, pues Millares siempre entendió como tales a los exterminados moradores de las islas.

---

<sup>7</sup> J. Ayllón: "Millares", Ediciones Galería Daniel Cordier, París, 1962. Cit por Alemán, A. Opus cit.

Más tarde haría tumbas para aquellos personajes que detestaba, como Felipe II y Torquemada,[53] los representantes de la España negra[54].

El texto de Ayllón, esclarecedor para la obra que Millares realizaba en esta época, introduce también un nuevo elemento: la obra sobre papel, que Millares empezaba a trabajar paralelamente a las arpilleras, permitiendo una vía divergente de sus barroquizantes materias. Gouaches en su mayoría, el trazo de la pintura sobre el papel llevaba la misma fuerza dramática en torno al negro que hacía impactantes sus arpilleras. Era, además, una obra en la que Millares se podía recrear con nuevas incursiones en el campo de la plástica, investigando lo que las arpilleras no le permitían.

También la ilustración de textos iba a adquirir cada vez mayor importancia en su producción: son, en general, caricaturescos, bastante grotescos, y llevan una impronta personal que Millares obviamente no podía traslucir en su obra pública. En cuanto a su semejanza con los de Saura, se hace más patente en una pintura sobre papel fechada en 1963,[55] donde el trazo y la intencionalidad de la pintura se hace más cercana a la obra de Saura, y donde su anticlericalismo resulta menos evidente.

El año 1961 había sido enriquecedor para Millares. No sólo había afianzado su postura como artista independiente, sino que había supuesto una interesante apertura al exterior. Su exposición individual en la Galería Daniel Cordier también había recibido una interesante cantidad de críticas.

“La pobreza de sus harapos, de sus arpilleras se perfila como destrucción, desesperación, redención humana. Como lo más potente y fuerte de la dimensión antropológica. Como la necesidad de una moral sustentada en lo cívico, en el hombre .La moral consciente y autocrítica”.

Con la arpillera buscaba una imagen icónica de la dimensión humana, una imagen existencial, evocativa más que descriptiva .Un soporte que da concreción de realidad y contexto de una figura emblemática, el homúnculo.

“Destacando las cualidades expresivas de la materia crea cosas para leer, cosas para tocar, para mirar y sentir .La sensibilidad ,percepción y emoción estética se yuxtaponen a una pluralidad de significados:reciedumbre, brutalidad, pobreza,gravedad,profundidad etc.El objeto arpillera descontextualizado es obligado a significar varias cosas a la vez. Adquiere connotaciones antropomórficas, de artefactos, cierto sentido erótico, sentido mortífero, de géneros. Los zurcidos, los desgarros son metáforas del mundo contemporáneo, con sus pliegues y sus huecos. En suma materia humilde, sensible y dúctil”.

## La Madurez

Millares se afianzaba en su posición antifranquista, y comentaba con cierto orgullo su calificación de rojo, lo que suponía un nexo de mutua admiración entre el y sus colegas.

Un compromiso político que iba invadiendo muchas esferas de la vida cultural española, como eran las publicaciones de "Ruedo Ibérico". El interés por la publicación y edición de libros y revistas siempre había sido y sería una constante en Manolo Millares. Mientras tanto, su postura política se hacía cada vez más diáfana: "Las razones de su disidencia, e incluso de su misma obra pictórica, hay que buscarlas en la propia familia"<sup>8</sup> afirma el historiador Sergio Millares Cantero, hijo de Agustín. Afirmación que tiene cierta parte de razón, pues el ejemplo de su padre y de sus hermanos es determinante en estos momentos para la posición del pintor. El hecho de verse involucrado en la combatividad política hizo que Millares firmase junto a otros intelectuales y artistas la "*Carta de los 102*" que protestaba por la tortura de mineros en Asturias. Esta carta, dirigida al ministro de Información y Turismo Manuel Fraga Iribarne<sup>9</sup> y, paradójicamente, publicada en el periódico ABC, supuso el procesamiento de sus autores.

Como consecuencia de este hecho, Manolo Millares sufrió, en Canarias, mediante la anulación de algunos encargos las secuelas de este procesamiento.

La conformación ética de su pintura se había convertido definitivamente en la clave de su obra. A este componente moral del arte que Millares reivindicaba se unió su participación en actos, como el homenaje a Antonio Machado, que cada vez iban adquiriendo mayor peso político<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> "S. Millares Cantero: "Manolo Millares y su disidencia", *Disenso* n° 2, Las Palmas, enero - febrero 1993

<sup>9</sup> "... por aquí están las cosas como siempre. Una hoja circuló con motivo de ciertas cosas sucedidas en el norte. Iba dirigida a Fraga y éste nos contesta - uno por uno - refutando con "pruebas" la acusación", carta de M. Millares a A. Millares. Madrid, 9 octubre 1963, cit. por S. Millares Cantero, opus cit., p. 45

<sup>10</sup> "Junto a su procesamiento en 1963 hemos de añadir que su compromiso iba más allá de lo meramente testimonial. Su presencia en los actos de Estampa Popular y en el homenaje a Machado nos demuestran lo comprometido de su oposición al régimen", S. Millares Cantero .opus cit.



## **Desechos, harapos, pobreza y basura en su arte matérico.**

Millares insistía además en los objetos de desecho, en los elementos recogidos de los basureros. La relación con el postdadaísmo, que situaría a Millares en esa línea de "dolorismo salvaje" del que habla Octavio Paz<sup>11</sup> al referirse a los Merz de Schwitters, se hacía palpable, aunque su recurrencia al homúnculo dotase de sentido diferenciador y humanista a su arte.

Sentido de ruptura que no le permitía, sin embargo, sentirse a salvo de la incompreensión de algunos críticos. La miseria de sus obras, con desechos a las arpilleras, era difícilmente aceptable.

Una pintura que cada vez se iba desgajando más de los conceptos estéticos para introducirse en el atormentado pensamiento de Millares. Un "Homúnculo"<sup>12</sup>[56] con el zapato adherido es algo más infrahumano que humano. Ya no podía entenderse la pintura de Millares como una mera cuestión artística. El desgarramiento moral que padecía Millares empezaba a dejar impresa la huella en el cuadro. Hay una estética tan cercana a los basureros, que es imposible no citar a Cortázar, a Luis Martín Santos, a aquellos libros que Millares debió leer con avidez, a la estética de los nuevos realistas, aunque renegase de ellos y de Pierre Restany.

Ese homúnculo de agujeros diversos creados con latas incrustadas, de zapato pegado y pintado sobre la tela de saco, era más que un cuadro: era una denuncia. Como sucede también con el "Cuadro 186"<sup>13</sup>[57], donde los bastidores quedan al aire, la arpillera se desgarras como una boca, y un zapato viejo adherido a la arpillera recuerda la huella del hombre que Millares siempre andaba buscando. Dejaba una figura rota, lacerante, semejante más a un muñón, a una boca ensangrentada, que a la huella del hombre que había estado buscando en las profundidades de la arqueología [58].

---

<sup>11</sup> "En realidad, el gran maestro de los pintores pop es Schwitters. Apenas si es necesario recordar que llamó a su arte de basuras y desechos Merz... Un "dolorismo" salvado por el humor y la fantasía pero no exento de "self-party", O.Paz "Apariencia desnuda" Edit. Alianza Forma, p.96

<sup>12</sup> "Homúnculo", 1962, técnica mixta, 200x200 col., col. particular, Madrid, cat. por J. A. França, opus cit., il. 192, p. 112

<sup>13</sup> "Cuadro 186", 1962, técnica mixta, 130x 97 cm., Pierre Matisse Gallery, N.Y., cat. por J. A. França, opus cit. il. 174, p. 101

Millares como creador era fuerte; estaba decidido a hacer de su obra un emblema y lo había logrado.

Fue en este mundo de la Biosca y del Ateneo de discusiones políticas y de capacidad creciente de denuncia cuando Millares conoció a Alberto Greco, creador del Arte Vivo – Dito Alberto Greco defensor en Buenos Aires del informalismo, cercano al Pop y al neodadaísmo, calificado por Mújica Lainez como ese querido “horror indispensable”, llegó Madrid en 1963, herido de un pie<sup>14</sup>, huyendo de un monumental escándalo que había organizado en Italia<sup>15</sup>.

En 1964 Greco había realizado una exposición en la Galería Juana Mordó<sup>16</sup>, mientras su relación con Millares derivaba por nuevos caminos de experimentación. Greco, que mantenía muy buena relación con el matrimonio Millares, trabajó con Manolo en diversas ocasiones, proponiendo varias exposiciones con el pintor canario<sup>17</sup>, y creando una "Galería privada Alberto Greco", donde Millares realizó serie de objetos a partir de sillones desvencijados, que después fueron quemados por la portera pensando que se trataba de basura[59]. Objetos que supusieron para Millares la incursión en el espacio, tal como ocurrió con sus "Artefactos al 25", expuestos el 18 de mayo de 1965 en la galería Edurne, en una exposición de un día. Los "Artefactos al 25" de Millares, alusivos en su título a los celebrados "XXV años de paz", se desligaban definitivamente de la pared y acababan invadiendo el espacio.

Significó también para Millares la colaboración con Juan Hidalgo y Walter Marchetti, creadores de ZAJ<sup>18</sup>, con los que entró en el territorio conceptual de las

---

<sup>14</sup> Dolor del pie que hace su aparición en el texto que escribió con Millares para la exposición - acción de un día organizada en la Galería Edurne. En "Alberto Greco" opus.cit

<sup>15</sup> "Había soltado los ratones de su instalación Arte Vivo al paso del presidente italiano en la inauguración de la Bienal de Venecia de 1962, había organizado un escándalo, disfrazándose de monja, en el Vaticano, donde a la sazón se celebraba el Concilio Ecuménico 11, y Juan Hidalgo, que entonces estaba en Milán ocupado con la música experimental, recuerda el eco que tuvieron sus pintadas en el centro histórico de Roma: "La pintura é finita. Viva el Arte Vivo - Dito. Greco", en "Alberto Greco", opus cit.

<sup>16</sup> Apareció allí seguramente a través de Millares y Saura. Juana Mordó ya por entonces había abandonado la G. Biosca y había fundado su propia galería, en la que los antiguos componentes de El Paso tuvieron gran protagonismo. En su exposición, A. Greco realizó cuadros con personas

<sup>17</sup> "De la destrucción del mito", que se haría al mismo tiempo en Buenos Aires y en Europa, y la propuesta de GRUPO 5 DE PINTURA ANECDÓTICA, del que no existen mas noticias, y que habría estado formado por Millares, Arroyo, Saura, Castillo y Greco", en "Alberto Greco", opus cit. en AAVV "Alberto Greco", opus cit.

<sup>18</sup> "En el Colegio Mayor Menéndez Pelayo, con Josefina Sánchez Pedreño, directora de "Dido, pequeño teatro de Madrid", tuvo lugar el primer concierto ZAJ, en Madrid, noviembre de 1964. Juan Hidalgo, compositor canario, había iniciado ZAJ

acciones ZAJ al descubrir en ellas una alternativa a su forma de entender el arte<sup>19</sup>. Su relación con Juan Hidalgo se tradujo en varias colaboraciones con ZAJ entre ellas el "Climax" de un concierto ZAJ<sup>20</sup> y un texto ZAJ: "esto está hecho así y asao nada más por eso de nacer en un tiempo feo y de catálisis - tengo que argüir a la señora curiosa, de plumaje redondo ¿que por qué anda sobre su propia disección?..."

¿quién puede andar esta mañana de 1965 sin encontrarse en las inmensas playas del atlas con las piernas abiertas pariendo las veinte mil miserias? ...Y Millares responde<sup>21</sup>

El diálogo que escribieron Millares y Greco para el catálogo de la galería Edurne hace alusiones a los 25 años del régimen, a la impotencia de una España aplastada por la dictadura, y al dolor, que aparece curiosamente como un dolor físico y localizado en Greco, frente al dolor general y moral al que generalmente hacen alusión los textos de Millares.

Su relación con Millares fue fructífera; posiblemente el carácter transgresor del "Arte Vivo – Dito", su estrecha relación con el Pop y la caligrafía<sup>22</sup>, coincidieron con las

---

en compañía de Walter Marchetti. En "New Directions in Music", David Hope cataloga a ZAJ como uno de "los grupos que se han dedicado a las performances mixed-media", D. Charles: "ZAJ o la nomadización in situ", ZAJ, Gobierno de Canarias, Canarias 1987

<sup>19</sup> "La importancia de ZAJ está en la radicalización y vigorosidad de su acción, que es presentada al público sin fisuras, y en la coherencia y actualidad que siempre han tenido sus planteamientos. Todas sus actuaciones han conmocionado al público, rompiendo convencionalismos y desesperando a los críticos", J. Maderuelú: "Una música para los 80", Col. Methapfbra / 2, Madrid, Ed. Garsi, p. 16, cit. por D. Charles, opus cit.

<sup>20</sup> "Concierto ZAJ", Madrid, viernes 21 de mayo de 1965, de 10.30 a 14 horas

<sup>21</sup> "...aquí no hay más que basura. Lo digo yo, Millares, que suele soltar una verdad no cauterizada por los ungüentos de esta dormida paz consanguínea y en esta basura indiferente, una lata de sardinas - ya vacía de inmundicias y fines de semana -; un zapato negro, sin suelas ni cordones, desalquilado entre los vertederos de extramuros; un harapo sin alquimias eróticas, gritan a su cercanía a los pliegues postreros de la tierra bajo estos cuadros, bajo este asqueroso desgarramiento antiestético semejante ya al saco amargo de una cáustica reliquia de santo inventado, alguien espera que se opere el milagro de una explosión en flor nacida precisamente sobre esa misma tierra - zapato - lata - harapo - basura que hacen el montón tácito de nuestra preclara historia.

<sup>22</sup> "Su "Manifiesto - Rollo de Arte Vivo Dito" medía unos 300 metros y era una mezcla de objetos encontrados y de caligrafía. Respecto a ella, D. Villalba recuerda: "Y entonces de repente yo veo un personaje que está sumergido en la estética del Paso (sic), en toda su grafología, y yo le daba una caña diciendo que se parecía a Dubuffet, a Millares, pero con una grafología automática muy interesante y con una actitud post -Fluxus verdaderamente alarmante, es decir, que iba por encima de los postulados que habían creado Millares y toda esa gente...". En AAVV "Alberto Greco", Rivas, F. catgo IVAM, 1991

necesidades reales de Millares. Mantuvieron una relación simbiótica, beneficiosa para ambos. El propio carácter de Greco, provocador permanente, ayudó a Millares a tomar decisiones respecto a la estética Pop que, posiblemente, de no haberlo conocido, se habría planteado de manera más tangencial. Y supuso, además, la llegada de Millares a una solución que cada vez tendría más importancia en su arte: la caligrafía sobre la arpillera y sobre los dibujos y grabados, lo que le iba a permitir dejar su testamento para el futuro. Millares ya entonces había traspasado el límite de la arpillera, de la pintura desgarrada, como la del "Cuadro 201"<sup>23</sup>[60], monstruoso como si de un ser acromegálico se tratara, o del "Cuadro 193"<sup>24</sup> [61], tumba abierta y cosida con bramante, donde Millares no podía ni ocultar sus secretos, como el crítico Portera indica de los homúnculos.

Necesitaba un reposo ante el exceso de volumen, y borrar la imagen saturada de arpilleras, latas, etc. Pero aun, a pesar de ciertos tanteos con la escritura como alternativa al bulto, no llegaría a asimilar esta solución. De hecho, pocas veces lo logró, realizando entonces, años más tarde, las obras más elegantes de su producción. En estos primeros síntomas de cansancio, una arpillera donde la escritura adquiere gran importancia, titulada "Testimonio"[62], marca una inflexión en su producción. A pesar de ser un homúnculo, la escritura adquiere una importancia novedosa. La austeridad del fondo negro sobre el que escribe estos "gestos", la manera de tratar la arpillera como una futura pizarra, era el embrión de su obra posterior.

El humor, la ironía, también entraron en su horizonte creador. Inspirado en el caso Profumo realizó una de sus arpilleras más originales, y quizá grotescas, "Divertimento para un político"<sup>25</sup> [63], donde el homúnculo se transforma en nalgas y senos, con corsé añadido, en clara alusión al caso.

La necesidad de huir del dramatismo de sus últimos homúnculos se observa también en arpilleras donde el componente humano se evade, y a pesar de hacer

---

<sup>23</sup> "Cuadro 201", 1962, técnica mixta, 130x97 cm., col particular, Madrid, cat. por J. A. França, opus cit., il. 183,p. 106

<sup>24</sup> "Cuadro 193", 1962, técnica mixta, 130x97 cm., Pierre Matisse Gallery, N.Y.. cat. por J. A. França, il. 178, p. 104

<sup>25</sup> "Divertimento para un político", 1963, técnica mixta, 100x243 cm., col. Coro Millares.Cat- por J. M. Bonet en "Millares", opus cit., il. 45, p.160. y por J. A. França, opus cit.

referencia a las profundidades abisales, como el "Animal de fondo"<sup>26</sup>[ ], o el "Despojo abisal"<sup>27</sup>, quedan aligeradas, en parte, de la carga de denuncia.

El color imperante en ellos siguió siendo el negro con el rojo como color secundario, y alguna línea en blanco trazada a modo de terminación de la obra.

La incursión en un espacio más urbano, más directamente comercial, fue también una nueva experiencia para Millares, como la realización de un escaparate en unos grandes almacenes. El interés por lo teatral[ ], por lo barroco, que años atrás Choay había detectado en las arpilleras de Millares, tenía así una opción nueva para su desarrollo, así como el decorado para una obra teatral que proyectó años más tarde<sup>28</sup>.

Millares alteró para realizar el escaparate los elementos habituales de su pintura. Desechó la arpillera dejando los tubos que habitualmente utilizaba para dar formas contundentes a sus homúnculos al aire - bidones en este caso - como protagonistas del espacio, pintados de negro y chorreando blanco, con zapatos viejos colgados de ellos. En medio de este paisaje desconcertante para los posibles clientes, una fotografía de Millares con expresión pensativa completaba la composición<sup>29</sup>. Una agresión al gusto del público que, sin embargo, era aceptada por una parte activa de la sociedad, como había ocurrido en este caso con los encargados de contratar a estos artistas para realizar los escaparates<sup>30</sup>[ ]. Escaparate que Bozal reconoce como síntoma de una "agresión (que) había sido perfectamente digerida ", afirmación que matiza inmediatamente al afirmar que: "Si para un espectador, como era el peninsular carente de una tradición vanguardista europea, el trago podía ser amargo, el amargor se mezclaba con la acidez para un espectador que, además, había sido sometido a dieta de imperio, como es el caso del espectador franquista. Yo no creo que penetrase claramente

---

<sup>26</sup> "Animal de fondo", 1963, técnica mixta. 130 x!63 cm, col. Elvireta Escobio, cat. por J. M. Bonet: "Millares", opus cit., il. 43, p. 156

<sup>27</sup> "Despojo abisal", sin fecha (C. 1963 - 64), 65x81 cm., col. privada. Las Palmas. Cat. por A. Alemán:"Millares:obra en Canarias", Gobierno de Canarias, Canarias, 1989, p. 120

<sup>28</sup> Años mas tarde, en 1970 realizó el proyecto de un decorado teatral que no llegó a ser realizado para "El amor brujo" de Manuel de Falla. El decorado habría sido una inversión de los valores cromáticos de sus arpilleras habituales, con un cuerpo central en blanco donde un tubo sobresale y las paredes negras. El documento gráfico que conocemos está catalogado por J.A. França. Opus.cit.il. 404, p.227

<sup>29</sup> "La fotografía de este escaparate ilustraba, junto a otras, el artículo de J. M Moreno Galván: "Ni con lo bello ni con lo sublime" publicado en la revista "Triunfo".En Catálogo razonado de M.Millares

<sup>30</sup> "En la misma experiencia participaron otros artistas con otros tantos escaparates, para EL Corte Inglés de Madrid. Los artistas fueron C. Manrique. M. Rivera, G. Rueda, E. Sempere y P. Serrano

en el significado completo de la agresividad informalista - tal como Saura o Millares la explicaban -, pero se sentía". "Aquellas imágenes herían una sensibilidad que siempre quedaba inerme ante ellas"<sup>31</sup>.

### **La “Internacional situacionista” y la “*action painting*” americana.**

La obra de arte debe ser considerada como conocimiento, en cuanto que es transcripción de la Historia y a su vez, suma de las experiencias de ese tiempo histórico. El arte y el poder se necesitaron mutuamente desde siempre. Algunas de las grandes obras existen gracias a esta relación estrecha de arte y política, ya sean las pirámides o *El acorazado Potemkin*. Muchos Gobiernos han intentado asociar su imagen exterior al arte de vanguardia, y eso implica optar. Consecuentemente, podemos observar los diferentes objetos artísticos en base a ese espaciamiento, complementario de la temporización, como producto de determinados momentos históricos que se suceden temporalmente y se solapan en la Historia. El libre mercado se muestra cada vez más como una fuerza de constricción que transforma las instituciones representativas en simples agentes de su voluntad y reduce la libertad de elección de los ciudadanos a las variantes de una misma lógica fundamental. La situación actual es una crisis de los valores comunes donde el poder del capital sobre la sociedad se manifiesta en el individualismo consumista (Ramirez, J.A., 2009, p.152). En este marco, la cultura se presenta a la vez como el tejido de experiencia común amenazado, invadido por los valores mercantiles, y como la instancia encargada de poner remedio a los efectos de esta invasión, de oponer las exigencias de autonomía del arte a la estetización comercial o de volver a tejer las desgarradas redes del vínculo social. El poder capitalista se ejerce en primer lugar de arriba a abajo, a través de las políticas estatales que, con el pretexto de luchar contra el egoísmo de los trabajadores privilegiados y de los demócratas individualistas, impone, en nombre de la crisis, un programa de sumisión de todos los aspectos de la vida común a las leyes del mercado. El resultado es que no hay ningún papel particular que atribuir a la cultura como entidad global. Y lo que hoy domina la escena son, en gran medida, las celebraciones culturales oficiales y los discursos intelectuales supuestamente críticos pero realmente sometidos a la lógica oficial.

---

<sup>31</sup> V. Bozal en "España. Vanguardia artística y realidad social: 1936 - 1976", opus cit., p. 100

Pero no es solo dado observar en nuestro artista, construcciones realizadas sobre emplazamientos y cimientos aprovechados de otras culturas; así como referencias a innumerables artefactos de imaginarias excavaciones arqueológicas. Desde este aspecto los enterramientos primitivos son un ejemplo de cómo el hombre desea vincularse con el tiempo histórico y como a través de sus creencias ha aspirado a trascender a esa temporización en la que se encuentra inmerso. Pero el tiempo histórico en el que estaba inmerso Millares no solo sostenía esta referencia a un pasado de la humanidad y a la diferencia de culturas. Se situaba también en un espacio internacional y en un tiempo proyectado hacia el futuro. Aparece una nueva referencia en el arte internacional.

La *Internationale Situationiste*<sup>32</sup>, sucesora de la *Internationale Lettriste*<sup>33</sup>. Un grupo que había nacido de la descomposición, de la negación a cualquier encasillamiento<sup>34</sup>: "En diciembre de 1957, Guy Ernest Debord, nacido en París..., sacó un libro llamado "Mémoires". No lo escribió. Recortó docenas de párrafos, frases, estrofas y a veces palabras sueltas de libros, revistas y periódicos; luego las esparció sobre unas cincuenta páginas que su amigo Asger Jorn, el pintor danés, llenó de salpicaduras, líneas, manchas, trazos y gotas de colores"<sup>35</sup>. El libro, que tenía la particularidad de estar encuadernado en papel de lija, con lo que destruía los libros que estuviesen a su lado, es el principio visible de una historia que fue inasible, subterránea. De sus escritos, sin embargo, se desprende una táctica: "La deriva", por ejemplo - que recuerda Las incoherencias surrealistas tal como apunta André Bretón en "*L'amour fou*" - incluía el deambular sin rumbo por la ciudad, anotando ejemplos de alienación u oportunidades de sabotaje. La

---

<sup>32</sup> La IS fue fundada en 1957, en *Cosìó d'Anroscia*, Italia, a partir de dos grupos de vanguardia: el Movimiento por una Bauhaus Imaginista (A. Jorn, P. Gallizio y otros), y la *Internationale Lettriste*, liderada por Guy Debord. La IS desde 1957 a 1962 desarrolló sus ideas en torno al urbanismo unitario, la deriva y el "detournement". En 1967 Debord publicó "La sociedad del espectáculo", y 1968 fue el fin de sus experiencias.

<sup>33</sup> Los sueños de la IS de un mundo reinventado procedían del arte, pero el grupo estaba seguro de que, en su época, hacer arte era perder el tiempo; reclamar una imagen o un verso como propio, como única y eterna marca en el muro de la historia escrita por anticipado, sería perpetuar un fraude en la historia que el grupo tenía intención de crear", Greil Marcus: "Rastros de Carmin", Ed. Anagrama, Barcelona, 1993, p. 184

<sup>34</sup> Los situacionistas originarios despreciaban la idea de lo fijo (de ahí su negativa a usar el término situacionismo, puesto que lo que hacían era reaccionar ante unas situaciones y crear otras y era la práctica continua y no un conjunto de doctrinas lo que los definía, S. Morgan: "Lost children", trad. y pub. en Arena, n° 5, diciembre 1989, p. 62

<sup>35</sup> M. Greil: "Rastros de carmin. Una historia secreta del siglo XX", Ed. Anagrama, Barcelona, 1993 pp. 177 - 200

psicogeografía significaba rehacer el plano de la ciudad conforme a vectores de deseos o conductas<sup>36</sup>.

El Paso se sintió atraído por esta experiencia. No en vano Asger Jorn había sido pieza clave en la conformación del informalismo europeo y en la mentalidad generadora de la IS.

Saura, que había sido el contacto en parte con el informalismo, se hizo responsable de introducir en El Paso, además de las notas traducidas de Pollock, una lista de publicaciones entre las que se encontraba la revista *Potlacht* "de información situacionista"<sup>37</sup>, y una referencia a "*Pour la forme*", texto de Jorn<sup>38</sup>. No sólo fue importante para Saura. También para Millares fue determinante el descubrimiento de la IS en el momento de El Paso. Tanto la *derive* como el *détournment* guardan una estrecha relación con el uso de materiales de desecho, con la geografía de la ciudad, con los elementos que Millares mejor acepta del Pop. También la relación con la repulsión - Millares escribió, ya en los sesenta, un texto para ZAJ en el que la basura se erige en protagonista-, que cita tan a menudo en sus textos, es parte de la estética planteada por la IS<sup>39</sup> Millares estableció, además de los elementos formales, una relación más personal y subterránea con el espíritu de la IS, y en el que es su último texto, el desgarrado "*Memorias de una excavación urbana*", hacía un desesperado homenaje a aquella idea de la ciudad como escenario que había conformado el situacionismo. La IS tenía un plan de comportamiento revolucionario, al margen de cualquier poder establecido<sup>40</sup>. Sin embargo El Paso, a pesar de la declarada admiración de Saura y la implícita de Millares por la IS, había partido de una base muy diferente: ya en su manifiesto proponía la lucha por el reconocimiento, y una actitud absolutamente práctica, que lo llevaría a aceptar las condiciones del franquismo para darse a conocer en el

---

<sup>36</sup> L. Toussaint, Ob. Cit. p. 53.

<sup>37</sup> A. Saura: "Noticia de El Paso", El Paso - 4, Madrid, invierno 1958, cit. por L. Toussaint, p. 200

<sup>38</sup> "Entre las publicaciones recientemente recibidas citaremos el interesante conjunto de ensayos que bajo el título "Pour la forme" ha publicado el pintor Asger Jorn. Hemos recibido los manifiestos y la revista que publica el grupo "Internationale Situacionniste" en París", A. Saura, El Paso 5 - 6, Madrid, primavera. 1958, cit. por L. Toussaint, opus cit., p. 206

<sup>39</sup> ...la "derive", ir sin rumbo por las calles de la ciudad en busca de signos de atracción o repulsión", G. Marcus, cit. Toussaint, p. 182

<sup>40</sup> ...atrayendo a los talentos más sobresalientes de toda Europa y luego de todo el globo, la IS se dedicaría simultáneamente a la "crítica más despiadada de todo lo que existe" y a "arrojar luz sobre deseos olvidados y a crear otros completamente nuevos", y a continuación, dijo la IS en 1958.... "echaremos a pique este mundo", G. Marcus, opus cit., p. 189



ámbito internacional. La mentalidad pragmática de los informalistas españoles se encontraba más cercana a los artistas que seguían dentro del mercado del arte, como era el caso de los americanos. En ese mundo de reconocimiento social que tanto preocupaba a los artistas de El Paso, las exposiciones y publicaciones continuaron. Tras el éxito de la Bienal de Venecia, Luis González Robles organizó una exposición con los mismos artistas en el Club Urbis, con el fin de darlos a conocer en España. Pero el paso más importante había sido dado en la Bienal, donde pudieron entrar en contacto con galerías extranjeras, como la Galería Pierre Matisse de Nueva York, que proyectó una exposición con Millares, Saura, Canogar y Rivera. Pierre Matisse se convirtió además, en el marchand de Millares<sup>41</sup>.

Millares participó activamente en El Paso. Él y Saura compartieron la responsabilidad de la teoría que sustentaba sus obras. Sancho Negro fue, de nuevo, la firma usada en varios de sus escritos, entre ellos una crítica a la pintura de Luis Feito.

Fue a partir de 1958 cuando Millares, al mismo tiempo que desarrollaba su faceta de crítico, iba descubriendo el lenguaje pictórico propio de su madurez. Tras las arpilleras prácticamente planas, de los años 1956 y 1957, empezó a doblegar este material y a convertirlo en el protagonista casi único de sus cuadros. De esta faceta de "creador de objetos" indica Enrico Crispolti: "Con el saco, Manolo Millares tiende a constituir una presencia, una constitución objetual, como en el homúnculo. Sus objetos están presentes, pero recubiertos de pintura. Son pinturas embrionarias". "Las suyas son sugerencias evocativas de violenta referencia de la imagen humana. No citada directamente, sino a través de una referencia imaginativa que realiza con la materia. "¿Por qué no usó una imagen humana más real? El buscaba una imagen icónica de la dimensión humana, una imagen existencial, no en un ámbito definido y preciso"<sup>42</sup>

"... En este sentido Millares es preponderantemente evocativo, más que descriptivo... Esta materia (la utilizada por Millares), es el soporte que da concreción de realidad y, al mismo tiempo, campo de contextualidad a la exposición pública de una figura emblemática<sup>43</sup>.

Esta figura emblemática que aún carecía de nombre en 1958 iba a ser convertida por los textos de Millares en *el homúnculo*. En la etapa que ya había sobrepasado en su

---

<sup>41</sup> "Además de Rivera, Saura ya tenía contacto con la Galería Stadler y Feito con la Galería Arnaud.

<sup>42</sup> "E. Crispolti: "El realismo matérico de Millares", CAAM Las Palmas, 1990. pp 12-17

<sup>43</sup> E. Crispolti: "El realismo matérico de Millares", opus cit. p21

pintura, los zurcidos del año 1957<sup>44</sup> habían dado paso al estilo precursor del homúnculo, como es el caso del "Cuadro 26"<sup>45</sup>[27], en el que Millares retuerce la arpillera y la conviene en un bulto que focaliza la vista en el cuadro. El caso era huir del vacío, como ya había intuido en el cuadro que había enviado a Westerdahl, cuyos hilos apenas mantienen la arpillera sobre el bastidor. Era además esta pintura, llamada "Cuadro 60"[28], en la que había liberado ya la arpillera de la similitud con Burri y en la que empezaba a usar el *dripping* en la pintura, aún poco libre gestualmente aunque influido directamente por su admiración por Pollock.

La arpillera necesitaba, además, de un mayor formato para desarrollar en ella su ceremonia pictórica. El "Cuadro 34"<sup>46</sup>[29] es un ejemplo del paso hacia un mayor tamaño. En él estruja la arpillera y empieza a usar una forma de acabar el cuadro que tenía una gran relación con su obsesión por la muerte: acuchilla la tela una vez concluida la pintura. "Pero nos engañaríamos si pensáramos que este era un ritual agresivo o violento: Manolo Millares se enfrentaba a la arpillera con parsimonia, con calma, calculando los efectos que su acción tendría en aquella materia". La costura de la arpillera -pues utilizaba frecuentemente distintos fragmentos de saco, dejando a veces al descubierto las letras impresas de su procedencia industrial o comercial-, empieza a reclamar protagonismo también en este año. En el "Cuadro 27"<sup>47</sup>[30], la costura se hace ya más patente y visible, confirmándose como el eje central del cuadro, que más tarde sería suplido por el "homúnculo". El volumen central se haría cada vez más importante, como sucede con el "Cuadro 32"<sup>48</sup>[31], donde ya es considerable, y aparece además resaltado por el blanco. El goteo de la pintura sobre la arpillera aparece en direcciones perpendiculares, lo que indica que aún Millares no había resuelto el gesto de la mano para hacerlo de forma concéntrica como haría más adelante. Aún aparecen enormes zurcidos, que empezaría a anular a partir del "Cuadro 40"[32], ya en 1958, en el que los goteos de pintura son concéntricos<sup>49</sup>. Esta rotación que debía

---

<sup>44</sup> "Como es el caso del "Cuadro I" de 1957

<sup>45</sup> "Cuadro 26", 1957, técnica mixta, 96x146 era., col. Leopoldo Pomés, Barcelona. Cat. por J. A. França: "Millares", opus cit., il. 58, p. 43

<sup>46</sup> "Cuadro 34", 1957, técnica mixta, 100x130 cm., *Hags Gementemuseum*, Holanda. Cat. por J. A. França: "Millares", opus cit., il. 59, p. 44

<sup>47</sup> "Cuadro 27", 1957, técnica mixta, 100x150 cm., col. Frank M. Tileman, USA. Cat. por J. A. França: "Millares", opus cit., ils. 69, p. 48

<sup>48</sup> "Cuadro 32", 1957, técnica mixta, 127x153 cm. Cat. por J. A. França: "Millares", opus cit., ils. 68, p. 48

<sup>49</sup> La forma circular de gotear la pintura se advierte además en otros cuadros de 1958, como los llamados "Cuadro", "Cuadro 36" y "Cuadro 38", todos fechados en

imprimir a la muñeca para realizar el *dripping* tiene una relación directa con el movimiento que la muñeca tiene que realizar en la caligrafía china<sup>50</sup>. Esta había sido una referencia importante en la pintura gestual; desde ejemplos europeos como Michaux hasta los movimientos de Pollock caminando sobre el lienzo, algo en común tenían todos estos artistas: la recuperación de la gestualidad que había puesto en marcha el automatismo surrealista.

La admiración de Millares hacia Pollock se hizo evidente en algunos de sus textos, además de la adopción del *dripping* como parte integrante de su pintura, "Homenaje a Pollock" fue el título que dio a un dibujo en tinta china fechado en 1958, acompañado de un texto.

La influencia recibida por los textos de Pollock y por la exposición de arte americano que los artistas de El Paso habían ayudado a organizar en la Sala Negra. Este mundo de referencias a la pintura norteamericana no era el único. Además de sus intentos de emulación a través de acciones como la "tabla redonda" junto a los Toros de Guisando<sup>51</sup>. Los artistas de El Paso, a pesar de tener un gran interés en lo que seguía sucediendo en Europa, no olvidaban los puntos comunes con los americanos.

### **El Partido Comunista Italiano, plástica y cine neorrealista italiano. Pobreza y subversión.**

Un análisis histórico del neorrealismo cinematográfico italiano no puede dejar de tener en cuenta el debate que simultáneamente tenía lugar en el campo de las artes figurativas. Este problema salta a la vista examinando las relaciones entre política cultural del PCI (Partido Comunista Italiano), crítica, teoría y praxis artística en los años que van de 1944 a 1956. En este examen queda excluido el análisis de las relaciones entre neorrealismo cinematográfico y neorrealismo pictórico, pero esta exclusión está justificada por el hecho de que el neorrealismo cinematográfico no esta

---

1958, y cat. por J. A. França en "Millares", opus cit., ils. n° 79, 80 y 81, p. 54

<sup>50</sup> "No podemos olvidar la entrada en escena «en esta época de un personaje fascinado por la pintura y la caligrafía china: Fernando Zóbel, que además sería un importante coleccionista de obras de El Paso.

<sup>51</sup> "En fecha muy próxima se realizará una "tabla redonda" de El Paso en el histórico lugar de los Toros de Guisando. En él se estudiarán problemas concernientes al arte español y a su repercusión internacional, así como la futura actividad del grupo. Las conversaciones serán recogidas en cinta magnetofónica, y serán luego publicadas en un cuaderno especial". Noticia de El Paso. El Paso, abril 1959, cit por L. Toussaint, opus cit. p. 238

tan directamente unido al tema de la política cultural del partido, en sentido estricto. El debate sobre el neorrealismo en el cine se sitúa, más allá de la política cultural del PCI por una serie de motivos que lo diferencian del debate pictórico.

La primera consideración a hacer es la más obvia, para todos los que se han ocupado del cine neorrealista, es la de que el cine ha representado un movimiento con una autonomía política neorrealista propia y, al menos en los primeros años, aunque haya recibido el apoyo y la solidaridad del partido Comunista, no ha sido una de las batallas emprendidas y llevadas por el partido en la forma en que sucedió, en cambio, con la pintura neorrealista.

En los periódicos que hemos examinado desde 1944 a 1956, "*L'Unità di Roma*" y "*Rinas-cita*", en particular para "*l'Unità*" esta diferencia aparece en las mismas recensiones: por una parte, las recensiones artísticas, siempre comprometidas polémicamente en favor de una tendencia, con mucho nombre y con mucho hecho, llegando hasta el chisme; por otra parte, recensiones benévolas, artículos teóricos difícilmente comprometidos en la batalla "contra" una tendencia. Está claro que esto es debido a las distintas orientaciones de los distintos críticos que han militado en uno u otro campo, artístico o cinematográfico. Sin embargo, si la calidad distinta de los mismos críticos, y el hecho de que la estructura organizativa del mercado artístico está, por naturaleza, básicamente unida al pequeño oportunismo personal del crítico, a partir de la organización de la comisión cultural en 1948 y de las resoluciones que salieron de ella, la gestión ideológica directa del partido en el campo figurativo y literario dio cobertura oficial a posiciones de carácter personal, identificándolas con la línea oficial del partido. En el VI Congreso del PCI, Longo había afirmado:

"Escritores, pintores, escultores y científicos, después del fracaso del fascismo, se han dirigido confiados hacia nosotros para recibir una palabra clarificadora de su malestar espiritual y de orientación para su acción práctica."

Sí ésta es una de las afirmaciones primeras de la voluntad de gestión ideológica del partido sobre los intelectuales, es en el Congreso de Wroclaw, donde se manifiesta aquel lenguaje que, a través de los ataques soviéticos al formalismo en pintura, mediado por la primera resolución del partido en el ámbito cultural, se unirá al lenguaje de los críticos realistas, en sus acusaciones de decadentismo y corrupción dirigidas a la pintura abstracta, expresión artística de los "círculos reaccionarios del Vaticano".

El discurso sobre el cine neorrealista es, en cambio, más que un discurso de partido, el discurso de algunos críticos pertenecientes al partido, de Quaglietti a

Bárbaro, a Casiraghi. Los directores, protagonistas de este movimiento, desde Rossellini a De Sica, desde Germi a Zavattini, a Visconti, no están afiliados al partido, sino que son, como máximo, compañeros de viaje.

Una verificación ulterior de lo poco que esta batalla se llevó de forma directa, al contrario de la batalla por la pintura realista, está quizá en la relectura de las resoluciones, en el campo cultural, aprobadas por el partido comunista desde su salida de la clandestinidad y mantenidos hasta el XX Congreso de 1956. Estas tres resoluciones marcan otros tantos precisos momentos de la elaboración teórica de la política cultural del PCI, tres momentos muy distintos en relación a las fechas en que aparecieron, son, por orden: "Para la salvación de la cultura italiana", de 1 de marzo de 1948(2), "Contra el oscurantismo imperialista y clerical", de 12 de agosto de 1948 (3), y "Por una cultura libre, moderna, nacional", de abril de 1952.

La primera resolución marca, como ya hemos dicho, la mayor necesidad de control ideológico sobre los intelectuales. Su lenguaje se asimila directamente, aunque moderando las tintas, al zdanoviano usado por los soviéticos en el Congreso de Wroclaw. Allí, Fadeev había dicho: "Las hienas son indispensables para los dueños de los monopolios americanos para realizar sus planes de dominio mundial. Los literatos, los filósofos, los artistas reaccionarios están prestos a servir a sus patronos. Se eleva sobre un pedestal a los esquizofrénicos, y los morfinómanos, los sádicos y los proxenetas...". Igualmente ideológico es el llamamiento a la cruzada en defensa de la cultura, presente en la resolución, en la que se afirma que la acción de los grupos dominantes del imperialismo americano llega "hasta la difusión de toda clase de ideologías decadentes, que, aunque a menudo se presentan bajo una máscara de izquierdas, expresan la podredumbre de la cultura burguesa en la época del imperialismo y tienden a difundir en nuestra vida cultural gérmenes de división y de disolución que deberían frenar su capacidad de desarrollo, desnaturalizar su carácter popular, pobre y nacional, favorecer su descomposición, dejando abierto el campo a la colonización y al servilismo". Sin embargo, la contraposición de "valores de la cultura" positivos en oposición a los putrefractos valores de la cultura decadente, valores culturales que son, y no pueden ser otros que "los valores más altos de la cultura nacional" para un partido que se propone como el partido de la reconstrucción nacional, es, sobre todo, ideológica.

"Los valores más altos de la cultura nacional -dice la resolución- están amenazados en su base, en su validez y en su posibilidad de desarrollo. De las universidades al cine, de la actividad editorial a la militancia (...)."

En "Contra del oscurantismo imperialista y clerical" se precisa, por primera vez, con exactitud y sin ambigüedad, el papel político asignado a la "función" cultural, que está considerada como posibilidad nueva de relación con un público más amplio: aquellas masas populares que van desde el proletariado a todas las articulaciones del estamento medio. En efecto, en la resolución se dice:

"Sólo una lucha en este frente puede consolidar los éxitos que la clase obrera y las fuerzas democráticas más avanzadas han obtenido tanto en el plano político y organizativo como en la conquista de aliados. Se trata de desarrollar un gran movimiento por la cultura popular, que sólo puede hacer frente a la ofensiva en masa del oscurantismo imperialista y clerical y sólo puede asegurar a los productores de cultura, para su producción y para sus debates, mediante el efectivo contacto con el pueblo, aquel público más amplio que los estamentos privilegiados no supieron abastecer."

Se concede un cierto espacio, en esta resolución, al cine, pero, aunque se aluda al neorrealismo, no se hace ninguna referencia explícita.

"Desde la universidad hasta las instituciones de investigación, desde el cine hasta la radio, los periódicos y las revistas, todo hombre, toda institución de investigación, está sujeto a la insidia clerical, a presiones materiales y espirituales (...)." Pero, sin embargo:

"La ofensiva oscurantista no ha conseguido sofocar el empuje de un pensamiento renovador (...) que ha animado a nuestro pueblo en esta lucha, y lo que sucede en el campo del cine, que mejor ha podido consolidar sus uniones con el mundo popular (...)."

La tercera resolución tiene, como tema central, la lucha por la paz bajo la guía del PCI y el tema de la "alianza entre todos los honestos, sin sectarismos ni exclusiones, por una acción unitaria para la defensa y la renovación de nuestra cultura". En esta resolución se habla incluso de cultura de masas y de organización de la cultura de masas. Precisamente, en el campo de la comunicación de masas el partido había hecho pruebas marginales, pero significativas desde que, adoptada la opción de partido popular basado en el consenso electoral, había tenido que dar amplio espacio a la propaganda e inventar nuevos instrumentos técnicos adecuados para conseguir el consenso de las masas populares. En este sentido, las pruebas hechas en el campo

cinematográfico, en el de los documentales, son, al menos numéricamente, inferiores a todo el material impreso para la propaganda y, hasta la primera mitad de 1948, se limitan a la producción de alguna película en apoyo de las campañas electorales.

Después del éxito habido por dos documentales: "*14 luglio*" y "*Togliatti é tornato*", se dio vida a una producción de documentales cuya difusión, sin embargo, por los obstáculos habidos, continuó siendo siempre inferior a la de material impreso. De los diez documentales realizados entre 1948 y 1949, sólo cuatro obtuvieron permiso gubernativo para ser exhibidos, y fueron: "*Mezzogiorno qualcosa é cambiato*", "*Modena una città deH'Emilia ross*", "*Tre cinegiornali*", "*/ fatti di Modena*". Desde 1947 estaba, sin embargo, muy clara la posibilidad de utilizar el cine en la propaganda: "Con las circulares 7/1947, de 5 de marzo, y 9/1947, de 14 de abril, la administración central ha informado a las federaciones de las facilidades habidas para la adquisición de un proyector de paso reducido de 16 mm. Estas máquinas... presentan características de una practicidad particularmente útil a nuestros fines. Si los camaradas consiguen implantar en cada sección un proyector del tipo indicado, no sólo habremos aumentado en gran manera la posibilidad de unir a nosotros determinados estratos del pueblo, sino que también habremos abierto una vía para una propaganda democrática, mediante el instrumento de expresión más moderno, más difundido y eficaz. Manos a la obra, pues, para dar a cada Federación, Sección y a las células del partido más importantes un proyector de 16 mm."

Sin embargo, en ausencia de instrumentos técnico-organizativos adecuados, se utilizaron sobre todo opúsculos, periódicos y manifiestos, con toda su capacidad de penetración y de convencimiento. En este material, la parte ilustrada representa, en muchos casos, un elemento predominante, al menos desde el punto de vista lingüístico, el vehículo más eficaz de la propaganda. La elección de ilustradores no tiene prejuicios: va desde los anónimos a Guttuso. Un ejemplo de esta elección sin prejuicios se puede buscar en los primeros números de "*Il quaderno del attivista*", donde, en el número especial publicado por la fundación del partido y la muerte de Lenin, el 21 de enero de 1947, Guttuso recordaba el acontecimiento con un dibujo titulado: "*Los comunistas dejan el congreso de Livorno*", dibujo que Antonello Trombadori aconsejó utilizar para ilustrar el periódico mural de la celebración del aniversario. De este material ilustrativo del "*Calendario del Popólo*", "*Rinascita*" o las ilustraciones de los carnets del partido, la distancia es menor de lo que parece, y si hoy la mayor parte del material propagandístico, en sentido estricto, se ha perdido, las pocas cosas que han quedado son

muy significativas, dentro de su marginalidad y escasez. Por otra parte, el propio partido subrayaba su función e importancia. "Los opúsculos de masas, a ciclostil, de 16 ó 32 páginas que tratan de problemas de actualidad, que se fijan como objetivo orientar a nuestros propagandistas sobre un tema de especial importancia, se difunden, en mayor medida, en las regiones más pobres, en medios técnicos y financieros, (las organizaciones más fuertes los reproducen, muy a menudo, a sus expensas). Con la producción de este material, la Comisión Cultural ha intentado dar el mayor impulso posible a la propaganda de masas, casa por casa, especialmente en las regiones en las que, en este campo, la actividad es muy limitada."

Examinar uno de ellos no significa privilegiar un momento insignificante de la propaganda, sino analizarla allí donde revela, de forma más transparente, sus contenidos ideológicos. Con ocasión de los hechos de Modena y Melissa, por ejemplo, se difundieron abundantes opúsculos y material propagandístico, como afirmará después la comisión de imprenta y propaganda, "en defensa de la libertad, contra los abusos y la violencia".

Gombrich escribe: "A todos nosotros, cuando estamos perplejos (...) nos gusta volver a una forma fisionómica de ver los acontecimientos, a un punto de vista desde el que sobrevolamos la cruda verdad de la vida humana y concebimos un mundo basado en fuerzas impersonales (...)."

El esquematismo explícito de las ilustraciones, perfectamente en función del texto, denota, en él desconocido viñetista, la voluntad de generalizar su discurso, en una visión genéricamente humanitarista de lucha por la paz, eliminando de los acontecimientos que ilustra cualquier remota posibilidad de discurso de clases.

La perplejidad deriva precisamente de esta clase de remoción, de alejamiento de la lucha de clases, y por ello de las fuerzas "reales" que se contraponen tanto que hace que se conviertan en capitalistas y obreros las fuerzas abstractas del bien y del mal. La Democracia Cristiana no utiliza su propaganda anticomunista de forma distinta, encomendándose a potencias místicas y oscuras del bien y del mal. El texto dice:

"Mientras en el campo interior e internacional las fuerzas de la paz aumentan - apoyadas por un amplio movimiento popular- y van hacia un futuro radiante, las fuerzas de la guerra pierden terreno cada día. Los reaccionarios, representantes de un mundo que muere, ruedan cada vez más bajo hasta precipitarse en el abismo, condenado por todo el mundo civil."



He citado las palabras sólo en cuanto que "funcionan", sobre todo en relación con las imágenes, y podemos comprender la condena de este retórico e indistinto "mundo civil" con la ilustración que sigue a las palabras citadas. En ella, por una parte, vemos una masa indiferenciada de hombres pobres que van pacíficamente a la fábrica, al trabajo; por otra, una especie de caverna en la que se precipitan en masa los capitalistas, y debajo, síntesis y comentario, una joven del brazo de un obrero, en mono, y de un campesino, que caminan hacia un futuro radiante de paz y trabajo.

Aparecen aquí claramente las "fuerzas impersonales" de las que nos habla Gombrich: las "fuerzas de la paz", es decir, del bien, ligadas naturalmente a un futuro radiante; las "fuerzas de la guerra", es decir, del mal, ligadas a la oscuridad del abismo; también tenemos aquella "cruda verdad" que se mitifica, los seis muertos y la lucha de clases. Gombrich también dice: "(...) el viñetista puede mitificar el mundo de la política fisionomizándolo. Uniendo mito y realidad crea la fusión, el amalgama que parece tan convincente para nuestra naturaleza emotiva."

Pero a la realidad histórica de la lucha de clases se opone, sobre todo, este mítico contraste entre luz y tinieblas, paraíso e infierno. Gombrich dice también: "En las viñetas como en las lenguas, existen metáforas tan difundidas que podríamos llamarles universales o naturales. La primera que nos viene en mente es, quizá, el contraste entre la luz y la oscuridad como símbolos del bien y del mal".

Esta contraposición entre bien y mal está, además eficazmente subrayada por la caracterización fisionómica de los personajes: por una parte, los rostros casi anónimos de los muertos, que un trazo difuminado rodea con una especie de aureola; por otra, una precisa caracterización, en la página más cuidadosamente dibujada, de un De Gasperi que toma asiento con los industriales en el Gran Hotel: un De Gasperi rapaz y peludo, sentado junto a los capitalistas en una mesa, ricamente puesta, en la que, junto a los "*panettoni*", dominan unos cañones de juguete; donde estos dos elementos, en su irrealidad, se convierten casi en símbolos heráldicos de la perversión belicista de la Democracia Cristiana. Para concluir, en otra viñeta los cinco féretros alineados en diagonal, una masa indistinta de rostros apenas insinuados, "dos inmensas alas de pueblo - del opúsculo- que, silencioso en su mudo dolor, expresa la más severa de las condenas a los asesinos"; a lo alto, una selva de banderas muy aproximativas y de coronas de flores con los nombres escritos de las distintas ciudades de Italia, sintetizadas en el esbozo de postal de sus monumentos: un Duomo, una Mole Antonelliana, la Torre del Palacio de la Signoria, el Coliseo, etc.

Entre este Coliseo, evocado para simbolizar el dolor y la solidaridad de toda Roma, y el Coliseo al atardecer, pintado en el cuadro "*Los funerales de Togliatti*", de Guttuso, en 1973, las semejanzas de gusto y de estilo son quizá muchas; las ideológicas, un poco menos.

Me parece que lo que sea este pueblo, esta muchedumbre silenciosa, representada por el viñetista anónimo, personas y no "clase", se adapta perfectamente a estas ilustraciones, tal como se adapta la definición de cultura popular que de ellas se desprende. Se trata de una cita de un artículo de Trevisani de 1952: "¿Qué entendemos por "pueblo" cuando hablamos de cultura popular? Empezamos por la base, por el gran número de analfabetos de regreso, el campesino, que da la mayor aportación a estas categorías; aparecen en seguida en condiciones de dependencia con la cultura popular; más arriba, está toda la clase obrera, cuya parte socialmente más activa está representada por los autodidactas (...), pero la cultura popular también toca a amplios estratos de pequeño-burgueses poseedores de modestos títulos de estudio (...) la cultura popular pasa por la escuela media y universitaria como integradora de la cultura escolar; y llega hasta el pequeño intelectual con título superior de estudios, al que le gusta evadirse, cuando puede, de su especialización profesional para refrescarse (...). Todo esto es el pueblo al que se debe referir uno cuando habla de cultura popular."

El discurso de la revista *Corrente* se vuelve "inevitablemente" ideológico al hablar de realismos: "Cito de dos manifiestos del realismo llamado "cubista". El primero se titula "*Manifiesto di pittori e scultori de 1943*", publicado en la revista "*Numero-Pittura*", números 8-9, en 1947, afirma:

"Sólo nos reconocemos en la generosidad de nuestra sangre." Y en el manifiesto "*Realismo y poesía*", publicado en mayo de 1945: "La decisión y la opción, pues, contra la sofisticación de los sentimientos, la violencia de la sangre contra cualquier especie de iluminismo." El segundo momento del realismo pictórico es, en cambio, el de las obras nacional populares, desde 1948 a la primera mitad de los años 1950, obras que "leen" el realismo soviético a través de los escritos de Zdanov y Fadeev. De estos dos momentos, el primero parece que puede estar en cierta medida unido a la ideología de cierto neorrealismo cinematográfico entre la guerra y la liberación, en aquel fuego de conversiones del fascismo al antifascismo: incluso los directores neorrealistas llevaron durante mucho tiempo la huella de la fe precedente, o al menos transmitieron su ambigüedad.

## Estética y hombre-historia. El "personaje oscuro".

Como "hombre - historia", definición en la que integra un homenaje a Ortega<sup>52</sup>, mantenía su postura comprometida, y es cierto que en esta época, entre el año 1963 y 1964, es cuando Millares da más muestras de ser un artista volcado hacia el mundo que le rodea, y cuando, como ya se ha observado, su obra adquiere una consistencia desgarradora de la que antes había carecido. Como "hombre historia", escogería una nueva metáfora para expresar su negación a la "conformidad": el Quijote, que a semejanza del propio Millares, tenía que "colmar de realidad los signos sin contenido del relato"<sup>53</sup>, asesinado a manos de Quijano, en un texto escrito para la revista "Millares"<sup>54</sup>. Millares siempre había mostrado, desde sus inicios, una gran preocupación ante la posibilidad de estancarse, de no seguir investigando en nuevos terrenos para el arte. La manera de escribir "Cuadro sin número", las metáforas usadas - desde las de Don Quijote y Sancho Panza hasta las surrealizantes de "piernas taladradas con perfume de menta" -, y la reiteración de "palabra mágica" y "conformidad", son indicativas de ello.

En los últimos años de su vida, tras esta obra comprometida y cargada de significado, encuentra en la historia, que siempre la había fascinado, una nueva orientación. Regresa a las silenciosas salas del Museo Canario, pero esta vez no para contemplar las momias, sino para adentrarse en los legajos del Santo Oficio de Canarias, páginas y páginas cubiertas de escritura ilegible que le sirven para hilvanar un nuevo lenguaje plástico, una caligrafía barroca y delirante- "la escritura de un monje ebrio", como indica França ('Millares'), con la que lega su testamento para el futuro.

Las arpilleras, transformadas ya en estos años, en concreto desde 1969, en protectores espacios negros y blancos, sirvieron de soporte para una oleada caligráfica

---

<sup>52</sup> "El hombre está hecho de material histórico" había declarado Ortega y Gasset

<sup>53</sup> "Don Quijote no es el hombre extravagante, sino más bien el peregrino meticuloso que se detiene en todas las marcas de la similitud... él mismo es a semejanza de los signos. Largo grafismo flaco como una letra, acaba de escapar directamente del bostezo de los libros", M. Foucault: "Las palabras y las cosas", Ed. Siglo Veintiuno, México - Madrid, 1974, p. 53. Esta correspondencia entre el personaje y el grafismo era, posiblemente, consustancial a la idea de D. Quijote que entraña su elección como metáfora en el texto de Millares

<sup>54</sup> "... puedes contar conmigo - como siempre - para esa revista de los Millares; portada, escritos y lo que quieras (por cierto, que acabo de terminar una parte de una cosa que escribí sobre Canarias y que quiero enviarte para que me des tu opinión)", escribió a A. Millares, Madrid, 31 enero 1964. Diseñó la portada de la revista, y colaboró con el texto.

que suponía la alternativa a los despedazados homúnculos, a los “sombrajitos de redención humana” en los que Millares había volcado su capacidad creadora.

La obra final de su vida, la obra sobre blanco que adelanta el triunfo de la muerte, se titula significativamente ‘antropofaunas’ y ‘neanderthalios’ [ ] [ ].

La muerte es, pues, lo que se oculta tras los huecos de la arpillera, tras las cuchilladas certeras con las que Millares termina sus obras, en los pliegues sanguinolentos sobre negro o sobre blanco de sus ‘homúnculos’, en la línea frágil de separación del vacío que llenaba con los despojos –latas, zapatos...- encontrados en los ‘vertederos de la historia’. La muerte de Manolo Millares, acaecida en agosto de 1972, truncó una carrera cuyos posibles caminos son inciertos, pues su línea creadora en aquel momento se abría y divergía entre la materia y la escritura. Legó, desde sus homúnculos en adelante, desde la presencia permanente de la muerte en sus textos y tras sus arpilleras, el testimonio de un hombre angustiado por su tiempo, impaciente por un futuro que aún no llegaba. En sus arpilleras negras y blancas quedan, gracias a él y a pesar de él, los jirones de un mundo que había que transformar para poder vivir.

Millares precisaba de una nueva metáfora pictórica, al igual que había encontrado nuevas figuras literarias. Así, el homúnculo da paso al "personaje oscuro"[67] que, aunque dramático, carece sin embargo de la carga de ser torturado que tenía su antecesor.

El "Personaje oscuro"<sup>55</sup> es un trasunto humanoide, como había ocurrido ya con los homúnculos. La escritura que iba invadiendo cada vez más, el fondo negro de la arpillera, no restaba importancia, sin embargo, al cuerpo central, resaltado por el rojo.

El "Personaje caído"<sup>56</sup> [68] del año 64, al igual que el anterior, mantiene claras connotaciones de similitud con el homúnculo. Sin embargo, este cuadro está más cerca de los mayores desgarramientos de la obra realizada por Millares en el 63: una lata retorcida y pintada de negro completa una composición en la que la arpillera prácticamente aparece negra, dejando apenas espacio al blanco. Millares iba preparando su territorio pictórico para la invasión de la escritura. La órbita arte-mundo de Millares, define, entre las experiencias de lo sublime que, por principio no se pueden representar pero que el arte intenta presentar, una de las más prolíficas relaciones que ha

<sup>55</sup> "Personaje oscuro", 1964, técnica mixta, 130x91 cm., IVAM Centre Julio González, Generalitat Valenciana, cat. por J. M. Bonet en "Millares", opus cit., il. 47, p. 164

<sup>56</sup> "Personaje caído", 1964, técnica mixta, 130x163 cm.

sido señalada como la de “totalidad del mundo”. Relación plausible como objeto de reflexión estética pero imposible como concepto desde el mito, la pintura, la utopía y la literatura. En esa secuencia, la naturaleza como arte, en cuya lectura es tan importante el rol del artista y del crítico, o el de los espectadores que participan de la tradición mítica, a partir de la cual el paisaje se revela como una cantera de mundos posibles. En una lectura renovada de Kant y Freud, Lyotard aborda la (im) posibilidad del arte de presentar lo impresentable, enfocando la atención no en la obra sino en el acto creador. La hipótesis fuerte del autor es que la naturaleza del arte es irreductible a la cultura y a la historia del arte. Sea cual sea el contexto o la tradición, en la verdadera obra de arte, dice Lyotard, se produce una relación privilegiada entre el pintor, igual pasa con el escritor o el músico y lo sensible, que se puede traducir al lenguaje de la estética como un despertar del ánimo por efecto del *aistheton*, esto es, por la sensación que surge del mundo visto pero que no se confunde con él, y por la cual lo visible, tal como todos lo reconocemos, se traduce en lo visual como algo desconocido. Esa extraña metafísica del ánimo que despierta al mundo por efecto del color, de la palabra o del sonido artístico sólo es posible a partir de lo que Lyotard concibe como un espasmo que suscita en nosotros la admiración por la obra y, en el creador, una visión inédita del mundo visible. En los dos casos, lo que se produce es un acontecimiento sensible sobre un sujeto afectado que ya no es el sujeto cognoscente sino lo que Lyotard prefiere llamar “pensamiento-cuerpo”.

A través del gesto pictórico el artista hace visible lo invisible dejando por fuera el mundo de lo visible para refugiarse en una materia que ya es color pero que sólo se revela como acontecimiento cuando se plasma como lenguaje. La conclusión de Lyotard es que, al asumir la condición de la creación como espasmo y la disposición del ánimo como algo que sólo puede ser despertado por lo sensible, los criterios típicos de la crítica y la historia del arte no pueden dar una respuesta acerca de la naturaleza del arte. En esa línea, anticultural y ahistórica al mismo tiempo, la conclusión es que Debemos volvernos ciegos a lo cultural si queremos tener acceso a lo artístico”

Restituyendo la riqueza de un diálogo posible entre Deleuze, Rancière, Benjamin y Lyotard, insiste en definir el arte como una exploración de lo invisible y lo indecible, pero otorgándole a esa exploración el impulso hacia lo imposible que se deriva de la utopía inmanente a la creación artística. Utopía en varios sentidos. Ante todo, por la desterritorialización que el arte ejerce sobre las formas heredadas de la tradición artística. Utopía, porque el arte frente a la decepción por los grandes relatos del progreso

y la emancipación hace que volvamos a creer en el mundo abriendo una suerte de “hendidura utópica en lo real”. Utopía porque, por momentos, el arte pareciera poner en primer plano la verdadera vida que ha sido opacada por la costumbre y el control social. Pero, sobre todo, porque el arte funciona como una máquina que utiliza fuerzas inéditas y transforma al creador y al espectador poniéndolos en disposición de vivir un mundo falso “más verdadero que lo real”.

La continua irrupción de nuevas vanguardias en la historia del arte moderno muestra, esa potencia de la máquina artística como utopía y, dado que esa utopía no acaba de cristalizar en una forma definitiva, el sentido que genera sobre el mundo estará siempre inacabado y en continua resurrección. La utopía sería entonces, como señalara Deleuze, el carácter virtual del mundo que no puede ser actualizado plenamente ni reducido a las técnicas artísticas e informáticas en que ha venido a organizarse el mundo real. La pertinencia de las artes en el desciframiento cultural de la relación virtual/real, es que ellas aparecen justamente en toda su heterogeneidad por la violenta generosidad con que la plástica contemporánea destruye el espacio puramente representativo para acoger, a partir de materiales, actitudes y técnicas completamente inéditas, lo desconocido.

### **El Dolor.**

La órbita de la historia se combina con la de arte-mundo en sus trabajos. El esfuerzo de la literatura y el arte del siglo XX por recrear el mundo en la forma de pequeñas totalidades fragmentadas, referidas a un contexto sociocultural o inspiradas en figuras capaces de interpretar el sentido y las expectativas de la época, han terminado por crear una suerte de rivalidad entre el concepto y la imagen como instrumentos privilegiados de comprensión de la sociedad. Cuando esa rivalidad entre el pensamiento filosófico y la crítica implícita en el texto literario se produce en un mismo pensador, es probable que la estética termine por disolver la epistemología o que una descripción adecuada del mundo ponga en primer plano la memoria y la imaginación, junto al entendimiento. Ese es el caso de Walter Benjamin, como herramienta privilegiada de interpretación de la experiencia del mundo moderno. A su vez, ambos aceptan la diferencia benjaminiana entre imagen dialéctica y alegoría como una forma de separar arte y filosofía, fragmento y totalidad, imagen artística y representación verdadera de las

ideas; y ambos coinciden con Benjamin al considerar que esa oposición se vuelve especialmente productiva en el intento de construir la imagen dialéctica de la mercancía, en forma de crítica inmanente a la experiencia del sujeto en el capitalismo.

Así como los "Artefactos para la paz"[69] fueron para Millares la protesta incardinada en la modernidad y en el Arte *Vivo - Dito* de Alberto Greco, así como en el territorio de los *happennigs* que había empezado a transitar, las serigrafías primero y las arpilleras después tituladas "Mutilados de paz"[70], representan el homenaje profundamente sentido a su padre, 'el primer mutilado de paz que conocí'<sup>57</sup>.

La relación intensa de Millares con la figura paterna representa, desde el origen, su iniciación al arte y al compromiso ideológico, pautas que marcaron su vida. Pero, además, a partir de su muerte en 1965, hay una característica de Millares que se ve acentuada: la hipocondría que, siendo previamente inherente a su personalidad, lo iba a convertir en un personaje angustiado por su salud<sup>58</sup>. Fue Agustín el encargado de informar a su hermano de la enfermedad de su padre, un cáncer de garganta que ya había provocado, años atrás, la afonía total de este "mutilado de paz"<sup>59</sup>. Noticia que afectó profundamente a Manolo Millares.

La carpeta ya estaba realizada cuando la enfermedad acabó con la vida de su padre.

"Mutilados de paz" estaba basada en una protesta ante los 25 años de franquismo para lo que había solicitado a Alberti un poema. El poeta intuyó bien el sentido de la obra de Millares transformándola en unos versos a los que modificó el título convertidos "mutilados de paz" en "Millares 1965".

Basada en este poema, Millares realizó su primera incursión en el grabado de forma individual, ya que había participado anteriormente en ediciones colectivas.

Estas serigrafías son transposiciones de las arpilleras al plano. Millares delimita aquí los planos y realiza una versión nueva de sus homúnculos. Los "Mutilados de

---

<sup>57</sup> "A mi padre, el primer mutilado de paz que conocí" es la dedicatoria de la carpeta de serigrafías basadas en un poema de Alberti, "Millares 1965", realizada por Millares en 1965

<sup>58</sup> "He tenido que soportar un profundo reconocimiento médico debido a todo lo pasado. / Mi salud es normal salvo lo que concierne a mis taquicardias (mejoradas ya) y arritmias (que continúan). (También tengo un semi bloqueo en la rama derecha del corazón que, dice el informe, carece de importancia). Estoy con un régimen y estoy triste, pero ya me acostumbré, carta que sin embargo terminaba "Empecé a estudiar el ruso. Ya sabes, cuando yo me pongo en algo...", carta de M. Millares a A. Millares, Madrid. 27 de febrero 1966. Citado en "Cuadernos de Contabilidad de M. Millares. opus cit.

<sup>59</sup> "Haría falta primero / para que no te oiga yo / que dejara, vivo o muerto, / de ser, padre, lo que soy. /... Hoy por mi vida interior / corre el río de tu verbo. / Con encendida pasión / como la sangre lo llevo / en la carne y en los huesos, / y a su música me doy / como las llamas al viento", escribió A. Millares: "Elegía a la voz de mi padre", en "Siete elegías a un tiempo", 1960. Pub. en A. Millares: "La palabra o la vida", Ed. al cuidado de Jesús Páez, Biblioteca Básica Canaria, Gobierno de Canarias, Islas Canarias. 1989

Paz"<sup>60</sup>[71], eran una forma nueva de expresión para él aunque formalmente se tratara de una variación sobre el políptico "Homúnculo"<sup>61</sup> hecho en pintura sobre papel.

La diferencia que establece Millares en "Mutilados de Paz" con su predecesor pintado es que la noción de cuerpo humano se esfuma en beneficio de una mayor simbología. Pero Millares no se conformó con realizar "Mutilados de paz" sobre papel: en el mismo año una arpillera llevó este título, y con él, el mismo homenaje a todos los "mutilados" por el franquismo. Aquí la arpillera [72] adopta una forma diferente a los demás homúnculos, abombada, y la fecha aparece claramente legible, en contraposición a la mayoría de las obras de Millares, donde apenas se lee o donde muchas veces está en la parte posterior del cuadro. Evidentemente, Millares quería convertir la fecha de 1965 en un número cargado de significado.

No sólo a estos marginados políticos dedicó Millares su homenaje plástico; la "Galería de la mina"<sup>62</sup>[73] era un recuerdo también para las víctimas, en este caso los mineros por los que había firmado la "Carta de los 102". La galería de la mina era el lugar, pero la forma remite de nuevo al homúnculo, símbolo en este caso de los mineros torturados.

Tanto en esta arpillera como en otra del mismo año, "Cuadro"<sup>63</sup>[74] la mitad del espacio aparece blanco, lo que supone una nueva necesidad colorista. Quizá como una salida a la angustia que le invadía, se obligaba a buscar en el blanco cierto alivio a su exceso de negrura. Algo que intentó lograr también en su pintura sobre papel, aligerando a veces la carga simbólica, como en "La oruga" y "La libélula", donde se aleja del tema comprometido de los homúnculos, aunque mantiene la mano del hombre, una clara huella, junto al insecto. El rojo con el que cubre el fondo, un rojo teja, intenso, es otro síntoma de su necesidad de un cambio<sup>64</sup>.

---

<sup>60</sup>"Mutilados de paz", 1965, serigrafía, 34,5x283 cm., cal. por J. A. França, opus cit., il. 243-246

<sup>61</sup> "Homúnculo (políptico), 1964, pintura sobre papel, 210x100 cm., Col. Amos Cahan, N.Y., cat. por J.A.França, nº 242, pp. 136-138.

<sup>62</sup> "Galería de la mina", 1965, técnica mixta, 81x100 cm., Museo de Arte Abstracto, Cuenca Español, cat. por J. A. França, il. 253, p. 144

<sup>63</sup> "Cuadro", 1965, técnica mixta, 81x100 cm., Col. Ulises Medina, Las Palmas, cat. por J. A. Fraila, opus cit., il. 253, p. 144

<sup>64</sup> "La oruga", 1965, pintura sobre papel, 50x65 cm., col. particular, Madrid, y "La libélula", 1965, pintura sobre papel, 50x65 cm., col. particular, Madrid; ambas cat. por J. A. França, opus cit., il. 255 y il. 257 respectivamente, p. 145.



Una transformación necesitada desde su estado depresivo que se había agravado considerablemente a causa de las muertes cercanas de su padre y de Greco. A final de 1965 escribió: “Por aquí inventaron el chisme de que yo había intentado suicidarme”<sup>65</sup>.

Lo cierto es que padecía una grave depresión de la que le ayudó a salir el doctor Portera.

A pesar del creciente reconocimiento de su obra, Millares estaba dentro de un proceso del que difícilmente podía salir. La muerte que rondaba tras el hueco de sus arpilleras, a pesar de ser conjurada por el color y por otras formas como las animales antes citada era una obsesión inevitable.

El artículo de Moreno Galván<sup>66</sup>, desde la cercanía que unía a los dos amigos, incide en aspectos diversos de la obra de Millares, sobre todo en su negación del academicismo, de la sociedad obsoleta del Antiguo Régimen, a la vez que hace hincapié en la arqueología como la pasión de Millares: La humanidad a ras de tierra de los homúnculos de Millares, la ausencia de belleza clásica y de idealización de la forma y el desgarramiento visceral de sus homúnculos, hacían que Moreno Galván se sintiera identificado con ellos.

En este compromiso, en la “poética al margen del cielo, al margen de la esperanza”, un asidero lo rescataba de manera permanente de la angustia que le atenazaba: la arqueología [75] por la que Millares mantuvo siempre un sentimiento entrañable de la que también hablaba Moreno Galván en el texto citado.

---

<sup>65</sup> Carta de M. Millares a A. Millares, Madrid, 6 de noviembre de 1965.”Cuadernos de Contabilidad de M.Millares”.Opus cit.

<sup>66</sup> Moreno Galvan “Manolo Millares”Edic Gustavo Gili,Barcelona 1970