

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

DEPARTAMENTO DE ARTE III

TESIS DOCTORAL:

"LA RELACIÓN ENTRE LA ESCRITURA Y LA PINTURA EN LA OBRA

DE MANOLO MILLARES

La muerte tras la arpillera"

Autora: Angeles Alemán Gómez

Tutor: Dr. Angel González García

Índice

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| INTRODUCCIÓN | 5 |
| CAPÍTULO I: LA REVELACIÓN DE LA MODERNIDAD | 14 |
| 1. Surrealismo | 14 |
| 2. Escuela de Altamira. Los nuevos primitivos y su influencia en LADAC | 33 |
| 3. Las grietas del poder | 61 |
| CAPÍTULO II: EL PASO | 77 |
| 1. La formación de su propio estilo | 77 |
| 2. El grupo | 105 |
| 3. La IS y la <i>action painting</i> americana | 123 |
| CAPÍTULO III: EL HOMÚNCULO | 137 |
| 1. El personaje metafórico | 137 |
| 2. La crisis de El Paso. París - Roma | 156 |
| 3. "Sale uno de Goya y se vuelve a meter en Goya" | 171 |
| CAPÍTULO IV: LA MADUREZ | 197 |
| 1. El compromiso político: de los "artefactos para la paz" a los "mutilados de paz". El dolor | 197 |
| 2. Los dominios de la escritura | 235 |
| EPÍLOGO | 270 |
| CONCLUSIONES | 273 |
| BIBLIOGRAFÍA | 277 |
| ANEXO DOCUMENTAL | |
| Ilustraciones | |

En ciertas ocasiones es difícil recordar a todas las personas que han ayudado tanto de manera profesional como personal a realizar un trabajo de investigación. A pesar de ello, y arriesgándome a olvidar en este momento algunos nombres, quisiera expresar mi más sincero agradecimiento a aquellos que lo han hecho posible.

En primer lugar, al director de esta tesis, el Dr. Angel González García, cuyas indicaciones y atención han sido de enorme importancia para llevarla a cabo.

Mi gratitud especial a las personas que conocieron a Millares y aportaron su personal visión del artista. Una mención especial merecen el Dr. Portera con su conocimiento de la atormentada personalidad de Millares, y Manuel Padorno, cuyas indicaciones acerca de los intereses artísticos de Millares y sus desvelos por este trabajo lo enriquecieron de manera considerable.

In memoriam mi agradecimiento a César Manrique y Maud Westerdahl, dos entrañables amigos que no pudieron ver el final de esta investigación.

Las familias de Agustín y Jane Millares Sall, así como la de Felo Monzón, al depositar en mis manos las cartas personales del pintor, demostraron una confianza en mí que difícilmente puedo agradecer con palabras. Asimismo, la viuda de Manolo Millares permitió visitar su archivo personal, de enorme importancia para seguir la pista de los contactos epistolares que su esposo estableció con galeristas y críticos de arte.

La colaboración amable y eficaz de los encargados de la Galería Juana Mordó, del Centro de Documentación del CAAM, y de la biblioteca del Museo Canario hicieron que la investigación resultase fluida y cómoda como pocas.

Otras instituciones merecen aquí mi especial reconocimiento: la Universidad Complutense de Madrid, por permitirme presentar este trabajo, y la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria y la Fundación Universitaria de Las Palmas por las ayudas y beca concedidas, respectivamente.

La Dra. Saro Alemán Hernández y D. Manuel Quintana Márquez tuvieron la enorme paciencia de corregir esta tesis página por página, lo que difícilmente podría agradecerse desde estas líneas. Sus consejos han sido preciosos para

llevar a cabo este trabajo.

En la recta final, la colaboración amistosa e informática de María del Mar Bernal y Fernando Castillo han sido de enorme ayuda para mí.

Por último, el agradecimiento puramente personal a mi familia y amigos, sin cuya presencia y apoyo habría sido difícil superar los momentos de desánimo que inevitablemente surgen en un trabajo de largo recorrido.

Angeles Alemán Gómez

Enero 1996

La Atalaya

INTRODUCCIÓN

La muerte tras la arpillera

"... por mí siempre reptar en callejones inventados con rosas de muerto, crisantemos de muerto, siempre vivas siempre muertas de muerto, todo sobre mi cuerpo como lluvia implacable, entierro solemne de mi excavación, centro mismo de la tierra"

Manolo Millares, 1971

La obra pictórica de Manolo Millares es una de las más significativas del panorama español de postguerra y una de las más representativas del informalismo español. Sus arpilleras, un mundo denso y desgarrado, suponen una atractiva vía para la investigación. Lo que se encierra dentro de sus pliegues y de sus huecos, el significado del negro como color emblemático y del blanco como alternativa final, los signos caligráficos que van trascendiendo cada vez con mayor importancia a la superficie de sus arpilleras y de sus papeles, suponen un reto para la interpretación.

Un reto que se hizo real en 1989, cuando tuve la oportunidad de organizar una exposición de la obra de Millares en Canarias. La búsqueda de significado profundo de su pintura me llevó, naturalmente, a consultar las monografías que entonces existían acerca de su obra. Estas publicaciones a pesar de ser de gran calidad en su mayoría, y de contener anotaciones interesantes para el acercamiento a esta obra pictórica dejaban, al ser estudios parciales, algunas lagunas que era necesario solventar.

La solución vino dada en principio por un archivo epistolar, el depositado como parte del Archivo Westerdahl en el Gobierno de Canarias. Las cartas que Millares

dirigía a su amigo, crítico de arte y creador de la revista "Gaceta de arte", dieron claves sobre sus arpilleras y grabados complementando los textos publicados por especialistas.

Lo que entonces se convirtió en una certeza, la de que los textos de Millares iban tan estrechamente unidos a su pintura que sin ellos ésta dejaba en el misterio su más profundo significado, se convirtió con el tiempo en objeto de investigación más amplio, conduciendo años después de la exposición citada al inicio de este trabajo de investigación.

Fueron de enorme importancia, para situar a Millares en su contexto vital, diversas publicaciones. Entre ellas, hay que destacar las monografías editadas en vida de Millares -las de Aguilera Cerni, José Ayllón y la de Moreno Galván -; las realizadas tras su muerte - las de Carlos Areán, José Augusto França, Lázaro Santana, Eduardo Westerdahl y Antonio Zaya -; los estudios publicados en catálogos - el de la exposición antológica "Millares" celebrada en el MNCARS y en el CAAM - y los catálogos editados con motivo de homenajes realizados tras su muerte - el de "Exposición Homenaje a Manolo Millares" en la Galería Juana Mordó, "Millares" en el MEAC y "Manolo Millares", en el Musée des Agustins-. Pese a la importancia de estos estudios son los escritos de Millares, las cartas en las que comentaba sus esperanzas y angustias, en las que realizaba la crónica de su quehacer artístico y su relación con el mundo que le rodeaba, las que abrían un espacio apasionante para comprender el alcance de su pintura. Los escritos de Millares, tanto los publicados en diversas ocasiones - los realizados para El Paso-, como los desconocidos -sus críticas bajo seudónimo en "Punta Europa" y la correspondencia mantenida durante años con amigos como Carlos Areán, Enrique Azcoaga, Aguilera Cerni, Rafael Monzón y Eduardo Westerdahl -, marcaron la pauta inicial de este trabajo.

La formación literaria de Millares también proporcionó claves interesantes,

algunas de ellas sorprendentes: el "Universalismo Constructivo" de Joaquín Torres García, algunos textos teóricos surrealistas e informalistas, los números de "Gaceta de arte" que conoció gracias a su relación con Westerdahl, los textos de la "Internacional situacionista", conforman la base teórica que aparece en su pintura y en diversos escritos suyos. En relación con el mundo que le rodeaba, la visión de éste dada por algunos autores leídos con interés, como Luis Martín Santos con "Tiempo de silencio" y Julio Cortázar con "Rayuela" por citar sólo algunas de las obras más importantes de su biblioteca, ayudó a recrear los parámetros de sus gustos y proyectó una mirada enriquecedora de algunos escritos del propio Millares.

Debido a estos orígenes enraizados en la literatura, el título inicial de este trabajo fue "La relación entre la escritura y la pintura en la obra de Manolo Millares". La idea que lo alimentaba era descubrir, a través de sus párrafos tanto legibles - los citados -, como ilegibles -los situados sobre el papel y la arpillera en el límite de su vida-, el concepto que de su propia obra plástica tenía el artista. Pero las claves de esta lectura en paralelo fueron conformando otro camino, real pero intangible: la relación con la muerte que subyace en toda su obra.

Así, el poema que Alberti escribió para una carpeta de Millares en 1965 da en esta diana certera: *"No toquéis, peligro de muerte"*.

Esta presencia de la muerte tras los huecos de la arpillera ha sido la razón de un subtítulo añadido: "La muerte tras la arpillera". Pues es la muerte lo que da coherencia a la obra y al pensamiento de este artista. De ahí la elección del texto que encabeza esta introducción, escrito por Millares poco antes de morir.

Después de su fallecimiento éste y otros fragmentos fueron publicados con el título de "Memoria de una excavación urbana". Su excavación imaginaria, su análisis minucioso y dolorido de la realidad que le circundaba, hace de éste uno de sus textos más intensamente heridos. La fecha de este escrito, producto de su

limitada energía vital, podría indicar la lógica inapelable de un texto así: el calibre del dolor que trasciende es connatural a un hombre enfermo que presagia su fin cercano. Pero este dato en cierta manera tranquilizador queda desligado de la razón porque Millares presenta, desde el origen de su vida artística, en su nacimiento a la modernidad, el cariz especial y atormentado de un hombre para el que la muerte siempre estuvo presente de manera obsesiva.

Al inicio de este trabajo, sus metáforas, la pictórica del homúnculo y las escritas de sus textos, presentaban un misterio atrayente para indagar en ellos, enigmas sin resolver que había que anudar en la búsqueda de la razón que siempre, a pesar del carácter despiadadamente angustioso de la sensibilidad de Millares, mantuvo en su trayectoria la preocupación por el ser humano.

La pobreza emblemática de su pintura madura, los sacos rotos y cosidos, las latas y los zapatos adheridos, le sirvieron, por encima de todo, para intensificar la demanda de una nueva mirada sobre el hombre, la utópica reconstrucción de un mundo en ruinas.

Millares fue, junto a otros artistas de su época, especialmente sus compañeros de El Paso, el símbolo de una España que luchaba contra el franquismo, pugnando por situarse en las corrientes culturales de los años cincuenta y sesenta más allá de sus fronteras.

Enarbolando el negro no sólo como ausencia de color, sino de libertad perdida, estos artistas en general, y Millares en particular, encontraron en las exposiciones internacionales la aceptación de sus iguales, los artistas relacionados con las vanguardias de postguerra. Pero el precio pactado era alto: la movilidad venía de la mano de aquél régimen que denunciaban y detestaban, pero con el que, al fin y al cabo, habían aceptado trabajar.

Las tentaciones de independencia debieron ser muy fuertes para un hombre que, como Millares, había sufrido desde su infancia la crueldad de la dictadura,

encarnizada enemiga que situó a su padre, "el primer mutilado de paz que conocí", al borde de una miseria social, económica y política que condenaba a la ausencia de un porvenir para los hijos. A pesar de ello, la voluntad de su padre logró que la cultura, el amor al arte en todos sus aspectos y la clara conciencia política que habían surgido de su entorno familiar, impregnaran hasta la médula al joven artista.

El joven Millares, cuando todavía vivía en Canarias, ilustraba los poemas de sus hermanos en "Planas de Poesía" y realizaba acuarelas de inspiración surrealista, algo que presagiaba su necesidad de un lenguaje propio, una ansiedad que se intensificaría a raíz de su viaje a Madrid en 1955. Fue a partir de su traslado a la capital, inquieto y preocupado por la vanguardia, después de haber conocido a los artistas y críticos que en aquellos años se removían contra las estancadas aguas de la cultura oficial, cuando aceptó el reto de iniciarse en el viaje sin retorno de sus arpilleras.

Al descubrir las arpilleras de Burri, decidió adoptarlas como propias y las críticas, especialmente las internacionales, recordaron el origen de sus primeros "muros" rotos y quemados. A pesar de ello Millares logró que durase poco tiempo este recordatorio: su sentido del drama y de la historia darían la clave para adentrarse en un mundo que iba a ser suyo por derecho propio.

Las momias que había visto cientos de veces en sus visitas al Museo Canario, aquellos pobres cadáveres envueltos en cueros tratados y en tejidos vegetales, testigos de una civilización desaparecida bajo los conquistadores, se convirtieron para Millares en los antecesores genéticos de su homúnculo, el ser que iba a dar nombre a sus arpilleras desde entonces hasta la irrupción de la escritura y de los *colour fields* blancos y negros que señalan su obra terminal.

El homúnculo era, teóricamente, el hombrecillo creado tras la *opus nigrum* de los alquimistas medievales. Millares tomó de este ser desesperanzado, de sus

miembros inermes, la metáfora que utilizó sobre sus arpilleras y en sus textos para nombrar aquel ser humano, icono de rotas esperanzas, lamentable fragmento de humanidad que situó piadosamente en sus cuadros.

Las arpilleras de Millares fueron despreciadas al principio, sufriendo agresiones y navajazos, y algunos periodistas las ridiculizaron en sus artículos. Pero no le importó porque su postura ante el arte estaba ya definida. De hecho, en el texto que publicó en 1958, donde traducía en palabras los recónditos y siniestros pliegues de sus cuadros, escribió:

"El arte no puede ser el cómodo asiento de los inteligible, sino el camastro pavoroso de los pinchos donde nos acostamos todos para echarle un saludo temporal a la aguardadora muerte".

Millares en sus escritos da más claves que en su propia pintura, de tan desgarrada a veces ininteligible, sobre sus demonios: la incompreensión, la injusticia, y el temor al dolor físico y moral que tanto le atormentó durante los años de su vida. Paradójicamente, la muerte fue al mismo tiempo su condena y su redención. De ella escribió, de manera casi permanente, hasta convertirla en una presencia absoluta y temible, y sin embargo, llena de esperanza; de *"la muerte que igual nos resucita"*, que ya le obsesionaba en sus años de juventud. En ocasiones, la muerte se convirtió en una presencia tranquilizadora, cuando era la consecuencia de su gran amor por la arqueología, por reconstruir las huellas de los hombres que le habían antecedido en la tierra, presintiendo siempre un estudio apasionado de otras existencias.

Esta presencia oscura no impidió que Millares dotase a sus obras en la primera mitad de los sesenta de un contenido irónico y a veces grotesco, como en el "Divertimento para un político" o en las acciones realizadas con el grupo ZAJ. Esta incursión en una vertiente más humorística, si es que así se puede denominar a un arte comprometido hasta la médula, supuso una rara inflexión en

su carrera. Sin embargo, la depresión y el dolor iban reclamando solapadamente su terreno, y convirtieron esta ironía en un hálito fugaz antes de entrar en la denuncia hondamente sentida de la hipocresía que le llenaba de amargura: sus "artefactos para la paz" y sus "mutilados de paz" son, especialmente en el segundo caso, una protesta sin tapujos contra la celebración de los veinticinco años de poder franquista.

En los últimos años de su vida, tras esta obra políticamente comprometida y cargada de significados íntimos a causa de una crisis personal demoledora, encontró un reflejo de la historia que siempre le había fascinado, iniciando así una etapa innovadora e inconclusa tras los homúnculos. La escritura de los Autos de Fe del Santo Oficio de Canarias, estudiados en la misma penumbra del Museo Canario donde, años atrás las momias se habían convertido en los antecesores de sus homúnculos, iba a inspirar, en el grabado y en los dibujos, la invasión de una caligrafía barroca y delirante con la que legaba su testamento para el futuro.

Las arpilleras, transformadas ya en estos años, especialmente desde 1969, en protectores espacios negros o blancos, sirvieron de soporte para una oleada caligráfica que suponía la alternativa a los despedazados humanoides, a los "*sombraj os de la redención humana*", en los que Millares había volcado toda su capacidad creadora.

La muerte de Millares, acaecida en una mañana de agosto de 1972, trunció una carrera cuyos resultados son sólo hipótesis, pues su línea creadora era en aquel momento divergente y rica, abierta a diversas interpretaciones. Quizá lo más plausible sea que la importancia creciente de la caligrafía, que trasladada desde la racionalidad de sus primeros escritos se convierten en grafías con vida propia y asaltan los papeles y las arpilleras de sus años postreros, hiciera que Millares continuase su vida creadora por los senderos de la escritura más que de la materia.

La obra final que dejó terminada, titulada significativamente "antropofaunas", "neanderthalios", y "memoria de una excavación", es además la constatación última de su pasión por la arqueología, que desde principio a fin marca la impronta de su obra. La recuperación de las huellas de los hombres que se le habían anticipado en la tierra, que habían muerto siglos o milenios antes, era el elemento que serenaba sus angustias.

La muerte era, pues, lo que se ocultaba tras los huecos de la arpillera, tras las cuchilladas certeras con las que Millares terminaba su obra; en los pliegues sanguinolientos o blancuzcos de sus homúnculos; en los signos trazados como a tiza sobre estos despojos humanos; en la línea frágil de separación del vacío y de la vida, que Millares llenaba con los despojos - latas , zapatos - encontrados en los vertederos de la historia.

Esta rotundidad de la muerte, que para él representó en su inmediata cercanía la calma, era la metáfora de la necesaria destrucción para construir un mundo nuevo.

Millares se protegía así de su lado oscuro, de los miedos y la incertidumbre, del ansia, desmesurada a veces, de reconocimiento. La necesidad de crear con sus arpilleras un programa ético, la recurrencia a títulos siempre significativos, la denuncia que suponían para los otros aquellas desgarradas y a veces monstruosas obras de arte, reconciliaron al artista con el hombre.

Millares dejó escrito para la posteridad su testamento. No sólo la desgarrada "Memoria de una excavación urbana", su último escrito; no sólo las rúbricas enloquecidas de un "*clérigo ebrio*" que desbordaron sus últimos papeles y sus últimas arpilleras. 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 preocupado por su tiempo, impaciente ante un futuro que no llegaba y deseoso de una libertad por la que, sin embargo, no pudo luchar abiertamente.

En sus arpilleras negras, blancas y rojas quedan, gracias a él y a pesar de él, los jirones de un mundo que debía ser transformado para poder vivir.

CAPITULO I

LA REVELACION DE LA MODERNIDAD

1. Primeras influencias. Surrealismo

La periferia geográfica marcó en cierto modo el nacimiento de Manuel Millares Sall, un día de febrero de 1926, ya que la ciudad donde nació, Las Palmas, está alejada de las grandes capitales europeas. Sin embargo, las relaciones comerciales mantenidas desde el s.XVII con Inglaterra y los Países Bajos permitían unas influencias internacionales que paliaban el alejamiento del lugar de la España peninsular¹.

En el entorno cercano a Millares, su familia² fue fundamental para relativizar la lejanía. Hijo de un hombre represaliado por el régimen³, descendiente de investigadores y creadores⁴, su entorno familiar es esclarecedor para entender su curiosidad inagotable y su sentido crítico ante la existencia. Su padre influyó de

¹ Las Palmas de Gran Canaria era, desde el s.XVIII, una ciudad eminentemente comercial. Su puerto había sido de gran importancia para el comercio primero con los Países Bajos y después con Gran Bretaña. A la sazón era en los años 20, cuando Manolo Millares nace, un importante asentamiento inglés, como lo atestigua la colonia que había entonces en la isla. A. Herrera Piqué: "Las Palmas de Gran Canaria", Ed. Rueda, Madrid, 1984

²La familia Millares durante varias generaciones fue uno de los núcleos más importantes de la intelectualidad canaria. El propio Unamuno calificó a esta familia de "hogar de espíritus", L. Santana: "Prehistoria de Manolo Millares", San Borondón, Las Palmas, 1974, p. 12

³ Juan Millares Carló era catedrático de Instituto y desempeñó su profesión en el de Las Palmas, en la Cátedra de Lengua y Literatura Españolas. Represaliado por el franquismo, debido a su postura republicana, fue apartado de su puesto docente y tuvo que ir, en 1937, a Arrecife, Lanzarote, donde siguió enseñando durante unos meses. A su regreso a Las Palmas el boicot se convirtió en absoluto y se vió obligado a dedicar su capacidad docente sólo a sus hijos

⁴Agustín Millares Torres : "Historia General de las Islas Canarias", Las Palmas, 1893, autor también de "Historia de la Inquisición en las Islas Canarias" por la que fue excomulgado, fue bisabuelo de M. Millares. Sus tíos abuelos, Luis y Agustín Millares Cubas, escribieron un "Léxico de las Islas Canarias" y algunas obras de teatro, entre ellas "María de Brial" y la "Herencia de Araus", que fueron traducidas al francés por el músico C. Saint - Saëns, que vivió en Gran Canaria durante una larga temporada. Su tío, Agustín Millares Carló, ilustre polígrafo, fue catedrático en la Universidad de Méjico, donde vivió durante los largos años del exilio

forma determinante en el amor de sus hijos por la literatura y la música⁵, pasiones que atraparían a Millares paralelamente a la arqueología y a la pintura. Manolo Millares empezó a pintar desde niño: desde su estancia en Lanzarote, donde vivió su familia durante poco tiempo⁶. Entonces dibujaba a plumilla, con trazos rápidos y seguros, los paisajes volcánicos de la isla.

Más tarde fueron los paisajes de Gran Canaria, su isla natal, en la que vivió hasta su viaje a Madrid en 1954, los protagonistas de sus cuadros durante la década de los cuarenta.

Aún tardaría en plantearse - todavía era muy joven - el problema de la modernidad, aunque su curiosidad le llevara desde su regreso a Las Palmas a visitar el Museo Canario, donde las momias y las pintaderas procedentes de la cultura aborígen atraparon su sensibilidad, convirtiéndose en la raíz profunda de su pintura más tardía, de su lenguaje maduro.

Las primeras obras que Millares expuso al público⁷ fueron paisajes a la acuarela, continuando una tradición arraigada en las islas desde el s.XIX. Una carta a sus padres desde Tenerife, hablando de Francisco Bonnín⁸, uno de los paisajistas más reconocidos de las islas, deja entrever la importancia que le concedía a su encuentro con él⁹ y, por tanto, la seriedad con la que trabajaba en estos paisajes.

⁵Agustín y Jose M^a poetas; Manolo, Jane y Eduardo, pintores; Yeya, violinista (de la Orquesta Filarmónica de Las Palmas de G.C.) y Totoyo, músico y folklorista, muestran los efectos de esta educación humanística

⁶La estancia en Lanzarote de la familia Millares duró sólo hasta principios de 1938

⁷Sus primeras exposiciones individuales fueron en el Circulo Mercantil ("Acuarelas", 1945) y Gabinete Literario (1947)

⁸"Ayer, en Santa Cruz, nos presentaron a Bonnín, que lo encontré muy simpático, aunque demasiado mandón... y un poco presuntuoso", carta de M. Millares a sus padres, La Laguna, Tenerife, 7 de febrero 1947

⁹De Bonnín hay una reseña en G.A n^o 2, marzo 1932, "Figuras de una exposición,c.b.a" (Circulo de Bellas Artes): "sus últimas acuarelas han huido de la anécdota y marchan más directas hacia una consistencia temática". A pesar de ser el pintor favorito de la burguesía tinerfeña, merecía el respeto de los redactores de G.A., lo que explica también la atracción que M. Millares podía sentir hacia su pintura

En esta misma carta, una referencia a unos personajes "galdosianos" denotan las coordenadas literarias en las que se movía este joven artista¹⁰.

Para Millares, a pesar de estos inicios en la pintura tradicional, su interés se centraba en diversos aspectos de la cultura, con lo que el Museo Canario fue, y sería siempre, un descubrimiento importante, donde encontró claves de su obra posterior. Pero no fue Millares el único descubridor de la riqueza que podía aportar el Museo Canario a su arte. Años atrás, concretamente en la década de los veinte, esta entidad fundada por el ilustrado doctor Chil, había sido recuperada como importante centro de estudio de la cultura aborígen, y como lugar de inspiración por las formas que guardaba -especialmente pintaderas - por la Escuela Luján Pérez ¹¹, que fundada en 1919, fue, en cierta medida, germen de la vanguardia en Las Palmas.

Esta Escuela, a pesar de su orientación localista, logró despertar el interés de un crítico de vanguardia como era Westerdahl, crítico y director de la ya entonces histórica "Gaceta de arte", eje fundamental en la creación de una conciencia vanguardista en Canarias. Entendiendo la pintura "indigenista" generada por la Escuela como un acercamiento interesante a la modernidad, Westerdahl apoyaba la apuesta de la Escuela Luján Pérez¹².

¹⁰ Carta cit. de M. Millares a sus padres: "Hoy salí a pintar e hice una acuarela muy de La Laguna que ha sido la admiración de Doña Flora y de su marido Manuel. Ambos son figuras muy galdosianas e interesantes"

¹¹ Su primer director fue Domingo Doreste (1868 - 1940). Algunos intelectuales canarios acudían informalmente a la Escuela - Alonso Quesada entre ellos - y hablaban a los alumnos de temas literarios y artísticos en general. La preferencia subrayada por los paisajes y tipos humanos del sur de Gran Canaria obedeció al estímulo de Pancho Guerra (1909 - 1961), y el descubrimiento del Museo Canario con sus pintaderas y momias como fuente de inspiración se debió a algún alumno, cuyo nombre no conocemos. Información de L. Santana: "La teoría", Escuela Luján Pérez 75 aniversario, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas, abril 1993

¹² "He insistido mucho (...) en artículos, en lecturas durante aquella sabrosa y regional exposición de la Escuela Luján Pérez, de Las Palmas, sobre el valor del cactus en la pintura postexpresionista (...), planta de volumen para las nuevas tendencias pictóricas...", E. Westerdahl: "Regionalismo (II)", La Tarde, Tenerife, 21 octubre 1930. Westerdahl retomó en diversas ocasiones el tema del cactus en las páginas de Gaceta de arte

Este estilo propio, cercano al cubismo, había tenido su mejor exponente en Jorge Oramas¹³, cuya obra Millares conoció bien. Sobre él escribió el surrealista Agustín Espinosa "Media hora jugando a los dados", un texto¹⁴ que debió impresionar a Millares, pues años más tarde, ya en la década de los cincuenta, algunos de sus escritos se acercaban al estilo de éste.

En 1947 fue publicada en Las Palmas una recopilación poética titulada "Antología cercada". Manolo Millares¹⁵ con un retrato a plumilla del poeta Angel Johan, empezaba así su relación con el mundo de las publicaciones. Millares aún se mantenía dentro de las coordenadas de la pintura y el dibujo tradicionales. Su inquietud, que ya le había llevado a leer libros como "My secret life" de Dalí, y la cercanía de Westerdahl, iban a suponer el descubrimiento del surrealismo como opción moderna.

En 1948, al realizar Manolo Millares su tercera exposición individual, en esta ocasión en el Museo Canario, con el título de "Exposición suprarrealista", ya había escogido un alejamiento de las formas clásicas¹⁶.

Sus acuarelas surrealistas se entroncaban en una tradición que también afectaba

¹³ Jorge Oramas murió muy joven a causa de una tuberculosis, pero su obra colorista y de líneas extremadamente simples marcó la pauta a seguir de varios pintores de la Escuela Luján Pérez, entre ellos del entonces joven Felo Monzón, amigo de Manolo Millares

¹⁴"Media hora jugando a los dados", escrito en 1933, fue publicado en "Gaceta de arte". En él afirmaba A. Espinosa: "Yo mismo he hecho jugar a mi Lancelot a los dados, movido por el fatal signo del siglo, y he visto una influencia dadil en la arquitectura de Nazaret y Mozaga"

¹⁵Los poemas eran de Ventura Doreste, Pedro Lezcano, Agustín Millares y Angel Johan; y las ilustraciones, que eran un retrato de cada poeta, hechos por Manolo y Juan Luis Millares, Magda Cantero y Cirilo Suárez

¹⁶Manolo Millares ya había realizado dos exposiciones individuales con anterioridad a ésta: en el Circulo Mercantil (1945) y en el Gabinete Literario (1947). En ambas expuso paisajes a la acuarela, de Lanzarote, Tenerife y Gran Canaria. La incursión en una temática urbana venía dada por acuarelas del Puerto de La Luz (Las Palmas)

a otros jóvenes artistas de la postguerra española¹⁷. Millares era más deudor de Dalí que de Domínguez o de Juan Ismael, pintores más cercanos a él y que habían estado estrechamente ligados a "Gaceta de arte", aunque su interés por el surrealismo era debido principalmente a su conocimiento del grupo de Tenerife. En general, la vanguardia española se empezaba a decantar en estos años, finales de los cuarenta, por esta opción heredera del grupo de Breton¹⁸.

Su pintura, a pesar de utilizar imágenes distorsionadas y paisajes irreales, carecía del automatismo inherente al surrealismo. La crítica del momento, concretamente un texto de Ventura Doreste, lo analizaba así:

*"No es que el pintor pretenda seguir definitivamente las enseñanzas o los sueños de esa escuela; sino que simplemente, acuciado por la inquietud, ha querido revivir en sí mismo cuanto la pintura surrealista persigue"*¹⁹.

Una crítica certera revalidada por el tiempo²⁰. En las acuarelas surrealistas de Millares no sólo no hay signos de automatismo, sino que además la composición se hace cuidadosamente al respetar, como en el ejemplo que nos ocupa, el autorretrato que sirve de portada al catálogo de dicha exposición, un encuadre muy estudiado²¹.

En este tiempo de penuria, lo que se hacía en España ligado a la vanguardia lo

¹⁷"Son otros mundos, fantásticos, oníricos... los que pueblan las primeras imágenes de Tàpies, de Ponç, Millares, Cuixart o Tharrats ", afirma V. Bozal: "La imagen de la posguerra", "España. Vanguardia artística y realidad social: 1936 - 1976", Ed. G. G., Barcelona, 1976, p.95

¹⁸ "1948 es un año importante para la historia de la vanguardia en España. El año anterior, como un preludio, habían formado grupo en Zaragoza los primeros abstractos -...-, en 1948 aparece "Dau al set", se forma la Escuela de Altamira y se intenta reverdecer la Escuela de Madrid. Manolo Millares hace pintura de matiz surrealista", V. Bozal: "La imagen de la posguerra", opus cit., p. 94

¹⁹V. Doreste: "Manuel Millares y el superrealismo", Revista "El Museo Canario", Las Palmas, 1948

²⁰Millares no se entregó nunca a la creación automática... sus pinturas obedecen a una intención premeditada donde una intervención razonable o razonada interviene más que una impresión onírica", constata también, años más tarde, L. Santana en "Prehistoria de Manolo Millares", opus cit., p. 22

²¹"Autorretrato", acuarela sobre papel, 42x30 cm, 1948. Col. particular, Madrid. Publicado en la portada del catálogo de la "Exposición suprarrealista", Museo Canario, Las Palmas, 1948, y en J. A. França: "Millares", Ed. Polígrafa, Barcelona, 1977, il. 8, p.11

estaba también al surrealismo. Quizá debido a su ductilidad, como afirma Calvo Serraller ²², su presencia en la España de postguerra era considerable. Es conveniente recordar que el surrealismo había confirmado su influencia en casi toda Europa ya antes de la Segunda Guerra Mundial y que su importancia ya había atravesado el Atlántico²³.

La vanguardia era, pues, de origen surrealista. La información que Manolo Millares tuvo principalmente venía de una de las más hermosas aventuras literarias vividas en Canarias: "Gaceta de arte" y su consecuente II Exposición Surrealista Internacional de Tenerife en 1935.

"Gaceta de arte" fue el resultado de una tradición literaria unida a los movimientos de vanguardia que había provocado la aparición de revistas, pese a las dificultades del aislamiento canario de Europa y de las islas entre sí²⁴.

"Gaceta de arte" a pesar de su clausura provocada por la Guerra Civil, se convirtió en la depositaria, no única pero sí importante, de una tradición surrealista de la que luego surgiría la vanguardia española de posguerra. Algo lógico, teniendo en cuenta que las revistas culturales formaron antes de la guerra civil el entramado sutil en el que se gestaría y se mantendría viva la vanguardia.

"Gaceta de arte" no fue una excepción y lo que Millares entendió bien al conocer

²²"El surrealismo, quizá por su capacidad para mezclar lo arcaico y lo nuevo... por su versatilidad formal sin renunciar nunca a la actitud polémica, estuvo presente, de hecho, en la mayoría de los primeros intentos de ruptura de casi todos los artistas españoles de posguerra, desde "Dau al set" hasta El Paso", F. Calvo Serraller: "Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880 - 1990)", Alianza Editorial, Madrid, 1990, p. 246

²³De hecho el surrealismo "cuando se desencadena la segunda guerra mundial cuenta ya con un buen número de pintores afiliados (...), secciones nacionales, más o menos vinculadas al núcleo de París, en Inglaterra, España, Bélgica o Checoslovaquia, y ha difundido su programa a través de grandes exposiciones internacionales: Nueva York, Tenerife, Tokio, Londres..."

A. González García, F. Calvo Serraller y S. Marchán Fiz: "Escritos de arte de vanguardia 1900-1945", Ed. Turner, Madrid, 1979, p. 345

²⁴"Castalia" (1917), modernista, donde publicó Agustín Espinosa sus primeros versos y "La rosa de los vientos" (1927 -1928) , eminentemente vanguardista, fueron las antecesoras de "Gaceta de arte" (1932 - 1936), fundada y dirigida por Westerdahl, con un ideario basado en el surrealismo y en el racionalismo arquitectónico

varios de sus números y empezar su correspondencia con Westerdahl, es que fue una revista con un amplio espectro de intereses: los artículos reclamando el arte primitivo como fuente de inspiración del arte moderno²⁵, como "El hacha y la máscara" de P. García Cabrera²⁶; los manifiestos racionalistas, publicados en muchos de sus números, en defensa de una arquitectura sana y de un paisajismo racional²⁷; la reseña de revistas españolas y extranjeras²⁸, entre las que se cuenta "Minotaure"²⁹ y la edición de poemas, novelas y biografías afines al surrealismo³⁰, que conformaron una revista modélica en su compromiso con la vanguardia. Lo que no les impedía reconocer la labor de personas, como era el caso de Ortega y Gasset, con los que políticamente no comulgaban³¹.

²⁵La defensa del primitivismo, como ya había hecho Ortega en los años veinte al hablar de Altamira, se encuadra en la genealogía de recuperación del arte "primitivo" - pues así lo llaman, y no prehistórico -, que sería después reivindicado por la Escuela de Altamira en los 50

²⁶G. A. n° 2, artículo en el que cita además un texto de Ortega y Gasset: "Sobre el concepto de sensación", Revista de libros, n° 4, septiembre 1913

²⁷ En G. A. n° 8, septiembre de 1932, "Tercer manifiesto racionalista de G.A." : "Función de la planta en el paisaje", E. Westerdahl escribía: "G.A. proclama de nuevo la alta cotización estética que alcanzan en el mundo moderno plantas como cactus, agaves, etc." y "sus formas son eminentemente recias, de cuerpo, de volumen, de fuerza en sus plantas indígenas" "(nuestras aportaciones) deben ser antihistóricas y geográficas"

²⁸Revistas como "Luz" (Madrid), "Cahiers d'art", "Ordre nouveau", "Combat", "Esprit" (Francia), etc, aparecen reseñadas en diferentes números de G.A., y D. Pérez Minik dedica a ellas un artículo: "Perfil de la revista contemporánea", G.A. n° 11, diciembre 1932

²⁹En G.A. n° 25, marzo de 1934, la reseña de Minotaure es amplia, y de ella entresacamos: "Su idea pertinaz está expresada en esta observación: "Es imposible aislar hoy día las artes plásticas de la poesía" y "En este número figuran las respuestas a una encuesta abierta por "Minotaure", entre figuras representativas contemporáneas, sobre: ¿Puede usted decir cual ha sido el encuentro capital de su vida? ¿Fortuito? ¿Voluntario?". En esta encuesta sólo figuraban dos españoles: Ernesto Jiménez Caballero, director de "Gaceta Literaria" y el redactor de G.A., Domingo López Torres

³⁰"Crimen", de A. Espinosa, fue publicada por Ediciones G.A., así como monografías de artistas, como las de Angel Ferrant por S. Gasch, y la de Willi Baumeister por E. Westerdahl, modelo al que, en la década de los cincuenta, adaptaría M. Millares las ediciones de LADAC

³¹"No hay que olvidar que la obra de Ortega - espectador - es obra vital .En estos momentos atraviesa por silencios de verdadera angustia... "Revista de Occidente" ha realizado en España una gran labor. Esto no lo debemos olvidar". Este texto, sin firma, aparece en el Índice de revistas, G.A., n° 14, abril, 1933, haciendo referencia al n° de marzo de 1933 de "Revista de Occidente"

Eduardo Westerdahl³² había reunido en torno a sí a una serie de escritores, entre los que destacan por su militancia surrealista Agustín Espinosa³³, Domingo López Torres³⁴, Domingo Pérez Minik³⁵, Pedro García Cabrera³⁶, y Ramon Feria³⁷, para crear la ya citada revista.

El ámbito de actuación del director y los redactores de "Gaceta de arte" no se limitó al mundo editorial y a la propia revista. En la tesitura de un surrealismo de ámbito mundial³⁸, no fue extraño que hicieran lo posible por afianzar el grupo surrealista en Canarias, realizando la primera exposición surrealista internacional dentro de las fronteras españolas, posible gracias a la intervención del pintor Oscar Domínguez³⁹, que había descrito a Breton las islas⁴⁰, atrayéndolo a Tenerife.

³²E. Westerdahl ideó Gaceta de arte durante su viaje por Europa en 1930. Su posición intimamente ligada al racionalismo arquitectónico no le impidió ser un defensor de las ideas surrealistas en la literatura y la pintura

³³Agustín Espinosa (1897 - 1939) publicó en Ediciones G.A., en 1934 "Crimen", la novela surrealista por excelencia, provocadora de un gran escándalo en los medios tradicionalistas y católicos de Canarias. Presidente del Ateneo de Santa Cruz, fue uno de los principales organizadores, junto con Westerdahl, de la Exposición surrealista de 1935

³⁴Domingo López Torres (1910 - 1937), uno de los más radicales surrealistas del grupo canario. Dirigió la revista "Índice". Militante socialista, fue hecho prisionero y asesinado por los franquistas en 1937

³⁵ Domingo Pérez Minik fue el historiador de esta vanguardia. Su "Antología de la poesía canaria", Ed. Goya, es fundamental para el estudio del lirismo de las islas

³⁶Pedro García Cabrera fue director de "Transparencias fugadas" (1934)

³⁷Ramon Feria, autor de "Stadium"(1930), poemario surrealista

³⁸.La opción surrealista defendía al arte de cualquier dogmatismo y consideraba a la poesía la única energía capaz de salvar al hombre. El surrealismo se extendió desde 1924, año en que Breton publicó el "Manifeste du surrealisme", hasta 1945, "cuando fue objeto de un primer estudio histórico realizado por Nadeau", AAVV: "Escritos de arte de vanguardia. 1900 - 1945", opus cit., p. 345

³⁹ O. Domínguez (1906-1957) se unió al grupo de Andre Breton en 1934, un año después de haber expuesto sus lienzos con "Gaceta de arte" en Santa Cruz de Tenerife. Su invención más importante fue la "decalcomanía". Una pelea con Victor Brauner, al que le sacó un ojo de un botellazo, pasaría a la historia de las premoniciones del surrealismo. Pierre Mabille analizó este suceso en "L'oeil de la peinture", Minotaure, 12 - 13 mayo 1939

Los redactores de "Gaceta de arte" organizaron en 1935 la II Exposición Surrealista Internacional, en Santa Cruz de Tenerife, a la que acudieron Breton y Peret. Millares conoció, a través de Westerdahl, el texto escrito por el propio Breton para esta exposición, que continuaba en la línea de los manifiestos surrealistas:

"Contrariamente a lo que insinúan ciertos de sus detractores, el surrealismo, como se verá, gusta de demostrar que de todos los movimientos, específicamente intelectuales que se se han sucedido hasta hoy, es él el único que se ha prevenido contra toda veleidad de la fantasía idealista, el único en haber premeditado en el campo del arte el liquidarle definitivamente la cuenta al "fideísmo" "⁴¹.

En octubre de 1935 el grupo canario⁴² firmó el segundo "Bulletin international du surrealisme"⁴³, que fue, según Peret: *"une plate forme d'action commune"*, y reafirmaba la oposición del Surrealismo a toda indignancia doctrinal: *"contre le guerre... contre le fascisme... contre la patrie... contre la religion... contre tout art de resurrection de valeurs mortes"*⁴⁴.

Y aunque en el recuento de las exposiciones surrealistas que años más tarde hizo el propio Breton no citaba esta exposición, el viaje a Tenerife le impresionó

⁴⁰ De hecho, impresionado por las descripciones de Dominguez, Breton escribió "L'air de l'eau" (1934) :

"On m'a dit que là bas, les plages sont de sable noire
de lave allée à la mer"

⁴¹En este prefacio Breton toma parte de la conferencia sobre el objeto dada en Praga. "Catálogo de la Exposición Surrealista de Tenerife", 10 - 24 de mayo, 1935. Fue publicado un extracto : "Posición política del arte de hoy", en G.A., n° 35, septiembre de 1935

⁴² Agustín Espinosa, Pedro García Cabrera, Domingo López Torres, Domingo Pérez Minik y Eduardo Westerdahl

⁴³Escrito en francés y español

⁴⁴ G. de Cortanze: "Le monde du surrealisme", Ed. Henri Veyrier, Paris, 1991, p. 44

vivamente⁴⁵. De la excursión al Teide, acompañados por Westerdahl, evocaría en "Le Chateau Etoilé"⁴⁶, la naturaleza extraña y exuberante de las islas.

Este sueño surrealista de Canarias truncado por la guerra civil, aunque la Segunda Guerra Mundial también hizo que Breton y otros surrealistas tuvieran que exiliarse a América, dejó pocos supervivientes.

La cultura de vanguardia quedó sumida en la oscuridad⁴⁷. La guerra y sus secuelas fueron duras. A pesar de las dificultades Eduardo Westerdahl logró mantener vigente el interés por la modernidad artística en las islas.

La información, a partir de 1936, de lo que ocurría en los grupos de vanguardia artística del mundo se había hecho difícil de encontrar, entre otras cosas, a causa de la censura. Pero no dejó de existir un goteo de información proveniente de editoriales extranjeras.

Fue en los años oscuros de la postguerra, ya al final de los cuarenta, cuando la necesidad de recuperar el arte de vanguardia se hizo evidente y los recuerdos de algunos críticos y artistas apuntaron al surrealismo como fuente de inspiración.

Eran tiempos difíciles, pero pronto los vanguardistas que habían sobrevivido a la guerra y los artistas jóvenes que empezaban a trabajar tras ella, encontraron algunos apoyos para lo que, al cabo del tiempo, se convertiría en una vanguardia de signo diferente, heredera del surrealismo pero más tímida que aquél, sin posibilidades apenas de expresarse en la forma en que se había hecho antes del 36.

A pesar de la postguerra, y de la situación particularmente aislada de Canarias,

⁴⁵Fue un viaje intenso: Breton, Jacqueline Lamba y Benjamin Peret embarcaron rumbo a las islas en el San Carlos, el 27 de abril. Durante su estancia en Tenerife, Breton dio varias conferencias, publicó artículos ("La Tarde"), entrevistas ("Índice"), y colaboró en el "Bulletin International du Surrealisme"

⁴⁶ Publicado en Minotaure n° 8

⁴⁷Algo que los redactores de G.A. habían intuido desde el centenario de Goethe: "En esta hora que nos corresponde vivir, donde se liquida todavía una antigua contienda entre pueblos que participan de la misma cultura, y en que resabios nacionalistas o avanzados amenazan destrozar toda liberalidad y nobleza del espíritu, nos es necesario más que nunca, lo que un escritor español aconsejaba a otro francés: "una cura en Goethe", Editorial de G.A., n° 3, abril 1932

hubo ciertos lugares como el Museo Canario donde las actividades culturales se sucedían al amparo del CSIC⁴⁸, lo que permitió esta lenta recuperación de las ideas avanzadas.

Es en este final de década - la de los cuarenta - cuando la citada exposición "Suprarrealista" de Millares se inserta en un movimiento lento y cauteloso, pero compacto en la medida de sus posibilidades, de intelectuales y artistas en busca de un espacio en el que sus ideas pudieran ser llevadas a la práctica.

Entre los artistas que luchaban por la modernidad, Felo Monzón⁴⁹, perteneciente a la Escuela Luján Pérez, destaca por su gran cercanía a Millares. Su pintura, integrada en la corriente del "indigenismo", había merecido el apoyo de "Gaceta de arte"⁵⁰ y de Agustín Espinosa⁵¹.

El ascendente de Felo Monzón se notó pronto en la diversificación de los intereses de Manolo Millares. De hecho él fue el introductor de Manolo a la lectura del "Universalismo constructivo" de Torres García, libro que Millares subrayó y anotó con enorme interés. La influencia de este libro se hizo patente a partir de 1950, cuando Manolo Millares se decantó por la abstracción.

Fue además, Monzón, el único pintor canario con el que Millares mantuvo intacta la amistad a través de su vida. Su postura ante el arte y ante la política fue siempre cercana a la de Millares, además de trabajar juntos en proyectos como "Planas de Poesía" y LADAC. Su personalidad influyó en Millares, especialmente

⁴⁸Consejo Superior de Investigaciones Científicas

⁴⁹Rafael Monzón, conocido como Felo Monzón, fue alumno primero y profesor después de la Escuela Luján Pérez, que dirigió hasta su muerte en 1989. Militante socialista, fue encarcelado varias veces por su oposición al franquismo

⁵⁰"Es un joven cargado de todas las preocupaciones artísticas y también sociales de nuestro presente. Dotado de un feroz, salvaje autocrítico", escribió de él José Mateo Diez. Y añade algo que enlaza con la defensa de la flora autóctona hecha por Westerdahl: "Ha estado un año dibujando cardones", publicado en G.A. n°16, junio 1933

⁵¹Con motivo de la primera exposición individual de Felo Monzón, el autor de "Crimen" escribió: "... he aquí lo que somos, lo que hemos sido, lo que una nube de revueltos aires nos ocultaba", A. Espinosa: "Felo Monzón a 90° latitud Norte", Diario de Las Palmas, 2 junio de 1933

en la búsqueda de lecturas acerca del arte contemporáneo. Las novedades de editoriales hispanoamericanas, especialmente argentinas y mejicanas, que encontraban en la librería "Hispania", fueron leídas con devoción por ambos amigos. Entre los libros que permanecieron en la biblioteca de Millares durante toda su vida, se encuentran algunos de los comentados por los dos artistas, como "Vincent van Gogh"⁵²; "André Lhote"⁵³; "Guillaume Apollinaire"⁵⁴; "Futurismo y Dadá"⁵⁵; "Picasso antes de Picasso"⁵⁶ y los citados "My secret life" de Dalí y "Universalismo constructivo" de Torres García⁵⁷.

Paradójicamente, a pesar de la gran admiración que profesó Millares al libro de Torres García⁵⁸ sus obras más innovadoras eran aún surrealistas, como las

⁵²J. Meier - Graefe: "Vincent van Gogh", Ed. Poseidón, Buenos Aires. Esta lectura influyó durante los años 49 y 50 en el color y la pincelada de algunos de sus cuadros, especialmente retratos, como el que comentamos más adelante en este mismo capítulo

⁵³J. E. Paynó: "André Lhote", Ed. Poseidón, Buenos Aires, 1941

⁵⁴G. de Torre: "Guillaume Apollinaire", Ed. Poseidón, Buenos Aires, 1946. Un dato extraño es que en este libro, muy apreciado por M. Millares, hay una fotografía de G. Apollinaire en el Hospital Italiano de París, con la cabeza vendada, después de la trepanación que sufrió en 1916. Años más tarde, ya en la década de los sesenta, la hipocondría de M. Millares se agudizaría en torno al temor de un posible tumor cerebral, que fue lo que acabó con su vida

⁵⁵R. Benet: "Futurismo y Dadá", Ed. Omega. El futurismo no interesó a M. Millares como punto de referencia en su obra, pero sí el dadaísmo, pues cierto postdadaísmo aparece en su obra y algunos de sus escritos en torno a los primeros años 60, concretamente hacia 1963. En esta inclinación influyó su amistad con el pintor argentino Alberto Greco

⁵⁶A. Cirici Pellicer: "Picasso antes de Picasso", Iberia. J. Gil Editores, Barcelona, 1946. La admiración de M. Millares por la obra de Picasso es evidente en toda su trayectoria, y de hecho, desde algunos dibujos a pluma que sirven para ilustrar "Planas..." hasta sus escritos tienen relación con el pintor malagueño

⁵⁷J. Torres García: "Universalismo Constructivo", Ed. Poseidón, Buenos Aires, 1944. Esta es la edición que leyó M. Millares

⁵⁸"... lo que puede marcar, en un artista, un cierto grado de evolución es que haya llegado a la convicción de que el derecho camino es la abstracción total", afirma J. Torres García: "Universalismo constructivo", Alianza Editorial, 1984, p. 532, la edición consultada por la autora

expuestas en el Museo Canario ⁵⁹. No fue hasta 1951 cuando una aproximación a la pintura y a las ideas sobre la abstracción del artista uruguayo se hizo patente en él.

A pesar de su indecisión por un estilo propio, pues la diversidad se puede observar en las obras de esta época, desde las acuarelas tradicionales hasta los retratos con una pincelada curvilínea como la de van Gogh, o de dibujo claramente influido por Modigliani, la apuesta de Millares por la modernidad era cierta. Las dificultades a las que se enfrentaba un hombre joven y ambicioso por salir de la isla, y sobre todo, por ser pintor, en un tiempo difícil para la vanguardia española⁶⁰, eran considerables, y es natural su confusión en esta primera etapa de su pintura.

Al margen de su ausencia de seguridad en un estilo personal y definido, su ansiedad por estar informado y por verse reconocido por la crítica sí estaba ya afirmada. Esto le hizo establecer numerosas relaciones por correspondencia con críticos de arte y artistas, lo que le proporcionaba cierta confianza para enfrentarse así a la pintura. Esta era su gran pasión pero, a causa de su inseguridad constante, le costaba entonces, y le supondría siempre, un considerable sufrimiento. Angustia que se encuentra en la raíz de su dramatismo afirmado y aumentado considerablemente con la llegada de su madurez como

⁵⁹El número de "Gaceta de arte" que consta aún en la biblioteca personal de M. Millares es el 35, aunque suponemos que conocía perfectamente los demás. En el n° 34, marzo 1935, hay dos fotografías de una escenografía creada por Maruja Mallo para el espectáculo plástico - musical "Clavileño", que se representaría en Madrid en la Residencia de Estudiantes, con los que los paisajes surrealistas de M. Millares guardan un enorme parecido, y una reproducción del óleo de De Chirico, "Gladiadores", cuyas musculaturas alargadas e incluso la postura de sus cuerpos se pueden rastrear como importante modelo en los citados cuadros

⁶⁰"La vanguardia española se desarrolló sobre todo como mimetismo, salvo escasas excepciones de artistas viajeros" constata Estrella de Diego en "María, Maruja, Mallo", Revista de Occidente, Mayo 1995, n° 168, p.88

pintor⁶¹.

Su toma de posición ante su entorno vital, su postura beligerante dentro de la vanguardia estética, provocarían con el tiempo una tensión permanente por mantener la coherencia de sus ideas estéticas y éticas.

Millares ya intuía en el final de los cuarenta, cuando se reunía con sus amigos para escuchar discos de jazz⁶² y para hablar de pintura y de poesía, que era preciso buscar nuevas opciones.

Una de sus más queridas formas de expresión vino de la mano de sus hermanos poetas. La dedicación de Agustín y José M^a Millares a la poesía le abrió las puertas, a través de "Planas de poesía"⁶³, a la creación plástica ligada a la literatura, lo que de manera diferente retomaría después con las ediciones de LADAC.

Los números de la revista fueron ilustrados por varios pintores, entre los que se encontraba, naturalmente, Manolo Millares⁶⁴. La diversidad de los números se entiende desde la necesidad de ampliar su campo de acción literario, a pesar de la marcada ideología política de los hermanos poetas⁶⁵ y de las dificultades que tuvieron con la censura franquista.

⁶¹F. Calvo Serraller intuye que su inicio surrealista ayudó a conformar la personalidad artística de M. Millares: "A Millares, en concreto, le sirvió para mejor auscultar su identidad y, más allá de cualquier receta formal, mantuvo siempre viva la fidelidad al misterio", F. Calvo Serraller: "Pintores españoles entre dos fines de siglo", opus cit., p. 246

⁶²De Mondrian escribía Torres García: ¿que música podía oír Mondrian, si no era jazz?, "Universalismo Constructivo", p. 460. Era la música que los conectaba con la modernidad. Cortázar, en "Rayuela", escribió años más tarde: "... y que un hombre es siempre más que un hombre porque encierra eso que el jazz alude y soslaya", en su capítulo 17

⁶³Antes de "Planas de Poesía" hubo dos pequeños ensayos, "Racha" y "Viento y marea", con folletos tirados a mano, que los hermanos Millares y Felo Monzón repartieron entre sus amistades. Agustín, José M^a y Manolo Millares fundaron "Planas de Poesía" en 1950. El gerente de la revista fue Rafael Roca

⁶⁴Felo Monzón, Alberto Manrique, Juan Ismael y Elvireta Escobio colaboraron en los distintos números

⁶⁵Agustín y José M^a eran militantes del Partido Comunista, lo les que produjo numerosas detenciones, así como diversas redadas en la redacción de "Planas..."

La poesía era dúctil para ellos, tanto para dedicar un número a Chopin, como al día 1 de mayo, bajo el título "Ofensiva de primavera". La intención era darse a conocer y continuar, aunque de manera más humilde, el camino que años atrás habían abierto las revistas de vanguardia de las islas.

Manolo Millares ilustró varios de los números, concretamente "Liverpool"⁶⁶, "Federico Chopin"⁶⁷, "Smoking Room"⁶⁸, "Ronda de luces"⁶⁹, "Elegía en bloque"⁷⁰, "Pasarse de bueno"⁷¹, "Crucifixión"⁷², "Llanura"⁷³, y "El hombre de la pipa"⁷⁴.

En el primer número de la revista, "Liverpool", el contenido social de los poemas de José M^o era patente⁷⁵. Los dibujos de Manolo Millares eran esquemáticos y curvilíneos, representando personajes agrupados. Utilizó este mismo tipo de ilustración para versos más intimistas, también de José M^a Millares, publicados

⁶⁶n° 1, 1 julio de 1949

⁶⁷n° III, 17 de octubre de 1949, en el que también participaron Juan Hidalgo, con el que colaboraría en la década de los sesenta en algunas acciones ZAJ, y Juan Ismael, pintor surrealista con el que formaría el grupo LADAC; así como Elvireta Escobio, Alberto Manrique, Rafael Monzón que también formarían parte de LADAC

⁶⁸n°4, 5 diciembre de 1949

⁶⁹n° 5, 4 marzo de 1950

⁷⁰n° 7, 24 de junio 1950, en el que volvió a colaborar con uno de los poetas con los que ya lo había hecho en 1947 en "Antología cercada", Ventura Doreste

⁷¹n° 8, 24 de julio de 1950

⁷²n° 9, 15 de septiembre de 1950, dedicado a Federico García Lorca

⁷³n° 10, 4 noviembre 1950

⁷⁴n°13, febrero 1951

⁷⁵"Ya no podrán / contener la avalancha dulce de la voz de los pueblos. / Ya no podrán / sus fusiles ni sus altas montañas de amargura / contra esa boca furiosa de los aires / amasando sus miserables almas de oro y sangre"

en "Ronda de luces"⁷⁶.

La postura de sus hermanos, que rechazaban la abstracción al considerarla una deformación del arte, hizo que Manolo Millares se sintiera cada vez más alejado de ellos. El había colaborado con su mejor voluntad en los diversos números reseñados, y en especial en las "Planas..." dedicadas a Alonso Quesada⁷⁷: "Smoking Room"⁷⁸ y "Llanura", que tuvo gran importancia en la obra de teatro que Millares escribió años después, "Otro arte o el tiempo perdido"⁷⁹.

Su admiración por Alonso Quesada se hizo patente una vez más en el año 51, cuando realizó la que fue su última colaboración con "Planas de poesía", pues el título "El hombre de la pipa", fue dado en honor a un nuevo retrato del escritor⁸⁰.

Manolo Millares quiso dedicar esta edición a "*Mis amigos sin rostros, en el lenguaje del color y la palabra*"⁸¹, que eran aquellos críticos de arte y artistas

⁷⁶"muérdeme el corazón con el latido / que de oculto vigor el aire llenas; / sé de mi sangre espada o florecido / violín que recorre las almenas /..."; y "Te clavaré hasta el puño mi ternura, / como el toro la luna de mi espada,..."

⁷⁷Alonso Quesada era el seudónimo de Rafael Romero, fallecido en 1925. "Smoking Room" estaba terminado en 1920. En esa fecha, Quesada escribió a Pio Baroja proponiéndole la publicación de sus cuentos en la editorial de su pariente, Rafael Caro Raggio. Baroja contestó en carta del 4 de diciembre del mismo año explicando que había recomendado a su pariente estos cuentos, que "estaban bien". Problemas de diversa índole hicieron que el manuscrito permaneciera inédito durante más de 66 años. La primera publicación, parcial, fue la realizada por "Planas de poesía". La publicación completa tuvo lugar en 1986

⁷⁸"En el hall" una escena teatral, y los cuentos "Las dos mujeres de Mr. Talbot", "La silueta de Duncan" y "El amor eléctrico", aparecieron en este número de "Planas de poesía"

⁷⁹"El arte otro o el tiempo perdido" es la obra de Manolo Millares a la que se puede encontrar el antecedente en "Llanura, poema de amor y soledad". La estructura de tres personajes, los diálogos cercanos a lo absurdo, y la indicación expresada por ambos autores de no ser obras para la representación, hacen patente la influencia que Millares recibió en este caso

⁸⁰En los números antes reseñados M. Millares hizo retratos a plumilla de Alonso Quesada

⁸¹"Los amigos sin rostros" eran J. A. Gaya Nuño, Enrique Azcoaga (cuyo texto aparecía en este mismo número, como ya se ha indicado), Angel Ferrant, R. Santos Torroella, Tomás Seral, Jorge Campos, Enric Planasdurá, Angel Marsá, Santi Surós, Modest Cuixart, Sebastián Gasch, J. R. Masoliver y Eduardo Cirlot

con los que mantenía correspondencia aunque no se conocían personalmente. Pero alguien introdujo en la solapa una cita de Josep Renau atacando el arte abstracto⁸², lo que provocó su indignación y su separación de la revista. Pese a esta reacción, es interesante constatar que los dibujos de Manolo Millares que ilustraban este número distaban mucho de ser abstractos. Se trataba de una serie de retratos a plumilla que tuvieron apoyo teórico en un texto de Enrique Azcoaga⁸³. A causa de la cita de Renau⁸⁴, Manolo Millares se separó de la revista. La estrategia de sus hermanos era excesivamente dogmática para los intereses de Manolo Millares, que ya en este momento se había decantado por hacer una pintura moderna, pesara a quien pesara. La indignación que sentía por lo que él consideró una traición se trasluce en sus palabras a Eduardo Westerdahl, a quien escribió relatándole la ruptura:

"Las razones por las que me he alejado de Planas de poesía son tristísimas y lamentables. Cuando un hombre defiende su independencia y no se presta al juego de ciertas absurdas manipulaciones más o menos ideológicas, se le persigue y se le ataca por la espalda, y lo que es peor, se le echa de allí donde, por su labor, tiene más derecho que nadie a permanecer..."

"Yo he sido prácticamente el creador de Planas. Pero la colección ha caído poco a poco en manos fanáticas y sectarias y hoy ya nada puedo hacer por ella"⁸⁵.

Tenía razón Millares en su queja, pues uno de los números de "Planas..."

⁸²"Si el buril de Durero tuviera que representar en nuestros días las plagas que azotan a la Humanidad, tendría que añadir uno más a sus fatídicos jinetes: el del Abstraccionismo", "Planas de Poesía", n° 13, febrero 1951

⁸³Los retratos eran de Alonso Quesada, Picasso, y otros personajes admirados por M. Millares, entre los que incluyó a su padre. Enrique Azcoaga había sido secretario de "La academia breve de crítica de arte" creada por Eugenio D'Ors. Inició su correspondencia con M. Millares a través de Agustín y José M^a, y la mantuvo durante durante muchos años, aunque nunca llegaron a conocerse personalmente

⁸⁴Cita que pensó Manolo Millares que había introducido su hermano Agustín, lo que supuso un distanciamiento entre ambos de diez años, aunque en realidad había sido Rafael Roca

⁸⁵M. Millares, carta a E. Westerdahl, Las Palmas, 10 de julio de 1951

posteriores a su marcha de la redacción, el dedicado a Hurtado de Mendoza, era un auténtico alegato contra la abstracción⁸⁶. El texto editorial, que apareció sin firma, era reforzado por una cita de Diego Rivera en la solapa del mismo número: *"El abstraccionismo es la blasfemia del arte"*, que no dejaba lugar a dudas.

A Manolo Millares se le hacía imposible, cada vez más, compartir las ideas que abanderaba "Planas..." en contra de la innovación artística, que para él debía relacionarse directamente con la abstracción. Aunque, a pesar de su defensa de ella, la producción pictórica de esta etapa de su vida sigue siendo ambigua respecto a su postura. Dos óleos sirven como ejemplo: un retrato marcadamente influido por Modigliani⁸⁷ y una autorretrato⁸⁸ en el que escribió "Fou - mad"⁸⁹, de pincelada y color intenso debido al influjo de van Gogh, constatan la multiplicidad de influencias que asimilaba entonces Manolo Millares y su aún considerable apego a la figuración.

Esta época de dudas iba a dar paso a una mayor firmeza en sus elecciones. Su abandono de "Planas de poesía" fue, a pesar de las penosas circunstancias personales, fructífero, ya que a partir de 1951 se acercó a un proceso productivo

⁸⁶"Con isócrona periodicidad se vienen produciendo en nuestro limitado ambiente artístico insular determinadas manifestaciones pictóricas bajo el signo común de Arte puro, abstracto,... Dada la floración de estas manifestaciones pseudo -artísticas y de tan connotada morbilidad con respecto a la vida del verdadero arte pictórico,...

"... Todos los genios de las artes crearon obras imperecederas, no en aras de un abstraccionismo patológico, sino precisamente volcando su genialidad creadora sobre la realidad ambiental"

⁸⁷"Retrato de mujer", 1950, óleo sobre lienzo, 41x33'5 cm., col. particular, Madrid. Publicado en J. A. França:"Millares", opus cit., il.16, p. 16

⁸⁸"Autorretrato",1950,óleo sobre lienzo, 61x49 cm., col. particular, Madrid, publicado por J. A. França, opus cit., il.17, p. 17

⁸⁹"Fou" y "mad": ambas significan "loco", en francés y en inglés respectivamente. Aunque de manera peculiar, el arte de los dementes y marginados parece ser un tema que atrae a Millares, situándose él mismo en el terreno de la locura. De hecho, en "Universalismo constructivo", Torres García dedica la lección 96 a "El arte de los dementes, de los niños y de los modernos", aunque podría tratarse de un homenaje a van Gogh y a su demencia creadora, como se puede constatar por la posición y características del autorretrato

independiente de la figuración, propiciado por la independización de sus dogmáticos hermanos.

Sus visitas al Museo Canario y sus excursiones en busca de restos arqueológicos, la lectura atenta de obras sobre pintura y en especial del citado "Universalismo Constructivo", y la inquietud propia de su personalidad, le condujeron a nuevas soluciones plásticas. Utilizando elementos de las pintaderas y petroglifos canarios, y mezclando el color de una forma peculiar, claramente fascinado por Miró y por Torres García, empezó a realizar los cuadros llamados "pictografías" y "aborígenes".

Ya había establecido, además, dos importantes caminos para su desarrollo como artista: la relación epistolar con sus "*amigos sin rostros*"⁹⁰, a los que conocería dos años más tarde, en el I Congreso de Arte Abstracto de Santander; y la amistad de algunos de los colaboradores de "Planas...", con los que empezaría poco más tarde a organizar el grupo LADAC.

⁹⁰Westerdahl no se encontraba en esta dedicatoria, pues ya "tenía" rostro para Millares, ya que se conocían personalmente

CAPITULO I

LA REVELACIÓN DE LA MODERNIDAD

2. Primeras influencias. La Escuela de Altamira y su influencia en LADAC

Los primeros pasos de Millares en su búsqueda de la modernidad habían sido delimitados, en gran medida, por su aproximación a Westerdahl y la información enriquecedora que éste le proporcionó acerca del surrealismo. Pero no fue sólo este elemento el que le proporcionó un escenario para sus primeros tanteos con la vanguardia. Una de sus mayores aficiones, la arqueología, le iba a deparar otro camino para acercarse a la vanguardia.

Ello ligaba a Millares con la ya entonces histórica búsqueda de las vanguardias del s.XX de inspiración en lo primitivo. Un retorno de la mirada hacia lo primigenio que había tenido defensores en los distintos teóricos y creadores de los movimientos enlazados con la modernidad.

Uno de ellos, interesante en especial por la admiración que Millares sentía por el surrealismo, había sido el propio André Breton. No era casual que éste fuera fotografiado, en multitud de ocasiones, en su estudio de la Rue Fontaine, rodeado por algunos de sus objetos más queridos, de entre los que prefería una máscara precolombina y unos fetiches de la isla de Pascua¹. Desde su primera pieza "*recolectada*"², ya hacía años, en su estudio habían convivido siempre las obras de arte contemporáneas con el arte primitivo, mezcla que le había fascinado desde

¹Como ocurre en la fotografía tomada por Cartier Bresson, publicada en AAVV: "André Breton y el surrealismo", Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 1991, p. 16, Ed. du Centre Georges Pompidou, Paris 1991. Esta fotografía, tomada en su madurez, habla de la coherencia de Breton en su gusto por los objetos primitivos. Pero, aparte de ésta, hay un abundante material gráfico que muestra el gabinete heterogéneo que fue siempre el citado estudio

²Su primera y significativa compra fue un fetiche de la isla de Pascua, indica A. de la Beaumelle en "André Breton", opus cit.

En "Nadja", 1928, el poeta escribe: "Otro, de la isla de Pascua, que es el primer objeto primitivo que ha poseído, le decía: te quiero, te quiero", cit. por I. Monod - Fontaine en AAVV: "André Breton", opus cit., p. 72

sus visitas, cuando aún era muy joven, al estudio de Guillaume Apollinaire³. Desde principios del siglo XX, la descentralización del modelo clásico del arte se había hecho necesaria y Breton⁴ había sido uno de los principales defensores de la mirada inocente, del "ojo salvaje", escogiendo cuidadosamente las piezas que le acompañaron durante su vida, con un conocimiento previo que lo diferenciaba de otras elecciones practicadas por los primeros coleccionistas⁵. La recuperación de lo "primitivo" llegó a convertirse con los años en una postura no sólo estética, sino ética. No se trataba sólo de estar a la moda como había ocurrido en los felices años veinte. Esta búsqueda continuó cuando las dificultades políticas y económicas empezaron a notarse en Europa, con el peligro de un retroceso que se hizo evidente bajo la amenaza nazi. Uno de los más claros defensores de las diferentes culturas y sus ancestros, que había tomado de manera obligada un tinte ideológico contra el racismo, fue el artista danés Asger Jorn, que en un artículo publicado en 1940, afirmaba: *"a good Negro sculpture is just as worthy as a good Greek statue"*⁶.

³Había que deslizarse entre los muebles soportando numerosos fetiches africanos o polinésicos mezclados con objetos insóltos...", escribía Breton en "Sombra no de serpiente sino de árbol", *Le flâneur de deux rives*, nº 1, marzo de 1954, en P.C. p. 35, citado por A. de la Beaumelle y por I. Monod - Fontaine en "André Breton", opus cit., pp. 58 y 73 respectivamente

⁴"El ojo existe en estado salvaje", afirma A. Breton en "El surrealismo y la pintura" (1941), publicado en AAVV: "Escritos de arte de vanguardia", opus cit., p. 434

⁵S. Alexandrian: "Surrealist art", Thames and Hudson, Londres, 1985, señala que mientras los primeros aficionados a los fetiches coleccionaron de forma indiscriminada, "The surrealists made their choices as genuine connoisseurs; some of them, indeed, were specialists in ethnography". (W. Paalen, M. Leiris, son algunos ejemplos), p. 22

⁶"... the bourgeois attitude to art... based on the view that Greek art, which was revived in the Renaissance, represents the highest artistic achievement. The more the arts of "inferior" peoples approach the Greek, the better they are", E. Jacobsen y Asger Jorgensen - aún no firmaba Jorn -: "Kunsten contra Reaktionen", *Arbejderbladet*, Copenhague, 15 diciembre 1940, p. 8, publicado en G. Birtwisle: "Living Art. Asger Jorn's comprehensive theory of art between Helhesten and COBRA (1946 -1949)", ed. REFLEX, Utrecht, 1986

La recuperación del arte primitivo era, pues, una toma de conciencia⁷, además de una necesaria revitalización para la vanguardia, descabezada tras la guerra mundial.

En el caso de la vanguardia española, tras la guerra civil y sus consecuencias, el retorno a lo primitivo como fuente inspiradora del arte moderno fue más tardía, adquiriendo fuerza a fines de los años cuarenta frente a la ya arraigada tradición que se había implantado en Europa.

Esta vanguardia en la que Manolo Millares se encontraba interesado⁸, y que le confirmaba que su inquietud por todo lo primitivo lo llevaban certeramente por el ansiado camino de la modernidad, iba a tomar corporeidad con sus propias palabras. No era sólo intuitivo, pues también contaba con la información, recibida de Westerdahl, del proyecto que iba a materializarse en la Escuela de Altamira: *"Desde hace dos años vengo estudiando todo aquello que se relaciona con los primitivos habitantes de las islas. Quiero injertar el espíritu antiguo en el espíritu nuevo, buscando también una tradición pero una tradición revolucionaria. Hasta ahora nuestras "pintaderas" sólo habían servido para fútiles composiciones decorativas, que se usaban como señuelo turístico"*⁹.

El uso de las pintaderas y los petroglifos¹⁰, fundamentalmente figuras

⁷Las teorías de Jorn tenían mucho en común con las de Egon Mathiensen, que ya había publicado en 1937 (y reeditado en 1946), un artículo: "Primitive, but in two ways", distinguiendo dos tipos de primitivismo: el racional, interés en lo primitivo como forma de humanismo progresista; y el irracional y regresivo - como veía en los nazis - como peligroso y antihumanístico. En "Living Art", opus cit., p. 170

⁸"Hemos recibido las monografías de Altamira (Sartoris, Ferrant). He de felicitarlo, pues han quedado formidables. Magnífico trabajo de impresión", escribía M. Millares a E. Westerdahl el 10 de julio de 1951, en la misma carta que relataba su ruptura con la redacción de "Planas..."

⁹Declaraciones de M. Millares al diario "Falange", Las Palmas, 16 julio 1952, publicado por P. Carreño: "El sueño de los arqueros", Gobierno de Canarias, Islas Canarias, 1990, p. 109

¹⁰Las inscripciones y los grabados rupestres empezaron a ser estudiados a principios de este siglo. Tipológicamente puede sintetizarse en las siguientes figuras: F. Humanas esquemáticas, exclusivas de Gran Canaria; f. animales, en el Barranco de Balos (Gran Canaria); f. geométricas de tipo espiral, laberinto, círculos o semicírculos, en Lanzarote y La Palma; pinturas geométricas decorativas e inscripciones alfabéticas, en el Hierro, La Palma y Gran Canaria. Hay un gran parecido entre los

geométricas, como punto de partida enlaza a Millares con la vanguardia europea, cuyas referencias de los primitivo eran geométricas y abstractizantes.

En España la vuelta a los primitivo centraba su atención en las formas naturalistas de los bisontes de Altamira, que había sido citada como importante punto de referencia desde principios de siglo, concretamente por Ortega y Gasset en uno de sus artículos¹¹.

Las exposiciones de Artistas Ibéricos¹² y el trabajo de Eugenio D'Ors¹³, entre otros condicionantes, contribuyeron a esta modernización de lo primitivo. En ella influyeron también grupos como el grupo "Pórtico" (1947), "Los indalinos" (1948) y "Dau al set" (1950).

Edmundo De Ory, con su texto de los "Los nuevos prehistóricos" (1949)¹⁴, confirmaba esta tendencia:

"He aquí los Nuevos Prehistóricos... se dirigen hacia el porvenir infinito y abierto

grabados canarios y los del NO de Africa, lo cual no está confirmado, aunque ha dado lugar a muchas hipótesis. (N.a.)

¹¹"Los artistas españoles que hace trece mil años cubrieron las paredes de una caverna con figuras de bisontes ---- aspiraron a abrir la historia del arte... Goya, en sus dibujos tauromáquicos, es un mísero discípulo de aquellos pintores... Estos restos de un arte mediterráneo prehistórico no son manifestaciones de imitativismo infantil: una poderosa voluntad artística se revela en aquellas líneas y manchas", p 120, "Arte de este mundo y del otro", El Imparcial, julio - agosto 1911, publicado en Ortega y Gasset: "La deshumanización del arte", ed. al cuidado de V. Bozal, Col. Austral, Espasa Calpe, Madrid, 1993, p.120

¹²La primera exposición de artistas ibéricos fue en Madrid en 1925. Este grupo resurgió desde 1931 hasta 1936, produciéndose las siguientes exposiciones monográficas: San Sebastián (1931), Valencia (1932), Copenhague (1932), Berlín (1932 - 1933), y diversas exposiciones individuales de los artistas del grupo entre 1932 y 1933

¹³ E. D'Ors organizó desde la Academia Breve de Crítica de Arte hasta el Salón de los Once, cuya primera edición se celebró en Madrid en 1943. Ambas contribuyeron a renovar el ambiente artífico madrileño

¹⁴Los pintores que ilustraban esta publicación eran: Picasso, Palazuelo, Nieva, Laguardia y Aguayo. La portada es un dibujo claramente inspirado en uno de los bisontes de Altamira

*desde la matriz prodigiosa del principio, recibiendo el estímulo del pasado remoto*¹⁵.

Con estos antecedentes, el proceso lógico fue la formación de la llamada Escuela de Altamira¹⁶. De forma epigonal el grupo creado por Millares y los artistas de "Planas de poesía", LADAC, recogía esta herencia.

La fundación de la Escuela de Altamira había sido idea de Mathias Goeritz, un pintor en cuya obra se evidencia el interés por lo primigenio. Su admiración, además, por Paul Klee, que le había llevado a dedicarle un homenaje, era compartida por Manolo Millares¹⁷.

Entre los fundadores de la Escuela de Altamira¹⁸, una demostración de sensatez, *"donde existe ya la firme voluntad de recuperar el tiempo perdido en esgarceos eclécticos"*¹⁹, se encontraba Westerdahl, que ya en 1930, había escrito: *"... el exotismo entraba en las modas de la alta sociedad, se incorporaba a la música de los elementos del "jazz". A la literatura los viajes y las exploraciones y la religión era sorprendida por el tabú...*

¹⁵P. Alarcó, en AAVV: "Del Surrealismo al informalismo. Arte de los años 50 en Madrid", Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura, Madrid, mayo -julio 1991, p. 225

¹⁶Las discusiones acerca del término, llevadas esencialmente por Alberto Sartoris, ocuparon varias sesiones de la 1ª Semana de Santillana del Mar, en la que se decidieron las bases de la E. de Altamira. AAVV: "Primera semana de arte en Santillana del Mar", Ed. Escuela de Altamira, Madrid, 1950

¹⁷En 1948 escribió en "Homenaje a Paul Klee", Ed. en la colección "Artistas Nuevos", de la Galería Clan: "En veneración a Paul Klee. El maestro del arte contemporáneo, muerto en mil novecientos cuarenta", cit. por E. Guigon en AAVV: "Automatismos paralelos", CAAM, Las Palmas, 1992

¹⁸Mathias Goeritz fue el creador del grupo en 1949, pero las bases teóricas fueron puestas por un grupo de críticos y artistas. Los ponentes de esta primera semana fueron: R. Gullón, E. Lafuente Ferrari, S. Gasch, Alberto Sartoris y E. Westerdahl. También se encontraban L. F. Vivanco, R. Santos Torroella y P. Beltrán de Heredia. M. Goeritz se encontraba en Méjico. En las conclusiones participaron además: T. Stubbing, T. Dryssen, J. Lloréns Artigas y A. Ferrant. AAVV: "Primera semana de arte en Santillana del Mar", opus cit.

¹⁹F. Calvo Serraller y A. González García: "Crónica de la pintura española de postguerra, 1940 - 1960", Galería Multitud, Madrid, octubre 1976

"... ¿No era este el momento más propio para las teorías de los abstractos?"²⁰.

En las sesiones que dieron lugar a la Escuela²¹, fue Westerdahl el más apasionado en la recuperación de la vanguardia²², tanto con su experiencia y entusiasmo por las publicaciones²³, como en enlazar la experiencia del automatismo surrealista con las pinturas de Altamira:

"... ocurre en esta época que la expresión artística, al independizarse de copiar la naturaleza, impone como condición primordial el reconocimiento del individuo, la llamada expresión directa del automatismo psíquico... Ya hemos visto, o estamos viendo, en qué grado estas escuelas primitivas, consideran Altamira como un punto de partida, no solamente técnico, que esto viene a ser una lección, sino de expresión humana"²⁴.

Sebastián Gasch, uno de los "amigos sin rostros" de Millares, hablaba del arte abstracto como una necesidad perentoria ante la angustia vital del hombre

²⁰Habla en esta ocasión de los años 20, concretamente de 1925 a 1927, cuando "los abstractos alemanes tienen sus más célebres exposiciones", "De la abstracción: regreso", Nueva España, Madrid, 25 octubre 1930, pub. por J. Brihuega: "Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España. 1910 - 1931", Cuadernos de arte Cátedra, Ed. Cátedra, Madrid, 1979

²¹"La Escuela de Altamira fue creada en 1948... para fomentar el arte de vanguardia y continuar su actividad tras el paréntesis impuesto por la guerra civil. De su inicial idea surgieron las semanas de arte de Santillana del Mar", P. Alarcó en "Del Surrealismo al Informalismo", opus cit., p. 195

²²"Abiertamente fue negado el valor de todos aquellos movimientos artísticos de vanguardia, encuadrados en el denominador común de los "ismos" como una cuadrilla indocumentada de bandoleros en las encrucijadas de la historia o como un carnaval en la plaza pública del arte", afirmó Westerdahl en su conferencia "Sentido trascendental del arte contemporáneo", en "Primera semana de arte en Santillana del Mar", opus cit.

²³E. Westerdahl ofreció, para el comité de publicación de la revista de la Escuela de Altamira, el importe de la Escuela Experimental que dirigía en Santa Cruz de Tenerife - recaudación anual de cuatro mil pesetas-; y añade como información que él ya había hecho gestiones en Argentina y Uruguay para publicar una revista "pequeña, similar a la primera "Gaceta de arte", con una respuesta que le hace desistir por las dificultades económicas", en "Primera semana de arte de Santillana del Mar", opus cit., pp. 196 y 203

²⁴"Primera semana de arte en Santillana del Mar", opus cit., p. 114

moderno, que entronca con tradiciones milenarias²⁵; situaba la pintura abstracta alemana como postura antinazi²⁶; y recuperaba el arte "negro" como *"misterioso y esencial"*²⁷, acabando por determinar: *"Nuestros pintores vuelven al arte primitivo"*.

El renacimiento de la vanguardia iba avanzando a pesar de las diferencias entre el resto de Europa y la España de posguerra, bajo la vigilancia del franquismo. Los supervivientes de la guerra civil, los que habían escogido quedarse en España, no podían demostrar su buena memoria.

A pesar de su anterior talante vanguardista en primera línea, como era el caso de Westerdahl, tuvieron que aceptar la convivencia con gente de ideas opuestas.

En las "Semanas de Arte de Santillana del Mar", celebradas en 1949 y 1950, se clarificaron posturas de avance para el arte, defendiendo el concepto de "arte absoluto" para el arte contemporáneo. En ellas, pese a la postura favorable a la vanguardia que todos defendieron en estas reuniones, el signo político de alguno de los participantes podría hacer dudar de lo avanzado de sus ideas. A veces provenían estas afirmaciones, ligando la abstracción a la modernidad necesaria en el arte, de personas ligadas ideológicamente al bando vencedor, como es el caso del pintor Pancho Cossío²⁸.

Las "Semanas de Arte de Santillana del Mar" tuvieron como invitado excepcional

²⁵"La justificación del arte no figurativo: su ruptura con una tradición relativamente reciente -...- y su entronque con una tradición a la vez milenaria y contemporánea". En "Primera semana de arte en Santillana del Mar", opus cit., p. 60

²⁶"Primera semana de arte en Santillana del Mar", opus cit., pp 62 - 63

²⁷Ibidem, p. 64

²⁸De hecho interviene Pancho Cossío, que había sido convocado en Madrid por D. Ridruejo, para encargarse de la imagen gráfica de la revista "Escorial", al final de la guerra civil. Fracasado en el intento de dotar de una imagen al franquismo, funda en Santander la revista "Proel" en 1944, con un grupo de jóvenes pintores, e interviene activamente en las Semanas de Santillana, en las que manifiesta su acuerdo en que el arte "absoluto" (expresión propuesta por A. Sartoris) debe ser la expresión más correcta para el arte moderno, inf. de F. Calvo Serraller: "Pintores Españoles entre dos fines de siglo", opus cit., pp. 187 - 219

a Eugenio D'Ors. Quizá fue el que menos aceptó la vuelta a Altamira como el signo de modernidad que reivindicaba la Escuela²⁹. Su conferencia, además de ser un tanto ambigua respecto a su idea de la pintura, fue una respuesta a la dictada antes por Luis Felipe Vivanco³⁰. D'Ors dejaba la elección de Altamira en un territorio limítrofe entre la abstracción y la figuración:

*"Es muy común considerar ligado el ideal de la abstracción,..., a la preferencia artística de los primitivos. Mas, a la vez, no es menos general el entusiasmo por la capacidad de movimiento,..."*³¹

La Escuela de Altamira fue formada así bajo el signo de una modernidad complicada en su definición, aunque la intuición de estos artistas y teóricos era que la abstracción podía ser, sino la única, la mejor manera de hacer un arte acorde con los tiempos. Su actividad³² supuso un impulso para la maltrecha vanguardia que había quedado tras la guerra, especialmente en la difusión de las nuevas ideas.

De las publicaciones previstas en la 1ª Semana (1949), fueron realizadas varios monografías; las ediciones de las ponencias y las conclusiones de cada conversación; y una revista con el significativo nombre de "Bisonte".

Westerdahl en calidad de responsable de las ediciones, demostró su experiencia.

²⁹"Todas las descripciones que he leído, referentes a la decoración de la cueva de Altamira son lamentablemente confusas... Ni la declaración de algunos de los participantes en las reuniones... de que, lo mismo ... lo hubieran podido hacer bajo el signo de la gloria de Velázquez. Ni, en el otro extremo, la pretensión de reducir el movimiento ensimismado a una especie de capilla cerrada, en que se cultiva la parcialidad del arte abstracto,..., han de tener a nuestros ojos ningún valor". E. D'Ors en "Primera semana de arte en Santillana del Mar", opus cit., p. 58

³⁰"Porque Altamira, es decir, la primera y total invención de la pintura, es anterior a lo prehistórico. Como lo son también, el Giotto o Velázquez, que son los verdaderamente emparentados con Altamira...". L. F. Vivanco en "Primera semana de arte en Santillana del Mar", opus cit., p. 158

³¹"... manifestada por aquellos diseñadores o grabadores del bisonte o de otros animales en actividad de carrera" en "Primera semana de arte en Santillana del Mar", opus cit., p. 48

³²La Escuela de Altamira no fue una escuela como tal, sino un grupo de interés afines, lo que quedó claro desde la Primera Semana de Arte de Santillana del Mar

El ya conocía los problemas a los que podría enfrentarse³³. Su simpatía por el movimiento surrealista había sufrido un silencio impuesto del que nunca se recuperaría³⁴, aunque, en ocasiones como la de Santillana del Mar pudiera exponer sus ideas. Su postura fue esencial para acercar a Millares al ideario de Altamira.

Manolo Millares, aún antes de su separación de "Planas...", había observado la posibilidad de crear un grupo entroncado con las ideas de Altamira. Su relación epistolar con Westerdahl le permitía estar informado de las últimas tendencias. Fue con los artistas que colaboraban en la ilustración de "Planas..." con los que empezó a trabajar en la formación de un grupo, originado a partir de la edición de monografías, que antes del distanciamiento de sus hermanos, Millares se propuso editar .

"Los Arqueros", el título escogido para esta colección, y el logotipo creado para ella, así como los artistas escogidos, evidencian la gran admiración de Manolo Millares por Altamira y por la experiencia editorial de Westerdahl. Ante él se mostraba orgulloso de los resultados de las monografías editadas por LADAC:

"Por Ventura Doreste me he enterado de su satisfacción ante nuestra primera monografía que yo le he enviado con su dedicatoria..."

"Desde luego la parte de impresión se perfeccionará, pues, en el próximo número haré los grabados en la Península."

³³A nivel económico, G.A. tuvo que suspender su edición después de la Exposición Surrealista, el nº 37 salió ya en marzo de 1936, y el nº 38 fue el último antes de la guerra civil. "La Edad de Oro" de Buñuel, que Breton había dado al grupo de Tenerife, no pudo ser exhibida a causa de una campaña en contra. La "Gaceta de Tenerife", el diario que más se opuso a esta película, fue el que dio con más alegría, el 19 de julio de 1936, la noticia del levantamiento militar

³⁴Con fecha del 15 de julio de 1936 recibió una carta de A. Breton comunicándole la posibilidad de publicar en versión castellana "Le Chateau Etoilé" en la revista "Sur" de Buenos Aires, arch. Westerdahl, Gobierno de Canarias, cit. por E. Guigon: "En torno al Castillo Estrellado", Atlántica de las artes, CAAM, nº 2-3, noviembre 1991, Las Palmas, p. 50.

Esta carta, recibida al comienzo de la guerra, deja constancia de lo costoso que debió resultar a Westerdahl abandonar su militancia surrealista

Aprovechaba la misma carta para acusar recibo de las publicaciones de Altamira³⁵ e informar a Westerdahl de la creación del grupo LADAC:

"Me han llegado noticias de que Vds. han lanzado ya el primer cuaderno de Arte. ¿Podría usted enviarme uno?"

"... Hemos creado un grupo de pintores con ideas avanzadas cuyo nombre es LADAC (Los Arqueros del Arte Contemporáneo).

"... Aparte de las monografías proyecto una serie de publicaciones sobre nuestro grupo y espero que Vd. me ayude con su inapreciable colaboración...."

"... Se trabaja bastante, pues en más de uno, se ha operado el milagro de la resurrección, merced a la sangre de las nuevas generaciones y ya no se dormita en los triunfos pasados"³⁶.

Extraña esta obsesión de M. Millares por *"no dormir en triunfos pasados"* que se repite más adelante en varios de sus textos. Sobre todo, si tenemos en cuenta que el grupo LADAC estaba formado por artistas que eran jóvenes y apenas conocidos, exceptuando a Juan Ismael y a Felo Monzón.

La primera monografía que editó LADAC fue la de Plácido Fleitas, escrita por Ventura Doreste. En la edición, *"Al cuidado del pintor Manolo Millares"*³⁷, éste no olvidó explicar en la solapa :

"Frente a toda clase de escuelas o tendencias, la colección de LOS ARQUEROS quiere afirmar su independiente posición. Dirigida por el inquieto pintor Manolo Millares, ella publicará reproducciones de artistas significativos, a los que acompañará una introducción redactada por un crítico solvente"

Las siguientes publicaciones anunciadas en la solapa eran: "Enric Planasdurá", por J. A. Gaya Nuño; "Angel Ferrant", por E. Westerdahl; "Pettorutti", por A.

³⁵Las monografías publicadas por la E. de Altamira, cuyo proyecto empieza con la 1ª Semana de Arte de Santillana del Mar, fueron las siguientes: "Alberto Sartoris", por L. F. Vivanco; "Angel Ferrant", por R. Gullón; y "Lloréns Artigas", por S. Gasch

³⁶Carta de M. Millares a E. Westerdahl, Las Palmas, 20 de febrero de 1951

³⁷Lo que se especifica en cada una de las monografías. Ed. Facsímil del Gobierno de Canarias, 1990

Sartoris; y "Bazaine", por R. Gullón. De ellas se realizaron todas, menos la de Bazaine.

La relación establecida a través de Westerdahl permitió a este grupo creado en Las Palmas contar con el trabajo de críticos que habían participado en la creación de la Escuela de Altamira.

El logotipo de "Los Arqueros" fue el distintivo que poco más tarde, en cuestión de meses³⁸, usarían para el grupo LADAC. Inspirado en el de Altamira, es un dibujo muy caligráfico, en tinta negra sobre fondo blanco, realizado por Millares. En la carta a Westerdahl antes citada, Millares exponía los planes del grupo, entre los que estaba editar "una especie de catálogo con dos reproducciones de cada uno con el fin de regalarlo en toda la península .

"¿Podría Vd. hacer la nota de presentación?. Será algo así como un saludo de los pintores avanzados de la isla a los de la península...", y algunas exposiciones de intercambio con el grupo "Lais"³⁹.

Aún no había salido a la calle "El hombre de la pipa", que provocó la ruptura de Millares con sus hermanos, como ya se ha indicado. Pero la postura de Millares en defensa del arte abstracto se iba haciendo demasiado evidente para la mentalidad cercana al realismo socialista de los otros redactores de la revista.

LADAC como grupo de artistas se formó después de una exposición en el Museo Canario, llamada "1ª Exposición de Arte Contemporáneo". En ella Manolo Millares expuso sus obras junto a las de otros tres artistas: Felo Monzón, Juan Ismael y Alberto Manrique⁴⁰, grupo embrionario de LADAC.

³⁸Las ediciones se hicieron en número de 250 ejemplares numerados, y se titulaba genéricamente: "Los Arqueros. Cuadernos de Arte"

³⁹"El grupo Lais de Barcelona expondrá en el Museo Canario muy pronto... LADAC expondrá en la Galería Cira (sic) de Barcelona el mes de mayo. Angel Marsá, director del Ciclo Experimental de Arte Nuevo de la Sala Jardín, me ha invitado a una individual, también el mes de mayo y en la Galería Clan de Madrid, en el mes de noviembre". Carta cit. de M. Millares a E. Westerdahl, Las Palmas, 20 de febrero de 1951

⁴⁰Los tres eran pintores que colaboraban con "Planas de Poesía" habitualmente

Las obras de Millares en esta ocasión seguían siendo de índole surrealista, utilizando pinturas muy similares a las de su exposición "suprarrealista"⁴¹ de 1948; Felo Monzón, influido por las decalcomanias de Oscar Domínguez, recreaba en sus cuadros irreales paisajes de lava; Alberto Manrique su descarnada visión de la miseria; y Juan Ismael, el más surrealista del grupo por convicción y trayectoria, fotocomposiciones.

El espíritu de este grupo era moderno y combativo, y deseaban integrarse en una modernidad que les resultaba lejana⁴². Realizada a principios de 1950⁴³, esta exposición tuvo problemas de censura⁴⁴, nada extraño dado los tiempos que corrían.

La ayuda de Westerdahl en el plano teórico era necesaria para ellos. "Los social en el arte absoluto" fue el título de la conferencia que dictó el crítico en el Museo Canario. Aunque deseada y agradecida por los artistas, no pareció satisfacer a la prensa local:

"La conferencia interesante de Eduardo Westerdahl, crítico docto y también invariablemente con presencia apasionada, quimérica y casi demagógica, en la creación de una escuela por el arte vivo, o absoluto con aportación de lo social y en la universalidad.... hubo de defraudarnos mucho,..., pues, a través de las palabras escogidas, formales y anécdotas..., no pudimos encontrar una doctrina

⁴¹Para la que usó el término acuñado por Guillermo de Torre, frente al galicismo "surrealista". El término "suprarrealista" era claramente detestado por Breton, que no lo aceptaba como equivalente de "surrealista"

⁴²Sus fotografías durante el montaje de la exposición, dando sensación de dinamismo, así lo muestran. El archivo fotográfico de Westerdahl, que ya entonces era considerable, pudo muy bien inspirador de esta documentación gráfica, recogida por P. Carreño en "LADAC. El sueño de los arqueros", Gobierno de Canarias, 1990

⁴³El Museo Canario, 21 enero - 4 febrero de 1950. Entonces se edita el Catálogo nº1 y hay un programa de actos paralelos

⁴⁴A. Armas Ayala relata que el Gobierno Civil intervino con la intención de cerrar la muestra, cosa que no logró gracias a la adscripción del Museo Canario al CSIC y a la energía de S. Benítez Padilla (a quien M.Millares homenajea en "Elegía en bloque") y de Rafael Cabrera

estética, un sentido orientador y definido hacia el preconizado arte vivo, arte absoluto, bandera agitante de la "Escuela de Altamira"...

"... Ansiábamos mucho que, la convicción y el talento analítico de Westerdahl nos hubiese hecho luz de arte vivo, de arte contemporáneo, sobre el itinerario de los cuadros expuestos en el Museo Canario. Pero no fue así..."

Y añadía Doreste una breve crítica a la obra de Rafael Monzón, de Alberto Manrique y de Juan Ismael, pero sin nombrar a Manolo Millares⁴⁵.

La crítica de Doreste Silva estaba dentro de un tono respetuoso para con la vanguardia⁴⁶, pero hubo algunas absolutamente despectivas, aunque irónicas, como la de A. Zoghbi, que calificó a la pintura expuesta en el Museo Canario de *"cromatopoyesis"*⁴⁷.

José Julio Rodríguez, que más tarde se uniría a estos artistas al formar LADAC, escribió en respuesta a Doreste Silva:

*"Enrique (sic) y Millares, aunque jóvenes, ya tienen más de un par de años de servicio dedicados al superrealismo. Y no digamos nada de Rafael Monzón y de Juan Ismael que son superrealistas desde que André Breton lanzó su manifiesto a todo lo amplio de la Rosa de los Vientos"*⁴⁸

Era en este momento, en este mes de la exposición, cuando Millares preparaba con sus hermanos "El hombre de la pipa". Todavía no se habían precipitado los

⁴⁵L. Doreste Silva: "Exposición en el Museo Canario", Falange, Las Palmas, 25 enero 1950

⁴⁶"Goya: el germen del gran impresionismo, éste la piedra magna moderna, de la evolución. Aquí nos quedamos, roto el academicismo, hasta que llegue la verdadera cosa grande, nueva, si es que viene...". Así terminaba su artículo L. Doreste Silva: "Exposición en el Museo Canario", art. cit.

⁴⁷Una muestra de la barbarie de este crítico se refiere a la música: "Pero el arte, hecho a base de ruidos, se llama "jazz" y el hecho con sonidos se le llama... música sencillamente". A pesar de ello, parece que salva algo de Millares: "...lo único que en la exposición del Museo tiene algo de valor, no por lo que es, sino por lo que presupone de futura emancipación, se reduce al autorretrato de Millares, y algunos óleos de Manrique", A. Zoghbi: "Ensayos cromáticos, sustracción fotográfica, geología sísmica, etc, en el Museo Canario", Falange, Las Palmas, 28 enero 1950

⁴⁸J. J. Rodríguez: "Cuando el corazón no manda", La Provincia, Las Palmas, 7 y 8 febrero 1950, P. Carreño: "El sueño de los arqueros", opus cit, p. 76

acontecimientos de la ruptura, a pesar de decantarse claramente por una posición contraria al realismo, como en sus declaraciones a un periodista:

"No creo que mi pintura figurativa sea realista. Ese realismo se lo dejo a los mercaderes del arte, a los jardineros de las rosas o las "bouganvilles", etc. La pintura es expresión e impresión dentro de un orden constructivo.

"Van Gogh, por ejemplo, a quien admiro más como hombre que como pintor, y de quien se ha dicho a veces que tengo un leve influjo, fue un errante expresionista que quiso pintar como Monet siguiendo a Seurat... Yo admiro a Rafael y a Tiziano ,a Holbein y a Cranach. Me emociona David y me emocionan Miró y Picasso. Pues yo creo que el verdadero artista no debe tener anteojeras. De ninguna clase"⁴⁹.

A pesar de no reconocer la enorme influencia de van Gogh en sus retratos, algo que se repetiría siempre en su negativa a ver los modelos más evidentes en su obra, la respuesta de Manolo Millares en este momento impresiona por su seguridad, demostrada en un ambiente hostil a las innovaciones. Unía a ella su necesidad de darse a conocer que le obligaba a buscar exposiciones fuera de las islas: *"Expondré pronto en la Península..."⁵⁰*

Inherente a él fue siempre su pasión por la escritura. El hecho de desarrollar un arte difícil de entender por el público que le rodeaba, hizo que Millares pronto encontrase en los textos una explicación paralela a sus pinturas:

"... nosotros reflejamos la nuestra (época); nuestro siglo veinte, sus dos guerras, todas sus sorprendentes revelaciones, y sus grandes calamidades y vivimos, una

⁴⁹Las palabras del propio M. Millares evidencian su admiración por el Universalismo Constructivo, aparte de por los artistas a los que cita expresamente. En la misma entrevista declaraba que había recibido cartas de Gaya Nuño y de Planasdurá, tras haber enviado sus cuadros al Salón de Octubre en las Galerías Layetanas, aunque no pudo exponer ahí por no haber nacido en Cataluña; comenta su admiración por Tàpies, Ponç y Cuixart, y habla de un "cuaderno": "Voy a publicar un cuaderno con once dibujos. Enrique Azcoaga ha escrito el prefacio de este librito, cuyo título es el siguiente "El hombre de la pipa", V. Doreste: "Entrevista a Manolo Millares", Falange, Las Palmas, 8 febrero 1951

⁵⁰Con el grupo "Lais" en el Gran Casino de Ripoll; en la sala dirigida por Angel Marsá, fundador y mecenas del Grupo Experimental de Arte; en la sala Syra, de Barcelona, con Monzón, Ismael y José Julio. Entrevista citada

época de bombas atómicas y de millares de secretos aún no dados a la luz; un siglo de velocidades y dinamismos; una era desconcertante y absorbedora para los artistas, para los poetas, para los músicos; una época incomprensible para casi todos los públicos.

"... serán Picasso, Rouault, Klee y otros los que representen en el futuro nuestra época, sean o no comprendidos por sus contemporáneos"⁵¹.

El manifiesto redactado para LADAC, grupo formado en el verano de 1950, se basaba en estas ideas y fue publicado con motivo de su primera exposición como grupo, la "2ª Exposición de Arte Contemporáneo"⁵².

El núcleo original habían sido los pintores colaboradores de "Planas de Poesía", en la ya citada exposición del Museo Canario⁵³, que más tarde reunieron sus obras en el Club Universitario de Las Palmas⁵⁴, donde se unió al grupo anterior el pintor Santiago Santana, procedente de la Escuela Luján Pérez⁵⁵.

Fue en esta exposición cuando se dio a conocer el Manifiesto LADAC, que aparecía por primera vez como grupo.

El manifiesto, publicado en un díptico muy austero, incluía cinco puntos, y aunque sin firma, es fácil adivinar que la redacción corrió a cargo de Millares: *"Consideramos, ante todo, que el arte es un concepto absoluto. Un concepto de dimensiones totales, ilimitadas. Nada, pues, puede ser vedado a sus formas de expresión.*

"... También el mundo insondable del hombre hacia adentro es un rico caudal de

⁵¹M. Millares: Sin título, Falange, Las Palmas, 12 febrero 1950, publicado con motivo de la "1ª Exposición de Arte Contemporáneo" en el Museo Canario, cit. por P. Carreño: "El sueño de los arqueros", opus cit., p. 82

⁵² 27 noviembre - 9 diciembre de 1950, en el Club de Universitarios, Las Palmas

⁵³ En enero y febrero de 1950

⁵⁴ Noviembre y diciembre de 1950

⁵⁵ Santiago Santana, pintor con un estilo definitivamente indigenista, participó con unas obras que poco tenían que ver con la abstracción propugnada por el manifiesto de LADAC

creación⁵⁶.

"... Nuestro ambiente insular está saturado de arte inoperante y mercenario. En Canarias - como en toda ruta y horizonte del pensamiento - lucha lo caduco con lo nuevo, lo vivo y actual con lo anacrónico⁵⁷.

"Queremos que el espectador sólo goce la bondad imponderable del ritmo... del sabio valor de la pintura en sí".

Lo más contradictorio es que junto a esta afirmación de "arte por el arte", Millares presenta la obra que más cerca podía estar, dentro de su producción en ese momento, a un arte socialmente comprometido, aunque ésta no fuera su intención: composiciones urbanas, con la refinería y las fábricas como protagonistas⁵⁸.

"Manolo Millares atrapa secuencias de su entorno vital -la refinería, la fábrica, la ciudad...- con ágiles trazos sobre una superficie coloreada sutilmente"⁵⁹.

La posición de Manolo Millares respecto a la pintura seguía padeciendo de una ambigüedad considerable, aunque en teoría sus ideas parecían ser muy claras. La innovación era el tratamiento de temas poco comunes en la acuarela tradicional, pero aún no había despuntado su interés por un cambio en la técnica.

A pesar de la unificación en torno a un manifiesto, y de la estrecha colaboración que solicitaban cada vez con más frecuencia de Westerdahl, la crítica local seguía siendo despiadada con estos artistas. El silencio parecía ser la forma más clara de desprecio, hasta el punto de que alguien se sintió moralmente obligado a protestar ante esta situación:

⁵⁶El segundo punto del manifiesto LADAC tiene estrecha relación con la idea surrealista del automatismo, y cierta inspiración en el grupo PIC creado en Tenerife en 1947

⁵⁷En el manifiesto de El Paso hay un párrafo muy similar a éste, lo que no es extraño, pues M. Millares también participó en su redacción en 1957

⁵⁸En el díptico presentado, las obras catalogadas de M. Millares son: 1. "Refinería"; 2 - 3 "Temas sobre una fábrica"; 4. "Composición urbana"; 5 "Grupo entre los árboles"; 6. "Figuras en la mañana"; 7 "Figuras en la tarde"; 8. "Gallos"; ed. Facsímil, Gobierno de Canarias, 1990

⁵⁹P. Carreño: "El sueño de los arqueros", opus cit, p. 19

*"La política del silencio es destructiva, más destructiva que la polémica... el silencio es síntoma de indiferencia, e indiferencia es muerte y oscuridad"*⁶⁰.

Afortunadamente, Westerdahl estaba interesado en el proyecto de LADAC, y participó en el folleto de difusión del grupo, lo que supuso un gran apoyo. Su texto se entronca directamente con el manifiesto que había sido presentado por el grupo:

*"LADAC (Los arqueros del arte contemporáneo), se preparan a lanzar sus flechas, cinceladas y llenas de pintura, a un blanco preciso: a los ojos de todos los pintores de España"*⁶¹.

La metáfora no era afortunada, ya que en vez de a los pintores debían lanzar sus flechas, si es así como quería definirlos Westerdahl, a un gusto anclado en el pasado.

El apoyo de Westerdahl supuso un reforzamiento moral para el grupo y la apertura a un reconocimiento exterior que de otra manera no habría llegado.

El intercambio con el grupo "Lais"⁶² permitió que el grupo canario se diera a conocer en Barcelona, en la Galería Syra, tal como habían previsto. José Julio, Juan Ismael, Felo Monzón y Manolo Millares⁶³ se enfrentaron entonces con un público que estaba al corriente de la vanguardia europea, y que, como recordaba Planasdurá a Westerdahl en una carta, *"tiene a Miró en su propia casa"*.

Manolo Millares no detenía su interés por Altamira en las declaraciones antes citadas. Su conocimiento de los lugares de interés prehistórico le permitía proponer cuestiones ligadas al mundo primitivo de las islas, como un "Congreso breve de LADAC ", no realizado por falta de subvención

⁶⁰Sin firma: Sin título, La Provincia, Las Palmas, 13 de abril de 1951

⁶¹P. Carreño: "El sueño de los arqueros", opus cit., p. 24

⁶²Formado por E. Planasdurá, Santi Surós, M^a Jesús Solá, Hurtuna y Estradera, aparte del escultor Modolell, que no envió obras, suponemos que por problemas de transporte

⁶³Viajaron a Barcelona gracias a una ayuda económica del Cabildo Insular de Gran Canaria

económica:

"Se trata del "I CONGRESO BREVE DE LADAC" en las cuevas guanches del Cenobio de Valerón, un sitio ideal y bastante amplio, y que sólo durará un día⁶⁴.

"En él se darán varias conferencias y recitales y yo abriré, o mejor dicho, improvisaré una exposición de arte guanche, durante 10 horas y entre los peñascos.

"... Llevaremos un fotógrafo y, luego, con las fotografías y los textos leídos allí, haremos otro folleto que será el número dos de nuestra propaganda"⁶⁵.

A Westerdahl el entusiasmo de Millares le debía sorprender, aunque se viese de alguna manera empujado a colaborar con él. Alguna vez la colaboración con LADAC le costó cierto disgusto, como se deduce de la carta que recibió de Planasdurá:

"El grupo LADAC hizo una exposición aquí en la Galería Syra, tanto los críticos como escritores y francamente yo particularmente, quedamos muy extrañados que Vd. presentara la obra.

"... (de Torres García) Manolo Millares nos ha dado en el espacio de un mes, tres versiones distintas de su obra... esto ha sido en detrimento de él mismo"⁶⁶.

Pero el entusiasmo de Millares y la convicción de que debía dar a conocer su obra no se detenía en la relación con LADAC; ya había enviado dos obras a la "I Bienal Hispanoamericana", cuando consiguió, en el mismo año 1951, tener en Madrid su primera exposición individual, presentada por Tomás Seral ⁶⁷, que apenas tuvo importancia en la evolución de Millares, algo muy diferente a lo que

⁶⁴ El Cenobio de Valerón es un lugar lleno de cuevas, situado en la llamada Cuesta de Silva, en el norte de Gran Canaria, con un uso de tipo religioso en la época anterior a la Conquista

⁶⁵Carta de M. Millares a E. Westerdahl, Las Palmas, 21 de mayo de 1951

⁶⁶Carta de E. Planasdurá a E. Westerdahl, Barcelona, 22 julio 1951, cit. por P. Carreño: "El sueño de los arqueros", opus cit., p. 105

⁶⁷P. Alarcó en "Del Surrealismo al Informalismo", opus cit., p. 226

ocurrió cuando expuso en Barcelona con LADAC.

Sus primeras pictografías, los ensayos de un Millares que ya se decantaba por la abstracción, aún no estaban definidas. Aún quedaban dos años para que el "collage" en general y la arpillera en especial, le planteasen los problemas espaciales que conducirían su obra a la madurez.

Los críticos catalanes reaccionaron con dureza ante una obra todavía bisoña, en la que Millares mezclaba los signos aborígenes con su admiración por Miró y por Torres García.

Así como Planasdurá reservó su opinión para darla en privado, la prensa fue dura con el grupo. Quizá una de las críticas más neutrales, la de Fernando Lience, nos puede servir para dar una idea:

"Hay en el fondo de estos jóvenes un claro atavismo, una inclinación hacia lo primitivo del concepto por una parte..."

"... Ni lo suyo es la última palabra de la postura en la que han de anclar, ni sus experiencias son originales: la originalidad si hubiéramos de buscarla la encontraríamos en la manera de traducir lo que de los maestros de la modernidad aprendieron"⁶⁸.

Hay algo que sorprende en la personalidad de Millares, y que ya entonces se define claramente: su falta de aceptación de las críticas negativas. Siempre cerró los ojos ante ciertas evidencias, algo que unos años más tarde le llevaría a ser acusado de copiar a Burri, cosa que nunca reconoció.

En el caso de Barcelona, antes de conocer el resultado de la exposición entre la crítica, escribió a Westerdahl:

"Estoy muy contento - no confiado - del éxito de mi exposición. Aquí tengo cartas de Santos Torroella, Gaya Nuño, Sebastián Gasch y de Masoliver en las que se

⁶⁸F. Lience: Sin título, Mundo Deportivo, Barcelona, 24 de junio de 1951, cit. por P.Carreño, opus cit.

*muestran entusiasmados con mis cosas. ¡No sé... tal vez no sea para tanto!*⁶⁹.

En una carta posterior, apunta a Juan Ismael como la víctima de las críticas catalanas:

"Le supongo a usted enterado, por los periódicos de Barcelona, de todos los incidentes de nuestra exposición en la Cyra (sic). Lo que le dicen a Juan Ismael es canallesco e injusto.

*"Pero el caso es que se ha hablado, que es lo principal"*⁷⁰.

No pudo evitar que las malas críticas llegasen a oídos de la prensa en Las Palmas. En octubre del mismo año tenía que responder en una entrevista, ante la insistencia del periodista:

"M. M.: La última (exposición), en Barcelona. La Prensa me trató muy bien. Y mientras duró la exposición dieron conferencias algunos buenos críticos hablando sobre mi obra.

*P.: Y a propósito, ¿qué pasó en Barcelona?. Algo leí en "Destino"*⁷¹

*M. M.: Aquello fue, creo yo, una rara injusticia de Juan Cortés. Otros críticos y escritores hablaron muy bien; Manzano y Alberto del Castillo, entre otros"*⁷².

Después de la experiencia en Barcelona el grupo LADAC no se desanimó. Siguió con el programa de actividades en el que se habían empeñado, uniendo las exposiciones a la publicación de monografías y a los recitales poéticos.

⁶⁹Carta de M. Millares a E. Westerdahl, Las Palmas, 9 de mayo de 1951

⁷⁰Carta en la que explica la ruptura de Planas, ya citada, de M. Millares a E. Westerdahl, Las Palmas, 10 de julio de 1951

⁷¹"Tal es el título que lleva esa pugnativa asociación de artistas canarios, cuatro de los cuales nos ofrecen hoy pinturas suyas en "Syra"... Claro que, puestos a ser modernos, acaso les cuadraría mejor algo como "fusileros", "ametralladeros" o "técnicos del radar" en vez de eso de "arqueros", que alude a un arma tan y tan antigua... En cambio a Manolo Millares que a nuestro entender es el mejor de los cuatro, ya que por lo menos se anima con cierto dinamismo cromático y un optimista alboroto constructivo, no ha sido ninguna novedad el verle, pues es reciente aún su exposición en el III Ciclo de Angel Marsá en "El Jardín", J. Cortés, "LADAC", Destino, Barcelona, 23 de junio de 1951

⁷²Sin firma: "Entrevista con M. Millares", Falange, Las Palmas, 13 octubre 1951, cit. por P.Carreño, opus cit.

Millares entonces empezaba a despuntar como pintor que buscaba un lenguaje propio. La experiencia de la Galería Syra no lo desesperanzó, y continuó uniendo las figuras geométricas de las pintaderas con la composición deudora tanto de Miró como de Torres García, a pesar de las críticas recibidas en contra⁷³.

La tercera exposición de LADAC fue la ya citada de Barcelona, con el texto que para ellos había escrito Westerdahl⁷⁴.

A raíz de sus exposiciones en Barcelona y en Madrid, Alberto Sartoris escribió acerca de la obra de Millares:

"Hace muy poco, demasiado discretamente quizá, aunque el excelente Sebastián Gasch la haya avalado, una voz joven y cristalina, llegada de Gran Canaria, se ha dejado oír, primero en Barcelona y después en Madrid.

"Además de estos himnos virgilianos de alegría, Manolo Millares, que ha luchado y lucha aún por un arte liberado y verdadero, ha mostrado, sin duda, que tenía otras cuerdas en su arco.

"Sean acuarelas, óleos o gouaches, dibujos puros o modelados de colores; sea que pinte gallos o cabras, familias u hombres aislados, trabajadores o la sinfonía turbulenta de las máquinas; puertos o fábricas, refinerías o depósitos de bencina, ciudades nocturnas, pescadores o puentes metálicos, consigue siempre mantener a un elevado nivel el fuego de un ímpetu inspirador que fluye de las virtudes naturales de la atmósfera canaria.

⁷³"Nada nuevo nos trae ni ningún acento nuevo digno de nota pone en lo viejo que nos dice. Aspira (Manolo Millares) a resucitar aquella exangüe lucubración del "vibracionismo" que inventó el bueno de Torres García. Una cierta vivacidad en su composicionismo y los armónicos acuerdos de color son lo mejor de su pintura", J. B.: "De exposiciones LADAC en "Syra"", La Vanguardia Nacional, Barcelona, 27 de junio de 1951; o esta otra: "Ya a propósito de la exposición individual de Manolo Millares, pocas semanas ha, hubimos de esperar nuestro desconsuelo ante la vieja novedad de su vibracionismo, que no era otro que la corriente de Barradas y Torres García, un poco atónita, de renacer en nuestros días", A. del Castillo: "El grupo LADAC de Gran Canaria en "Syra"", Diario de Barcelona, Barcelona, junio de 1951, P. Carreño, opus cit., pp. 146 y 147

⁷⁴"LADAC de Gran Canaria", Felo Monzón, José Julio, Juan Ismael y Manolo Millares fueron los artistas que expusieron en esta ocasión. El texto de presentación fue de E. Westerdahl. Galería Syra, Barcelona, del 16 al 30 de junio de 1951

*"Pero Manolo Millares pertenece al Grupo LADAC... Como sus buenos compañeros, está ligado a la fuerza viva de su terruño, lo que no puede sino preservarle de nefastas influencias extranjeras. Así, incluso cuando Millares cultiva la abstracción, el arte absoluto, a través de sus "pictografías canarias" o sus pintaderas en barro cocido, no deja de seguir el hilo de la pintura primitiva de su país, en favor de un arte nuevo auténticamente canario y autóctono... De ellas se ha podido admirar un ejemplo muy interesante en la Primera Exposición Bienal de Arte Hispano Americano"*⁷⁵

La "IV Exposición de Arte Contemporáneo", en el Museo Canario, fue un año después⁷⁶. El texto del catálogo, escrito por Ventura Doreste, sellaba la madurez de este grupo, organizador de la exposición, al que se unieron algunos artistas invitados⁷⁷:

"A pesar de las apócrifas declaraciones de Picasso, (hay que conocer a Papini), el grupo LADAC abre ahora su cuarta exposición de arte contemporáneo. Ciertamente es que los filisteos de bandas muy opuestas han coincidido - ante las afirmaciones picassianas - en un mismo inocente regocijo. Porque nada iguala ni aproxima tanto como la estupidez. Supongamos que lo dicho por Picasso no sea mendaz. Pero tales palabras son aceptadas por los filisteos no porque puedan ser verdaderas - objetivamente -, sino porque se corresponden con las propias, cómodas ideas..."

*"... Desdeña LADAC defender otra vez sus intenciones; porque su obra está en marcha..."*⁷⁸

Esta vez la exposición sí tuvo resonancia en la prensa local, a diferencia del

⁷⁵A. Sartoris: "Manolo Millares, pictógrafo canario", Insula nº 76, 15 abril 1952

⁷⁶Junio y julio de 1952

⁷⁷A los fundadores de LADAC se unieron Elvireta Escobio y Plácido Fleitas en el grupo, y a la exposición Angel Ferrant, Guinovart, Planasdurá, Carla Prina, Santi Surós, Santiago Santana, Vinicio Marcos, Tony Gallardo y Freddy Szmull

⁷⁸V. Doreste: "IV Exposición de Arte Contemporáneo", Museo Canario, Las Palmas, junio-julio 1952

silencio que había sufrido la anterior⁷⁹.

Los cuadros que Millares presentó en esta exposición eran "pictografías" y "aborígenes", títulos genéricos que definían claramente su recuperación del arte primitivo. Las críticas tenían un tono de mayor aceptación que las anteriores, y la obra de Millares, basada en las pintaderas, recibió algunos elogios:

*"Manolo Millares... expone en Aborígenes números 2 y 3, y en Pictografía y Pictografía Canaria hurga en la más viva y limpia entraña de la tierra canaria para levantar su más interno mensaje, rescata la historia más nuestra para ser nosotros esencialmente nosotros mismos, con la devoción al hombre y a la tierra que lograra un Diego de Rivera"*⁸⁰.

En una línea de mayor acercamiento a los problemas plásticos, la crítica de Juan E. Fuentes incidía más en la pintura que en las raíces canarias:

*"... dos aborígenes y dos pictografías que se encuentran en un estado intermedio entre la abstracción y lo absoluto. Sobre fondos como pieles rojizas de animales, tatuadas, mezcla símbolos y objetos de uso guanche (sic) y aborígenes. Por tales figuraciones, estas obras, como unidad plástica, adolecen de contradicciones entre lo objetivo y la abstracción"*⁸¹.

Luis Doreste Silva, en "El cuarto vuelo de LADAC" justificaba el cambio de actitud ante el grupo, y elogiaba la pintura de Millares como: *"... el más firme, dotado y fecundo de nuestros artistas de vanguardia, sus alegorías de "aborígenes" y "pictografía canaria", una experiencia de verdadero valor estético, a nuestro juicio desde los armonizados de color más bellos y como creación autóctona uno de los más interesantes y logrados trabajos del*

⁷⁹L. Jorge Ramírez: "La exposición del grupo LADAC en el Museo Canario", La Provincia, Las Palmas, 4 julio 1952 y L. Doreste Silva: "LADAC y su cuarto vuelo", Falange, Las Palmas, 17 del mismo mes, fueron algunas de las críticas que aparecieron en la prensa local. P. Carreño hace una reseña exhaustiva de ellas en opus cit., p. 55

⁸⁰L. Jorge Ramírez: "La exposición del grupo LADAC en el Museo Canario", La Provincia, Las Palmas, 5 julio 1952. P. Carreño, opus cit., p. 155

⁸¹J. E. Fuentes: "Exposición LADAC", Falange, Las Palmas, 16 de julio de 1952

*subconsciente*⁸².

Millares persistía en su investigación de los grafismos "primitivos" y en su necesidad de exponer la obra. Un mes después de recibir las críticas reseñadas, escribía a Westerdahl:

*"Una exposición a base de mis últimas cosas - y las de Fredy - creo que armarían no poco de ruido en la conventual ciudad de La Laguna y no sería menos interesante que la del pleno del grupo"*⁸³.

La obra de Millares iba tomando forma definitiva. Su color, más apagado que el mironiano, representa sin embargo su faceta más colorista. Los signos aparecen distribuidos en la búsqueda de una gestualidad primitiva, no tan poética como la del artista catalán.

El conocimiento de Miró llegaba a Millares a través de diversas vías. Por una parte, de sus *"amigos sin rostro"*, alguno de los cuales habían participado en "Dau al set". Cuixart, en algunos de sus cuadros⁸⁴, tiene *"rasgos netamente mironianos"*⁸⁵; Ponç, fiel a la estética de "Dau al set", o Tharrats, responsable del grafismo de la revista del mismo nombre, son ejemplos de esta transmisión de la poética de Miró. *"Planasdurá, por su parte, se situó en un territorio próximo al de Mathias Goeritz... Realizó algunas obras muy notables y muy mironianas"*⁸⁶, en las que la geometría también juega un papel muy importante⁸⁷. Angel Ferrant también expresó la estética mironiana en los

⁸²L. Doreste Silva: "LADAC y su cuarto vuelo", Falange, Las Palmas, 17 de julio de 1952

⁸³Carta de M. Millares a E. Westerdahl, Las Palmas, 21 agosto 1952

⁸⁴"París 50" (1950) o "Sense titol" (1954) son ejemplos de esta influencia

⁸⁵J. M. Bonet en AAVV: "Ver a Miró. La irradiación de Miró en el arte español", CAAM, Las Palmas, 1993

⁸⁶ En 1949 realiza una obra significativamente llamada "Constelación"

⁸⁷ "Por aquellos años, en Madrid también se empezaba a hablar de Miró. E. D'Ors que había utilizado un cuadro suyo para la sobrecubierta de "Arte de entreguerras"... lo incluyó en 1949 en su Séptimo Salón de los Once", J. M. Bonet en "Ver a Miró", opus cit., pp. 46-47

móviles que creaba por entonces.

Para Mathias Goeritz, gran admirador de Ferrant, *"Miró fue... tanto en sus pinturas espontáneas como en sus objetos, el referente clave para este artista situado entre lo infantil y lo prehistórico", por decirlo con palabras de Eduardo Westerdahl en la monografía que le dedicó (Barcelona, Cobalto, 1949)*⁸⁸.

Manolo Millares había transformado su interés por la pintura de Dalí en una reflexión sobre la obra mironiana⁸⁹, algo que fue definitivo también para otros artistas de su generación, como Saura y Tàpies⁹⁰

Para Tàpies, del que Millares llevaría obra sobre papel a una exposición en Las Palmas en el año 53⁹¹, sería, al igual que para el pintor canario, decisivo el conocimiento de la obra de Miró. Pero también una admiración enorme por Dubuffett, que conocería en el año 53, y por la obra de Bissière⁹², marcarían la obra de este artista, con el que Millares había compartido espacio expositivo en la "I Bienal Hispanoamericana de Arte."

El recurso a la estética mironiana se enlazaba también con los postulados de la

⁸⁸J. M. Bonet en "Ver a Miró", opus cit., p. 47 . También proyectaron en Altamira, aunque no llegó a realizarse, una monografía de J. Miró escrita por M. Goeritz

⁸⁹Millares expresa su desapego hacia Dalí y Max Ernst, y su aprecio por Miró y Klee, en una entrevista realizada por Sebastián Gasch bajo el seudónimo Mylos, para Destino, en 1952. J. M. Bonet en "Ver a Miró", opus cit.

⁹⁰Miró, "tanto por su actitud refractaria a lo oficial como por su modo de concebir el arte como un ejercicio a la vez libre y riguroso, se convirtió en un ejemplo estético y moral para los jóvenes artistas". J. M. Bonet en AAVV: "Automatismos paralelos", CAAM, Las Palmas, 1992, p. 72

⁹¹"El dibujo en la joven pintura española", Club de Universitarios, Las Palmas, 1953. M. Millares la organizó con Santi Surós y recibió por correo los dibujos de los participantes, entre ellos el de Tàpies

⁹²"Como muchos artistas de este siglo, se ha sentido fascinado por la estatuaria africana y los dibujos infantiles, pero más, si acaso, por las figuras de Oceanía". Y en el mismo artículo algo que parece muy en sintonía con la obra de Millares: "... realizó (al acabar la guerra) unos tapices con cosidos y bordados suntuosos que tienen por tema el sol, el claro de luna, el cabrero. Están hechos de tela de saco y de trapos viejos. Ha transformado el fango en oro". El mismo había escrito: "La pintura no acepta mentiras", A. Bazaine: "Notes sur la peinture d'aujourd'hui", Le Seuil, Paris, 1950, publicado en AAVV: "El arte del s.XX. 1950 - 1990", Ed. Salvat, Barcelona, 1990, p. 615. Sus obras de 1947 presentan cierta similitud, posiblemente casual, con las pictografías de Millares

Escuela de Altamira: *"La Escuela no se adhiere a los postulados teóricos vitales del surrealismo, pero reconoce que ha contribuido ampliamente a plantear el problema de la libertad de creación en el arte"*⁹³.

*"Sobre una base constructiva aprendida en Torres García, Millares introdujo en su pintura, en 1951, el baile de los signos guanches (sic), interpretados con el idioma plástico que les pide prestados a Klee y a Miró"*⁹⁴.

Al mismo tiempo que investigaba en los orígenes de la cultura canaria, de la cual estudiaba los vestigios, Millares encontró otras referencias, que apenas tienen importancia en su trayectoria, como es el caso de Zabaleta, cuyo "Gañán" tiene reflejo en varios "Campesinos" realizados por Millares en 1953⁹⁵.

Entre sus dibujos, que se mantenían desde su participación en "Planas..." en una austera monocromía, surgen a veces sorpresas llenas de color, como el dibujo titulado "Músicos"⁹⁶.

Pero eran simplemente escauceos con estilos que ya no retomaría a partir de entonces.

Centra su trabajo, cada vez más, en la investigación del mundo primitivo y de la abstracción. De 1953 son "Aborigen " nº 3 y "Pictografía canaria", cuya referencia a la cultura canaria se hace desde el título. Son ambos cuadros realizados en un colorido terroso, con signos geométricos abstraídos de las pintaderas canarias y de los petroglifos de Balos.

En algunos casos, como en "Pictografía canaria" de 1952, Millares realzaba los signos que cubrían la superficie con trazos negros, lo que acercaba su obra más aún a Torres García.

⁹³J. M. Bonet en "Automatismos paralelos", opus cit., p. 74

⁹⁴J. M. Bonet en "Automatismos paralelos", opus cit., p. 75

⁹⁵Tres catalogados por J. A. França en "Millares", opus cit., y uno sin catalogar en colección privada, Las Palmas. En estos cuadros, la figura del campesino se centra sobre un fondo muy similar a las pictografías

⁹⁶"Músicos", cat. por J. A. França: "Millares", opus cit., il. 34, p. 25

En "Abstracto marino", una de las escasas incursiones en el color azul como protagonista de su obra, realizó Millares uno de los pocos temas de su producción relacionados con el mar, que sin embargo amaba.

Manolo Millares había mantenido, desde su participación en "Planas...", una buena relación epistolar con Enrique Azcoaga⁹⁷, el crítico que había escrito sobre sus dibujos en "El hombre de la pipa". Azcoaga, muy cercano a D'Ors y activo colaborador de la "Academia Breve de Crítica de Arte"⁹⁸, se vió obligado a emigrar a Argentina, pero ayudó a gestionar la participación de Millares en el "X Salón de los Once"⁹⁹.

Millares ya estaba en el camino innovador de las "pictografías" y de los "aborígenes"¹⁰⁰. El arte abstracto empezaba a tener carta de credibilidad en los ambientes más elitistas de la vida cultural española:

"Se trata, en suma, de proporcionar al ambiente artístico posibilidades de renovación, de normalidad, de conocimiento universalmente atendido de continuación de la tradición verdadera", escribió D'Ors en el catálogo de este Salón.

La obra abstracta, que sólo tres años antes parecía condenada al fracaso, empezaba a ser aceptada.

No en vano se habían puesto los primeros cimientos en Altamira, cuya consecuencia fue, en 1953, el Congreso de Arte Abstracto de Santander.

Manolo Millares, que ya empezaba a sentirse seguro en el terreno de la

⁹⁷El afecto entre ambos era evidente, a pesar de no haber tenido la oportunidad de conocerse personalmente. De hecho, Azcoaga recrimina a M. Millares en varias cartas la separación de sus hermanos

⁹⁸E. Azcoaga leyó el texto fundacional de la "Academia Breve de Crítica de Arte" redactado por E. D'Ors en 1942, en la Galería Biosca, Madrid, en el primer acto de la Academia, una exposición - homenaje a Nonell. Cit. por P. Alarcó en "Del Surrealismo al Informalismo", opus cit., p. 206

⁹⁹Celebrado en enero y febrero de 1953

¹⁰⁰"Aborígenes de Balos" y "Pictografía canaria" son las dos obras que presentó Millares. Cit. por P. Alarcó en "Del Surrealismo al Informalismo", opus cit., p. 209

abstracción, pudo viajar por primera vez a la Península. En Santander empezaría su rápida evolución hacia la madurez.

CAPÍTULO I

LA REVELACIÓN DE LA MODERNIDAD

3. Las grietas del poder

El I Congreso de Arte de Santander supuso en España la confirmación de una fisura cada vez mayor en una cultura totalitaria. Pero no se trataba del único síntoma de ruptura en aquellos años. En el resto de Europa, la abstracción se había consolidado a raíz de la Segunda Guerra Mundial como una faceta procedente de las diversas vanguardias históricas.

Las dificultades para imponer una mentalidad respetuosa con la abstracción habían sido diversas. Desde el realismo social impuesto en la URSS que acabó con la floreciente vanguardia rusa, hasta los desmanes cometidos en nombre del nazismo, la índole y el signo de los censores había sido diverso, pero había existido.

En la Europa invadida por la guerra, los posicionamientos de los artistas vanguardistas habían despertado diferentes reacciones. No cabe duda de que el arte abstracto era mal mirado por los totalitarismos, y en la Alemania nazi llegó a realizarse una "exposición de arte degenerado" que tuvo como protagonistas las obras de los artistas más avanzados.

A pesar de esto, durante la Segunda Guerra Mundial, una corriente subterránea de libertad creadora, un *Gulf Stream* como lo define Edouard Jaguer¹, había circulado por la Europa invadida.

Una serie de revistas que editadas en Francia (La main à plume)², Bélgica (Les deux soeurs)³, Dinamarca (Hellesten)⁴, Alemania (Meta)⁵ y los Países Bajos

¹E. Jaguer en "Automatismos paralelos", opus cit., p. 25

²O. Domínguez y V. Brauner, entre otros, colaboraron en esta revista, semiclandestina bajo el régimen de Vichy. En ella también colaboró Manuel Viola, refugiado en Francia en 1939, que publicó poemas y dibujos con el seudónimo J. V. Manuel

³C. Dotremont fue su editor

(Reflex)⁶, contribuyeron a mantener despierto el espíritu de artistas que luchaban por la independencia estética.

A pesar de colaborar en ellas algunos surrealistas, la posición de Breton empezó a ser seriamente cuestionada. Era otro síntoma de una nueva libertad artística que puganaba por romper moldes preestablecidos.

André Breton, que siempre había defendido el automatismo visual, continuaba siendo coherente con sus iniciales postulados, y en 1941 escribía para la inauguración de "Art of this Century":

"El automatismo, heredado de los médiums, permanecerá como una de las grandes corrientes del surrealismo.

*... Es posible que el automatismo pueda entrar en composición, tanto en pintura como en poesía, con ciertas intenciones premeditadas, pero corre gran riesgo de salirse del surrealismo, si el automatismo cesa de progresar, aunque sea subterráneamente"*⁷

Pero era, fundamentalmente, un automatismo psíquico y no físico el que defendía, no ya con sus palabras, sino con sus elecciones. A pesar de esta disociación, que empezaba a ser criticada, al igual que su postura monolítica de un surrealismo que empezaba a enquistarse, Breton había contribuido a introducir la ruptura de los esquemas tradicionales de comportamiento vital y artístico, y una de sus

⁴Plataforma de los artistas del grupo "abstracto -surrealista", cuyos miembros más activos eran A. Jorn, R. Mortensen, Eljer Bille, C. Hennig Pedersen, E. Jacobsen y el islandés Svavar Gudnason. Entre la primavera de 1941 y el invierno de 1944 editó seis números

⁵Salida después de la guerra, su primer número fue dedicado a Willi Baumeister, antinazi convencido y como ya se ha observado, con grandes relaciones en España

⁶Aparecida en 1947 en Holanda, tuvo relación con A. Jorn, Atlan, Doucet, y pintores daneses y franceses. Constant, Corneille y Appel son también artistas que participaron en esta revista

⁷Esta galería fue inaugurada por Peggy Guggenheim en Nueva York en 1941. Los artistas que la coleccionista americana agrupó a su alrededor, aparte de Max Ernst y Tanguy, fueron los "action painters": Baziotes, Motherwell, Pollock y Rothko. "Génesis y perspectiva artística del surrealismo", el título traducido del texto que Breton escribió para la galería, es citado por E. Guigon en "Automatismos paralelos", opus cit., p. 19

aportaciones, el gran interés que mostró por *l'art brut*, había sido decisivo para cambiar la esfera de la cultura⁸.

A la nueva generación de artistas, que habían sufrido el efecto devastador de la guerra y que mantenían, en la mayoría de los casos, una postura muy cercana al marxismo, que André Breton siguiese en una postura fundamentalmente poética, y que hubiese hecho pública su separación del PCF⁹, no parecía satisfacer su idea de un arte realmente contemporáneo, que necesariamente debía pasar por un compromiso ideológico, fuera o no determinado como político¹⁰.

La ruptura con el surrealismo se produjo a la manera de una escisión molecular, de una mitosis. Los artistas que formaron la vanguardia de postguerra implicaban el automatismo en su arte, pero iban más allá de los análisis puramente visuales a los que podían dar lugar obras como los *frottages* de Max Ernst o las decalcomanías de Oscar Domínguez. El proceso creador empezaba a ser lo importante, más allá del resultado. Además, el cuerpo entraba a formar parte de la acción.

*"No podemos expresarnos de un modo meramente psíquico. El hecho de expresarse es un acto físico que materializa el pensamiento. Luego, un automatismo psíquico está ligado al automatismo físico"*¹¹, escribía Asger Jorn

⁸Breton "había participado en la creación de la Compagnie de l'Art Brut, pero la unión Breton - Dubuffett fue de corta duración", M. Ragon: "Jean Dubuffett. Paysages du mental", Ed. Skira, Jeanne Boucher, Paris - Gèneve, 1989, p. 22 (t. de la a.)

⁹Breton publicó con su grupo, en julio de 1947, "Rupture inaugurale", que marcó el rechazo definitivo de cualquier tipo de colaboración con el PCF, justo un año después de haber sido reeditados los manifiestos surrealistas, lo que indica una cierta línea antiinovadora en su postura. Cit. por J. C. Lambert: "COBRA: un art libre", Ed. Chêne - Hachette, Paris, 1983, p. 19

¹⁰La libertad de las naciones que habían sufrido el dominio nazi era muy combativa. En Francia, tras el humillante tratado de Vichy, la vida intelectual se agrupó fundamentalmente en torno a J. P. Sartre y su filosofía, el existencialismo. En el otoño de 1946 Sartre publicó "Los caminos de la libertad: La edad de la razón", y "La prórroga", y pronunció una conferencia determinante para su filosofía: "El existencialismo, ¿es un humanismo?", H. Lottman: "La Rive Gauche. La elite intelectual y política en Francia entre 1935 y 1950", Ed. Tusquets, Barcelona 1994, p. 356

¹¹A. Jorn: "Discours aux pingouins", COBRA, nº 1, cit. por E. Guigon en "Automatismos paralelos", opus cit., p. 19

en su "Discurso a los pingüinos", publicado en el primer número de la revista COBRA¹².

Dotremont, el creador del nombre COBRA varias semanas después del manifiesto, sentía que: *"Surréalisme et abstraction ne s'opposent pas de façon irréductible, qu'ils peuvent même correspondre dans une certaine complémentarité"*¹³.

El manifiesto COBRA, firmado en noviembre de 1948¹⁴, daba corporeidad a un grupo formado en la disidencia del surrealismo. El danés Jorn, los holandeses Appel, Constant y Corneille, y los belgas Dotremont y Noiret eran los artistas que abogaban por salir del surrealismo dogmático:

*"Nous voyons comme le seul chemin pour continuer l'activité internationale une collaboration organique expérimentale qui évite toute théorie stérile et dogmatique (...). Nos façons de vivre, de travailler, de sentir sont communes; nous nous entendons sur le plan pratique"*¹⁵.

El grupo COBRA, probablemente el más importante de los creados en este momento, duró solo tres años, pero su influencia en la Europa de postguerra fue enorme. Su propio nombre, formado como acrónimo de las tres capitales, era en sí un manifiesto, de independencia política¹⁶ y de vuelta a las fuerzas

¹² Las revistas COBRA fueron publicadas en: Copenhague la n° 1, Bruselas las n° 2 y 3, y Amsterdam la n° 4

¹³J. C. Lambert: "COBRA: un art libre", opus cit., p. 17

¹⁴El 8 de noviembre de 1948, los seis artistas que formaron el núcleo de COBRA salieron de una conferencia organizada por "Surréalisme Revolutionaire", se sentaron en el café del Hotel Notre - Dame, y decidieron protestar por la rígida teoría en que se había convertido el surrealismo

¹⁵"Vemos como el único camino para continuar la actividad internacional una colaboración orgánica experimental que evite cualquier teoría estéril y dogmática (...). Nuestras maneras de vivir, de trabajar, de sentir son comunes, nos entendemos en el plano práctico "Los conceptos claves son aquí "trabajo" - antes que "arte" -, "experimental" e "internacional", explica J. C. Lambert: "Le règne imaginal", Ed. Cercle d' Art, Paris 1991, p. 11, (t. de la a.)

¹⁶Copenhague, Bruselas y Amsterdam fueron capitales ocupadas por los nazis y sometidas a su dictadura cultural; y estos artistas, en consecuencia, "would no accept the equally dictates of the political left, which dominated most of the congress of the period", A. Frankenstein: "Karel Appel",

primigenias¹⁷.

En España, un contemporáneo de COBRA fue Dau al set, el grupo de carácter surrealista catalán, formado por Ponç, Tharrats, Tàpies y Cuixart, que a pesar de las diferencias, pues Dau al Set se mantenía dentro del surrealismo, iba a provocar notables cambios. Entre ellos A. Tàpies se iba pronto a sentir atraído por la gestualidad que se imponía por toda Europa. Sería en el año 54¹⁸, cuando descubre la obra de los *action painters*¹⁹ que, pese a sus puntos en común con COBRA, no eran conocidos por éstos²⁰.

Otro pintor español, Antonio Saura, sufrió una gran decepción cuando conoció a Breton en el 53, en París. Posiblemente, como él constató, la idea de la libertad creadora casaba poco con el dogmatismo en que se había transformado el espíritu bretoniano. Precisaba entonces: *"Esta pureza original del surrealismo no la encontraría más que en la obra de Miró y en la abstracción lírica americana y europea"*²¹. Miró era, con Paul Klee, el único artista del que se reconocían deudores los pintores españoles de la postguerra, como ocurre con el propio Millares.

Ed. Harry N. Abrams Inc., N. Y., 1980, p. 19

¹⁷Dotremont escribió a Jorn: "Je propose, comme titre du bulletin international imprimé, Cobra (Copenhague, Bruxelles, Amsterdam), ou... Il faudrait que le titre choisi devienne une obsession - un mythe!" (13 nov 1948). En noviembre de 1978, Dotremont comentaba que había sido, en efecto, deliberado elegir un nombre que no era un "ismo", y COBRA "c'est aussi ce serpent que l'on retrouve très souvent dans la peinture COBRA", J. C. Lambert: "COBRA: un art libre", opus cit., p. 24

¹⁸Cuando expuso en la Martha Jackson Gallery de Nueva York

¹⁹En el MOMA, "estos libros me hicieron ir de sorpresa en sorpresa, al descubrir en algunos artistas, como Tobey, Pollock, Kline, De Koonig o Motherwell, entonces muy poco conocidos, algunas afinidades muy singulares con cosas mías... Había algunos a los que se veía deudores de precedentes geométricos europeos, pero otros, como a mí mismo me había sucedido, eran más libres, más "líricos" (como se empezó a decir en Europa), aquellos que después fueron etiquetados como "abstractos expresionistas", A. Tàpies: "Memoria personal", Ed. Seix Barral, Barcelona, 1983, p. 323

²⁰Como constata J. C. Lambert: "Le règne imaginal", opus cit, p. 16

²¹X. Antón Castro, entrevista con A. Saura: "París, por supuesto", Casa de España, París, 1989, p. 80., cit. por E. Guigon en "Automatismos paralelos", opus cit., p. 16

En ésta época se iba gestando el espíritu del informalismo. El mismo Saura explica:

"Michel Tapié, apologista en Francia de la obra de Pollock, Wols, Dubuffet, Fautrier y Mathieu²², creía reconocer en la actitud anárquica del dadaísmo el único antecedente posible de la nueva pintura"²³.

Estos dos pintores españoles, Saura y Tapiés, iban a ser fundamentales para Manolo Millares.

Millares tenía una considerable intuición para situarse en la línea más avanzada de lo que ocurría en el arte, lo que hacía que su inquietud fuese permanente. La idea de los "informal" empezaba a preocuparle. A principios de 1953 ya había participado en el "X Salón de los Once". Su obra compartió espacio con los dos artistas españoles que siguen una trayectoria similar a él, los ya citados Saura y Tapiés. Y con un artista del que tuvo una efímera influencia: Rafael Zabaleta²⁴. El Congreso de Arte Abstracto no sólo le impactó, sino que le permitió entender algo que todavía no había sucedido en su obra: el problema del arte contemporáneo conllevaba algo más que una gestualidad premeditada, y que un ahondamiento en las raíces de su cultura para estar al día. Para Millares, en el que era su primer viaje a la Península, este congreso supuso además de la confrontación directa con obras de vanguardia, una oportunidad que ya él había trabajado desde su lejanía geográfica: el encuentro con sus *"amigos sin rostros"*, con los que mantenía una regular correspondencia. Además de ellos, tuvo la oportunidad, decisiva ya en lo que sería su vida, de conocer a personas relacionadas estrechamente con el arte contemporáneo. Una de ellas fue José Luis

²²Pintores informalistas, citados por M. Millares en "Otro arte o el tiempo perdido", texto publicado en Boletín de El Paso y en Punta Europa y firmado como Sancho Negro

²³A. Saura en "Automatismos paralelos", opus cit., nota 7, p. 49

²⁴Este Salón, que se celebró entre enero y febrero de este año, tuvo un catálogo con texto de Eugenio D'Ors. La amistad de M. Millares con E. Azcoaga, que había sido secretario de la "Academia Breve de Crítica de Arte" fue, posiblemente, importante para estar en esta selección

Fernández del Amo²⁵, arquitecto y director del Curso; otra, Antonio Saura, con el que cuatro años más tarde escribiría el manifiesto de El Paso; otra, Antonio Fernández Alba, que compartiría con él muchas inquietudes, entre ellas la de integrarse también en El Paso²⁶.

Este congreso era la culminación de un proceso iniciado años atrás con las Semanas de Arte de Santillana del Mar, celebrado dentro del ciclo "Problemas contemporáneos", que dirigía Manuel Fraga, la dirección fue encomendada a José Luis Fernández del Amo, que era entonces el ya innovador director del Museo Nacional de Arte Contemporáneo²⁷. Tutelado por la UIMP²⁸, con la que estaban relacionados personajes de la intelectualidad como Francisco Yndurain y Pablo Beltrán de Heredia, el Congreso de Santander marcaba la pauta definitiva de la renovación artística española. El Congreso de Arte Abstracto era producto de la necesidad de aquel momento, y ya no se trataba de un caso aislado.

Fue Sánchez Camargo el encargado de dar carta de legalidad al arte abstracto, en

²⁵ Además de la importancia que para el informalismo español, y entre sus representantes, Millares, tuvo el Museo de Arte Contemporáneo, dirigido entonces por Fernández del Amo, éste le proporcionó a Millares la posibilidad de algunos trabajos, como comenta Antonio Fernández Alba

²⁶ Fernández Alba recuerda el encuentro con Millares: "A mí me tocó compartir una habitación con él. Me había llamado la atención su figura (con un temple). Manolo era una persona muy tímida. Después de la exposición de Santander volvió a Canarias"

²⁷ En 1951 se produjo la división del Museo de Arte Moderno en dos: Museo Nacional de Arte Moderno - dedicado al arte del s. XIX-, y el Museo Nacional de Arte Contemporáneo. Desde entonces fue su director José Luis Fernández del Amo hasta 1958, año en que le sustituyó Fernando Chueca Goitia. Cerca del Museo (situado en la Biblioteca Nacional), "en un local comercial perteneciente a la firma Huarte, se abrió una sala dedicada al arte de vanguardia, cuyas paredes pintó de negro el propio Fernández del Amo, por lo que se denominó Sala Negra", P. Alarcó en "Del Surrealismo al Informalismo", opus cit, p. 271

²⁸ "A Manolo se le acusó de colaboracionista (por haber participado) con el grupo de Santander. Probablemente fue la envidia la que provocó esta falsa denuncia. Entendí la situación de Manolo como un artista español que optó por vivir en España, porque consideraron (él y los demás que decidieron quedarse) que tenían que cumplir una función no sólo estética sino política". Aunque se refiere a una crítica posterior a la participación en el "I Congreso de Arte Abstracto", Armas Ayala hace hincapié en la importancia que tenía ya la Menéndez Pelayo como foro independiente de la censura. Declaraciones de A. Armas Ayala a la autora

la presentación de la exposición²⁹ organizada de forma paralela al curso:

*"No nos encontramos ante la consecuencia antigua o reciente de un pintor o de varios pintores, sino ante el fenómeno trascendental de una perfecta evolución del arte, a la que ayuda la transformación de la vida y los nuevos medios del hombre y también, acaso tristemente, el creador de la angustia del mismo al compás y al paso irremediable del tiempo"*³⁰.

El programa de liberalización que llevaba a cabo el ministro Ruiz Giménez, cuyas primeras consecuencias habían sido la organización en 1951³¹, de la I Bienal Hispanoamericana³²; el museo ambulante de carácter didáctico que empezó a circular en 1953 por España mostrando reproducciones de arte internacional de vanguardia; y fundamentalmente el Congreso y la Exposición de Santander, mostraban de manera diáfana que una grieta resquebrajaba el gusto adoptado en principio por el totalitarismo vencedor. La permeabilidad a la vanguardia se hizo necesaria, y permitió que la idea de "vender" una imagen española más acorde con los tiempos empezara a surgir con fuerza desde los responsables de la política cultural. Dentro de la tónica imperante de la vanguardia, se había inaugurado en 1953 el primer Museo de Arte Abstracto de España, el Museo Westerdahl, en el Puerto de la Cruz, Tenerife.

El arte abstracto se había convertido en objeto de teorización y curiosidad de la

²⁹La "Exposición Internacional de Arte Abstracto" reunió a artistas españoles: Berrocal, José Caballero, Javier Clavo, Santiago Lagunas, Mampaso, Millares, Pérez Piqueras, Quirós, Saura, Delhi Tejero, Valdivieso, Tharrats y Vázquez Molezún, Gargallo, Carlos Ferreira, Eduardo Serra y José R. Azpiazu. También participaron artistas de otras nacionalidades, norteamericanos, rumanos, franceses e ingleses. P. Alarcó: "Del Surrealismo al Informalismo", opus cit., p. 274

³⁰ AAVV: "El arte abstracto y sus problemas", Ed. Cultura Hispánica, Madrid, 1956

³¹Con el Instituto de Cultura Hispánica

³²En la que habían participado artistas de la vanguardia histórica y algunos jóvenes, como había sido el caso de Millares. P. Alarcó, "Del Surrealismo al Informalismo", opus cit.

intelectualidad española ³³, cosa demostrada, entre otras, por el prestigio de los ponentes que participaron en Santander³⁴. También la lectura del discurso inaugural, realizada por Fernández del Amo, dejaba constancia de la importancia de la abstracción:

"Triunfa en certámenes, conquista museos y se plantea los términos esenciales del arte; pero, como todo lo que realmente vive, lo que no está muerto, está en litigio y se ha de ganar la existencia en la lucha diaria. Así vive el arte abstracto.

"Lo traemos a juicio y venimos a gozarlo

"... Pero es este tomar conciencia de su entera problemática, de toda la hondura y vastedad de sus conquistas y de su gravitación histórica - típico de la vocación de Europa - lo que ahora, cumplido el tiempo de madurez, nos importa analizar, discernir y hasta propagar si llegara a ganar el corazón de todos los partícipes de este cónclave.

"... No es más que miedo - de los españoles - lo que les mantiene extraños a la gran epopeya del arte contemporáneo. Y son los intelectuales cultivados en alguna especialidad los que ofrecen mayor resistencia a la permeabilidad en el acto de la contemplación. Ellos han formado de su propia conciencia como el molusco, la concha en que se encierran"³⁵.

³³En 1953 se había inaugurado en Santa Cruz de Tenerife el Museo de Arte Abstracto dirigido por E. Westerdahl, el primero español en su género, lo que demuestra la buena disposición que empezaba a existir para la abstracción

³⁴Las participaciones en el congreso fueron de Gaya Nuño: "Pintura Abstracta"; Sanchez Camargo: "El arte desde la abstracción; Camón Aznar: "El cubismo como abstracción"; Cirilo Popovici: "Orígenes y procesos del arte abstracto"; Sebastián Gasch: "Evolución del arte abstracto"; Luis Felipe Vivanco: "Arte abstracto y arte religioso"; y Cirici Pellicer: "Aspectos sociales del arte abstracto"

³⁵ Hay una diferencia de aceptación de la abstracción evidente respecto al discurso de Ruiz Giménez en la I Bienal de Arte Hispanoamericano: "En suma, heterogeneidad en el arte, objetivos contrapuestos, a través de las cinco generaciones que coexisten en esta exposición. Los maestros viejos y la pintura templada y académica tienen una escasa representación; afluyen a ella las jóvenes tendencias con más inquietud y variedad que objetivos definidos de equipo; la tónica la da, por tanto, esa generación de la madurez que... representa un punto de equilibrio positivo con síntesis personales y felices en algunos maestros", P. Alarcó: "Del Surrealismo al Informalismo", opus cit., p. 269

*"El arte abstracto no tolera concesión alguna a valor que caiga fuera del arte"*³⁶

Sebastián Gasch, en su conferencia, insistía en dar al arte abstracto la necesidad que le era vital en su tiempo, a la vez que renegaba de la relación del arte abstracto con el surrealismo:

*"Un hecho abstracto ha nacido experimental y progresivamente de la pintura y en la pintura... No se trata, pues, de surrealismos, de automatismos psíquicos, de espiritismos ni de magias"*³⁷.

Además de esta ruptura, ya anunciada desde la vanguardia europea con el surrealismo como origen, Gasch, en su conferencia, aportaba un dato importante, la asimilación de la vanguardia artística a todos los órdenes de la vida, algo que arquitectos como Fernández del Amo entenderían muy bien a la hora de realizar su arquitectura: *"En cuanto rompa el marco del cuadro de caballete, tome posesión del espacio, se adapte a lo útil, el arte abstracto podrá transformar la decoración de nuestra vida y alcanzar la cumbre del estilo"*³⁸.

Cirici Pellicer, cercano a esta idea de vanguardia, utilizaba una imagen para definir el arte tradicional que años más tarde sería adaptada por Millares, la manzana. Era, además, quien involucraba de manera directa a Fraga Iribarne, responsable del Congreso:

*"Cuando el señor Fraga ha señalado la posibilidad de que un organismo colectivo pase adelante del pueblo, creemos que aludía al hecho de que la promoción del uso del nuevo arte sólo puede partir de lo colectivo, no de lo individual, o sea, de la promoción del arte, no de la recolección"*³⁹

Cirici Pellicer también insistía en la necesidad de un estilo que abarcara todos los

³⁶J. F. del Amo en "El arte abstracto y sus problemas", opus cit., pp. 3-7

³⁷S. Gasch en "El arte abstracto y sus problemas", opus cit., p. 95

³⁸S. Gasch en "El arte abstracto y sus problemas", opus cit., p. 97

³⁹A. Cirici Pellicer en "El arte abstracto y sus problemas", opus cit., p. 186

elementos de la vida, al igual que había hecho Gasch⁴⁰.

La dialéctica de las comunicaciones permitía incluso poner en duda la certeza de las intervenciones más tradicionalistas, como había sido la de Camón Aznar⁴¹. Como hizo Lesca, quien incidía en la importancia del espíritu unamuniano adoptado más tarde por el informalismo español:

"Nos referimos, específicamente, a aquellas expresiones que escogen los caminos fáciles del esteticismo, del nada decir pero decirlo bien,..."

"Camino fácil, repetimos, aun cuando se nos pueda hablar de los esfuerzos técnicos que una y otra expresión plástica exigen. Camino fácil... Aquel en el que queda soslayado ese "sentimiento trágico de la vida" del que nos habla Unamuno, y en el que llega en su reemplazo una cómoda y segura vía de salvación. Loar lo establecido. Lo establecido, ya sea esto una norma estética, ya sea una norma social"⁴².

Uno de los críticos que intervinieron en las comunicaciones finales del curso, J. M^a Moreno Galván, se iba a convertir en uno de los más cercanos amigos de Millares. Combativo en su postura antifranquista, que le costó numerosos encarcelamientos, fue un cercano seguidor de su pintura. Él afirmaba:

"Otra de las preocupaciones de los teóricos de este arte, y aquí ya ha quedado manifestada con un esperantista criterio didáctico, es la de llevarlo y hacerlo comprensible al pueblo. ¿Cómo podemos enseñarle al pueblo lo que está en la raíz más íntima de él?. Creo que no debemos dejarnos llevar por el apasionamiento y admitir que la incomprensión popular de este arte es la mejor

⁴⁰"Será posible el cuadro de caballete, pero no necesario, porque la belleza de los útiles domésticos puede ser suficiente", A. Cirici Pellicer en "El arte abstracto y sus problemas", opus cit., pp. 187 - 188

⁴¹"El infundado ataque del señor Camón Aznar sólo nos resulta asimilable, en tono, violencia, palabras e intención, a aquel que lanzara en un célebre congreso...el dirigente soviético Zdanov, y que fundó toda la actual posición estética de los organismos marxistas", fue la crítica que recibió Camón Aznar de C. Lesca en "El arte abstracto y sus problemas", opus cit., p. 283

⁴²C. Lesca en "El arte abstracto y sus problemas", opus cit., p. 285

*medida de su impureza. De su impureza en su estado actual, que no de su impureza en su estado ideal*⁴³

Idea, la del pueblo como germen del arte auténtico, al igual que el "*camino del misterio*", también citado por Moreno Galván, que Millares ahondaría en sus textos, especialmente en los publicados en el número de "Papeles de son Armadans" dedicado, años más tarde, a El Paso.

El avance en la comprensión del arte abstracto se hacía evidente. Pero aún más lo era la necesidad de integrar la cultura española en el circuito europeo, aunque fuese con cierto retraso.

En esta necesidad de integración y de aceptación de este arte, incomprendido por la mayoría de la sociedad española de entonces, se encontraba Millares. Después de su descubrimiento de intereses comunes con críticos y artistas en Santander, regresó a Canarias, con una idea rondándole: la necesidad de vivir en un lugar más céntrico, que le permitiese continuar en su avance al arte abstracto.

Millares empezó, a fines del año 53, a investigar en el problema espacial. Su búsqueda de un lenguaje propio le condujo a investigar con las texturas. A las pictografías les empezó a añadir madera, arena, etc. Se vió abocado, entonces, a buscar una explicación teórica para su trabajo, debido por una parte, a la dinámica que seguía en su pintura, y por otra, a la continuidad de sus contactos con críticos de arte como Aguilera Cerni.

Sin llegar totalmente a la gestualidad como forma de acción, pues Millares siempre actuaba cuidadosamente frente a sus obras, y según apunta Padorno "*componía el cuadro en la cabeza antes de realizarlo*", su interés por las nuevas tendencias y por el informalismo en concreto empezaba a evidenciarse en su obra. En 1953, Manolo Millares empezó a utilizar materiales superpuestos a sus pictografías. A pesar de la base, que en principio siguió siendo la misma, óleo sobre lienzo o tabla, la diferencia de estas primeros *collage* con las pictografías

⁴³J. M^a Moreno Galván, en "El arte abstracto y sus problemas", opus cit, p. 280

y los aborígenes empieza a lanzar a Millares por el territorio virgen de la materia, que se adueñaba así de sus cuadros.

Los *collage*⁴⁴ ya tenían una tradición enraizada en el dadaísmo y en el surrealismo, y fueron asumidos por las nuevas generaciones. En 1953 Millares realizaba un *collage*, "Mosaico", en el que utilizó piezas de arpillera, trozos de madera y arena. En este cuadro los signos se habían hecho mucho más ordenados, dejando el espacio más limpio entre uno y otro signo. Se observa una falta de referencia a los rasgos aborígenes, significativo de una independización de su obra del primitivismo que hasta entonces había buscado.

Fue además el mismo año en que empezaron a surgir los problemas espaciales que implicaban los nuevos materiales añadidos⁴⁵, apareciendo en esta época una constante en su pintura: el hueco en la arpillera. Pero aún no sería "el agujero negro" al que años más tarde aludiría en algunos de sus textos, sino una simple oquedad que utiliza como resquicio en el soporte de sus composiciones, aunque ya necesitada de una explicación teórica.

Vicente Aguilera Cerni le escribía a propósito de este "agujero":

"... tu cuadro me gustó, aunque la ejecución es un poco descuidada - se ha despegado un trozo-. El boquete no lo acabo de entender, con toda franqueza. ¿Cómo debo interpretarlo?. ¿Cómo mero elemento compositivo?. ¿Como introducción de un problema espacial?. Como el escritor no siempre tiene la

⁴⁴La interpretación de Max Ernst, muy poética, sirve para definir el concepto de "collage": "Obtiene así piezas separadas de un conjunto; halla luego un placer maligno (..) en olvidar y eliminar de su memoria el conjunto. Vuelve a pegar las piezas desprendidas (...) y forma un nuevo conjunto. Es algo parecido a lo que ocurriría si hiciéramos la disección de una rana y con los órganos aislados formásemos una mariposa, o una lámpara, o una locomotora...", M.Ernst: "Escrituras", Ed. Polígrafa, Barcelona, 1982, p 27

⁴⁵ En 1954 hizo su segunda exposición individual en Madrid, en la Galería Buchholz, donde mostró por primera vez sus "collages". El prólogo del catálogo lo escribió Gaya Nuño. Esta galería había sido abierta en 1945 por un judío alemán del mismo nombre, que ya había tenido una galería en Berlín y que entabló gran amistad con intelectuales como P. Laín Entralgo, E. Azcoaga y Torrente Ballester. P. Alarcó en "Del Surrealismo al Informalismo", opus cit, p. 234

suerte de tener a mano al artista, te agradeceré, pues, tus palabras sobre este asunto ⁴⁶.

Millares empezaba entonces a teorizar sobre esta huella marcada en el cuadro, como se desprende de su correspondencia, aunque no lo escribiría de forma pública hasta unos años más tarde.

Los "muros aborígenes" serían, ya en 1954, el resultado de su trabajo con maderas y arena, como el caso de la composición antes citada del año 53.

Millares necesitaba saciar su curiosidad por todas las novedades en el terreno del arte. Su amistad con Aguilera Cerni le ayudaba a ello⁴⁷. Fue esa necesidad de información lo que decidió pronto su marcha a Madrid, viaje al que le animó Aguilera Cerni:

"Me alegro que no te haya disgustado el librito sobre vanguardia americana; realmente, es un trabajo hecho con muy pocas pretensiones. Hace poco te envié a Canarias un ejemplar de otro libro mío - "La aventura creadora" - , de ensayos con más ambición. Estoy seguro de que el cambio de residencia te facilitará el éxito que sinceramente creo mereces ⁴⁸

Era el año 55 cuando recibía Millares esta muestra de apoyo. Pero antes, ya había ocurrido un hecho determinante en la idea de marcharse. Según testimonio de Manuel Padorno, fue la exposición "Cuatro pintores españoles"⁴⁹, la que lo decidió.

⁴⁶Carta de V. Aguilera Cerni a M. Millares, 3 julio 1953. En la misma alertaba a Millares de la similitud con obras de Canogar: "¡Cuidado!. Canogar tiene en Venecia un cuadro de la familia de tus "muros aborígenes", con arpilleras y todo, y colocado haciendo pareja con el tuyo. (...te lo confirmaré, por si no lo sabías)"

⁴⁷Le aconsejaba, por ejemplo, que no dejara de asistir a las conferencias de Alfonso Roig, "competente y combativo". Carta de V. Aguilera Cerni a M. Millares, Valencia, 26 noviembre 1953

⁴⁸Carta de V. Aguilera Cerni a M. Millares, Valencia, 5 noviembre 1955

⁴⁹ "Cuatro pintores españoles", Museo Canario, Las Palmas, junio de 1954. Participaron Manolo Millares, Elvireta Escobio, Martín Chirino - que entonces pintaba al tiempo que empezaba con la escultura -, y Freddy Szmull

A pesar de una buena crítica⁵⁰, el público ni siquiera entraba a la sala. Ya estos artistas que tenían la vista puesta en la Península se impacientaron con razón. Años más tarde, en una carta a E. Westerdahl, Millares escribió con rencor: *"La isla de Gran Canaria cabe en un agujero de mis cuadros"*.

Estos artistas, que se reunían a escuchar jazz, la música inmersa en la modernidad de estos años, y a hablar de arte contemporáneo, estaban empezando a desesperar. La dedicatoria de "Oí crecer las palomas", el primer libro de poemas de M. Padorno, fue para Manolo Millares, Elvireta Escobio y Martin Chirino. Los sueños de llegar más allá de la frontera impuesta por el mar eran reales.

Martin Chirino, cuya amistad con Millares se remontaba a la infancia, se unió al grupo al regresar de Madrid. Había realizado en 1953 una "Reina negra", mezclando el hierro forjado con el cristal⁵¹, entrando así en la dinámica de una nueva concepción de los materiales.

En 1953 era el año en que Millares había empezado a usar, además de la técnica mixta, el espacio como parte importante en sus composiciones. Pero es más: en su necesidad de buscar un lenguaje comprensible para toda la vanguardia, había abandonado los signos relacionados con la cultura aborigen canaria y los nombres de sus obras estrechamente relacionados con ésta. Así, los aborígenes y las pictografías dieron paso a un nombre sin connotaciones arqueológicas: el muro. Millares lo convirtió en el eje de su producción: la relación con el muro se establecía desde el muro de los fusilamientos hasta el muro de los *graffiti*.

⁵⁰"Mi lanza va hoy por el arte abstracto y por la soledad de estos cuatro jóvenes artistas. / Mi lanza va contra la ñoñería provinciana y burguesa de un mundo de mentalidades limitadas. / Pobres de nosotros si sólo aceptáramos aquello que creemos entender...", E. Lages: "La lanza rota", Diario de Las Palmas, 21 de junio de 1954. Con fecha del 14 del mismo mes había aparecido otro artículo apoyando la exposición, P. Barquin: "Avanzadilla del arte abstracto", Diario de Las Palmas, 14 junio 1954

⁵¹El propio Martin Chirino recuerda la importancia que para él tenían las esculturas africanas que llegaba al Puerto de La Luz, en Las Palmas, por el comercio con Africa. Recuerda que José M^a Benítez, el primer alumno que tuvo Millares en su estudio de la calle Albareda, los llamaba "Chimbilicocos". A. Alemán: "El espacio forjado", Ed. Cabildo Insular de G. C., 1994

El "Muro" de 1953 ⁵² fue realizado durante este proceso. Es aún sobre táblex, y la arpillera se trata todavía como un valor añadido.

En 1954 fue cuando empezó a usar la arpillera como soporte, aunque aún sin la importancia que tendría después, como ocurre con uno de sus muros, el de 1954 ⁵³. Es una obra realmente mal resuelta, en la que las piezas de madera que aparecen ensambladas en la arpillera desconciertan por su falta de equilibrio con la composición.

Millares intuyó que debía transformar un lenguaje puramente isleño, que podía quedar anclado en su paisaje natal, en un lenguaje más inteligible fuera de sus fronteras geográficas. Intuyó también que era la materia la que iba a resolver su problema creativo. Aunque iba a retomar los signos - más caligráficos que los de sus obras "pictográficas" - como elemento importante, casi crucial en sus obras, fue la arpillera la que transformó radicalmente su pintura. Tenía la necesidad de atravesar el soporte tradicional, y situarse en una obra diferente, excediendo los límites del cuadro, integrándose así en una vanguardia que ya conocía en la medida que le era posible.

Su conocimiento teórico de las vanguardias europea y americana le debió dar claves importantes. También el encuentro de Santander. Pero, sobre todo, la certeza de tener que salir de la isla y desligarse del mundo aborigen, aunque varios años más tarde buscase para J. Ayllón la Historia de Canarias como genealogía real de sus arpilleras y reivindicase sus visitas al Museo Canario como el único origen de su obra.

La arpillera se iba a convertir, por una necesidad personal y creadora, no sólo en el soporte de sus cuadros, sino en la única protagonista de ellos.

⁵²"Muro", 1953, Técnica mixta sobre táblex, 64x73 cm. Col. particular, Madrid. Cat. por J. A. França: "Millares", opus cit., il. 30

⁵³"Muro", 1954, Técnica mixta sobre arpillera, 89x60 cm. Col. particular, Madrid.. Cat. por J. A. França: "Millares", opus cit., il. 40

CAPÍTULO II

EL PASO

1. La formación de su propio estilo

Cuando Millares llegó a Madrid, llevaba consigo una buena disposición para asimilar todo aquello que iba a caracterizar la vanguardia española: la negrura, Goya, el drama como constante, el unamuniano sentido trágico de la existencia. Como referente propio llevaba también algo: sus orígenes buscados en el surrealismo y una clara conciencia de izquierdas, que apenas tuvo ocasión de demostrar, excepto en algunos de sus textos y en la arrogancia molesta de sus arpilleras.

Su amor por la arqueología, es, en este momento, fundamental para entender su proceso. Los referentes de las pintaderas canarias habían ya aparecido en sus pictografías y aborígenes, manteniéndose hasta los llamados "muros aborígenes". Las arpilleras del Museo Canario que aparecen expuestas en las vitrinas decimonónicas, y las momias, restos de una cultura arrasada por los conquistadores¹, iban a dar la clave de su materia escogida.

La arqueología iba a representar, a pesar de la tragedia de la cultura aborígen diezmada, la otra cara de la moneda para Millares. Un año antes, en su viaje de novios a la Península, había comprado la primera pieza de su colección arqueológica². Colección formada por pequeñas piezas, esculturas, vidrios³, lápidas funerarias, la misma que años más tarde Moreno Galván definiría como

¹Manolo Millares habló en varias ocasiones del desasosiego que le producían las momias, testigos silenciosos de las raíces de su cultura. Los conquistadores no dejaron vivir sino a los traidores, y para Millares esto era un recuerdo punzante

²Fue una pequeña obra comprada en Cádiz por doscientas pesetas, dinero que le prestó Martín Chirino. La compraron en una casa donde había "una miseria tremenda", según relata su viuda, Elvireta Escobio

³M. Millares llegó a intercambiar varias piezas con arqueólogos, y según comenta E. Escobio, tuvo con F. Zóbel algunos intercambios de vidrios griegos, aunque no especifica cuáles

el contrapunto sereno a la angustia pictórica del artista.

Millares era también, aparte de su amor por la historia, un hombre preocupado por su tiempo. Su biblioteca siguió creciendo, y leía todo lo que podía, aunque eran años difíciles, y aún seguía siendo un problema localizar libros sobre arte y revistas especializadas⁴.

Al principio vivieron, él y su esposa, en una habitación pequeña, donde no podía pintar, problema soslayado al lograr el uso de un estudio, cedido por Vicente Marrero⁵, el director de la revista "Punta Europa".

También iba a empezar una vida mucho más compleja de lo que su personalidad podía soportar, lo que haría que, unido a su interés por los restos arqueológicos, la idea de la muerte se convirtiese en una constante para Millares, tanto en sus textos como en sus pinturas.

Tenía entonces treinta años y un futuro incierto, que pronto iba a centrarse en la vía del informalismo. Es interesante intentar comprender por qué en este momento empieza a angustiarse la muerte.

La muerte española, la muerte en la pintura de Goya, la muerte que aglutina lo negro y la sangre, se hacen presentes en su obra. Pero es quizá, en su caso, también una muerte presentida. Manolo Millares padecía de una hipocondría considerable. Cada año, según comenta alguno de sus allegados, se sometía a un chequeo médico. El temor a un tumor cerebral, que acabaría con su vida dieciséis años más tarde, le rondaba.

⁴Además de los libros que habían decidido su vocación primera, hay en la biblioteca de Millares indicios de su permanente inquietud. Como revistas : "L'oeil", "Il segno", "Panderma", "Phases"; catálogos, entre ellos algunos firmados por E. Jaguer; la revista, donde colaboró con serigrafías en los años sesenta "KWY" y donde participaron también Christo, Y. Klein y A. Greco; la revista "Quadrum"; la revista cultural del PCI "Il contemporáneo"; "Art News" donde leyó el artículo sobre Burri; "Art in America"; "Art International" (ed. en Suiza, pero en versión inglesa); un folleto de Asger Jorn que le pudo llegar a través de Saura. Y algunas novelas realistas como "Tiempo de Silencio" (1961) de L. Martín Santos, etc. Es un amplio panorama el que le interesaba a Millares, como se puede deducir de este resumen

⁵Vicente Marrero nació en Arucas (Gran Canaria), en 1922. Fue Premio Nacional de Literatura en 1955. Publicó "Picasso y el toro" (1951) y "Picasso y el monstruo" (1986)

Según comenta Alberto Portera⁶, su médico y amigo, era un hombre "débil en la calle". Toda su energía la trasladaba a la pintura y a sus textos, pero era incapaz de enfrentarse con la vida cotidiana.

Las raíces del flamenco son profundas, la fiesta de los toros es sangrienta. Es, pues, normal que los informalistas españoles se sintieran atraídos por aquellos valores, que reivindicasen un lenguaje propio que lo diferenciara del resto del mundo, lenguaje que les resultaba común, algo que define Moreno Galván:

"... lo primero que tendríamos que explicar - para explicarnos a Lucio⁷, como a tantos otros artistas de su generación - es esa tendencia obsesiva por retornar a los orígenes más primarios y elementales del arte;... ¿Pero no he hablado de eso ya?. ¿No he escrito de eso al referirme a Tàpies - primer signo -, o a Saura - primer grito -, o a Millares - primera mueca de protesta -. Es curioso: ¿cómo se unifican, sin premeditación, las imágenes del mundo en las personas de un mismo tiempo!. Se pertenece a un tiempo porque se convive dentro de un máximo comun denominador con las personas de ese tiempo. Todos los artistas de hoy - los auténticos, los verdaderos - retornan a los orígenes, si no a los del séptimo día de la creación, por lo menos a los del primer día de la expresión"⁸.

Era pues, el contrapeso ancestral lo que diferencia a Millares del resto de su generación, a la vez que lo integra en ella, ya que la arqueología marcó muchas de sus elecciones⁹, al margen de una relación directa o no con otros artistas de

⁶Alberto Portera es neurólogo, director actualmente del servicio correspondiente del Hospital 12 de Octubre de Madrid. Su interés por el arte hace de él además, un gran coleccionista de obras del informalismo español

⁷Lucio Muñoz tuvo una buena amistad con Millares, pero su relación se limitaba a compartir el tiempo de ocio, sin influirse en sus obras respectivas

⁸J. M^a Moreno Galván: "Lucio Muñoz", Triunfo, Madrid, 21 de enero de 1967, cit. en AAVV: "Lucio Muñoz", Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, septiembre - diciembre 1988, pp. 148 - 149

⁹"La autobiografía inédita del pintor, que abarca el período de su nacimiento a su marcha a Madrid, está llena de referencias al pasado del archipiélago, e impregnada de "insularidad", según comenta J. M. Bonet en "Millares, clásico de un tiempo sombrío", en AAVV: "Millares, Saura, Tàpies. El Informalismo español", Las colecciones del IVAM, IVAM, Valencia, 1991, p. 11. Esta obra inédita

su generación, tanto nacionales como internacionales, como ocurre con Burri. Alberto Burri había nacido en Italia en 1915. Médico antes de convertirse en pintor, había participado en la segunda Guerra Mundial como cirujano. Vió muchas heridas, muchas vendas y mucho dolor. Al acabar la guerra, empezó a usar una serie de arpilleras, *sacco*, como recuerdo de las vendas que él mismo utilizaba para curar las heridas. Las perforaciones recordaban toda la miseria y el sufrimiento de la batalla¹⁰. Pero es, sobre todo, el artista que dota de significado dramático una obra hecha sobre material "pobre". Desde 1948, cuando se instaló en Roma, Burri perseveró en la vía de los materiales de desecho y entre 1950 y 1952 participó junto a G. Capogrossi, M. Ballocco y E. Colla en el grupo "Origine", cuyo manifiesto fundacional guarda muchos puntos en común con el manifiesto fundacional de El Paso.

De Burri conocía Millares la obra cuando decidió transformar sus "muros aborígenes" en "Muros". El uso de la arpillera, descarnado, sin apenas color, o en algunos casos con un color muy simple y denso, fue una elección en la que debió pesar un nº de la revista "Art News" donde aparecía un artículo sobre Burri¹¹.

Lo cierto es que conocía la obra de Burri, aunque indirectamente, con fotografías en blanco y negro, y aunque negase con cierta ligereza las influencias recibidas

no ha podido ser consultada debida a la negativa expresa de su propietaria

¹⁰Algo que corrobora parcialmente A. Everitt: "Antonio (sic) Burri, nacido en 1915, manipula - para ser más exactos, daña -materiales confeccionados de antemano. Es más conocido por sus "sacos" en los que crea un diseño con pedazos de arpillera ...en "Saco nº 5", 1953, los agujeros en la arpillera y el fondo negro parecen heridas vendadas y provienen de lo que vio cuando era oficial médico durante la segunda guerra mundial. Las pinturas de Burri son una crítica melancólica y parcialmente autobiográfica de su época; por desgracia, son demasiado pulcras y bonitas (?) como para expresar una carga emocional poderosa", "El Expresionismo Abstracto", Ed. Labor S. A., Barcelona, 1984, p. 49 - 50

¹¹ M. Gendel: "Burri Makes a picture", Art News, dic. 1954, es el artículo que con seguridad Millares conoció, ya que este número de la revista se encuentra en su biblioteca particular. Además, es posible que también conociera el de M. Swan: "Burri patches a picture", Art Digest, N. Y., diciembre 1953

de otros autores en su primera juventud, Burri supuso un problema. Burri era diferente: era un autor vivo y a Millares le impresionó su obra y su concepto de la pintura, lo que hizo que se apropiase en cierto modo de ese artista. A pesar de ello, los que conocieron a Millares defienden su inocencia:

"La acusación de plagio de Burri fue injusta. En Burri nacen (los materiales, en concreto la arpillera) del uso de una nueva textura, mientras que en Manolo Millares nacen de una necesidad interna" afirma uno de los componentes de El Paso, el arquitecto Antonio Fernández Alba, que añade: *"Manolo era el más existencialista de todos"*. Un existencialismo que lo aboca a la desesperación muchas veces, pero que se mantiene en las lindes de la cordura y objetividad.

El caso Burri fue una de las más amargas experiencias de Millares como artista. La consecuencia lógica de su proceso pictórico lo condujo en 1955, cuando ya había llegado a Madrid, a transformar la arpillera en el protagonista de sus cuadros.

Un crítico como G. C. Argan supo definir bien el proceso de Burri: *"... es posible encontrar en los desgarramientos y heridas de la materia una iconografía del sufrimiento y más allá de ella, un principio formal y de estructura (la conciencia) que la ofensa o la agresión de la materia, la carne, no consigue borrar. Pero ese sufrimiento de la materia es sólo un tránsito hacia el descubrimiento de una nueva y profunda estructuralidad de la forma"*¹².

Crispolti apunta que Millares pasó a ser un *"creador de objetos"* a partir de su uso de la arpillera¹³, la misma conclusión a la que llega Herbert Read cuando

¹²Argan cita también a Millares como ejemplo de uso de materiales "con la poética de los restos mortales", aunque como consecuencia del proceso iniciado por Burri. G. C. Argan: "El debate artístico en Europa", "El Arte Moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos", Ed. Akal, Madrid 1991, p. 500

¹³E. Crispolti: "El realismo matérico de Millares", Atlántica de las Artes, CAAM, Las Palmas, 1990, pp. 53 - 57

cita a Burri como uno de los artistas que "*transform the real in plastic images*"¹⁴.

Es sorprendente, en cualquier caso, como funcionaba la capacidad de asimilación de Manolo Millares para construir a partir de sus pictografías una obra tan declaradamente matérica como los muros.

No hay que olvidar que Michel Tapié había publicado en 1952 su manifiesto "L'Art Autre", cosa que Millares debía conocer por su correspondencia con los críticos de entonces. Este manifiesto, la carta de presentación del informalismo europeo, desgajado de COBRA, mucho más centrado en el uso de la materia, tenía que ser para Millares una carta blanca de actuación.

La arpillera tiene una historia en el mundo aborigen canario que, a pesar de las evidencias que apuntan al plagio de Burri, desdicen la exactitud de esta acusación. Las arpilleras de las mal llamadas "momias guanches" fascinaban realmente a Millares, acostumbrado a entrar en las salas del Museo Canario con mucha frecuencia¹⁵. La imagen de la muerte de aquellos cuerpos, ocurrida hacía más de cinco siglos, posiblemente atraía a Millares por lo que significaba de una civilización perdida.

Era el uso del material, la arpillera; la forma de agujerearlo, los huecos y quemaduras; la forma de colorearlo; y lo más difícil de entender: la coincidencia entre dos autores que hablan del dolor y de la muerte como base de su estética, lo que trae a primer término el problema, la acusación de plagio de Burri que sufrió Millares.

Las primeras arpilleras de Millares, llamadas "perforaciones" y "muros", son muy simples. Carecen prácticamente de color, pues Manolo Millares hace de la

¹⁴H. Read: "A concise history of modern painting", Thames and Hudson, Londres, 1986, p. 276. Junto a Burri cita a Dubuffet, Cuixart y Tapiés, entre otros

¹⁵Las arpilleras hechas con tejido vegetal trenzado tenían una posibilidad de uso que iba desde la vida diaria hasta la mortaja de las momias. Esencialmente eran aislantes y conservantes. En las momias además hay restos de cueros tratados que servían para proteger los cadáveres de la desintegración

arpillera el fondo visible de su cuadro. Las deshilachaba, y después las pintaba, aunque no totalmente, con blanco y negro. Esta es la etapa de mayor parecido con la obra de Burri.

La acusación de plagio debió llegar pronto a oídos de Millares, y su preocupación se hizo evidente, obligándolo a buscar un lenguaje propio con la arpillera que empezaría a tomar forma a partir de 1956.

En 1957 recibe una carta, en su habitual relación epistolar con Aguilera Cerni, en la que el crítico le tranquiliza acerca de sus temores de ser comparado, en inferioridad de condiciones, con Burri:

*"Puedes despreocuparte, entonces, por la coincidencia aparente con Burri. Efectivamente, he visto reproducciones en las que se evidencia cierta similitud formal con tus trabajos. No te dije nada porque creí - como sigo creyendo - que esas cosas carecen de importancia... la arpillera sirve para hacer envases, para hacer cuadros de Burri, cuadros de Millares, y otras mil cosas. El lenguaje es algo más hondo que todo eso, y todavía más adentro está el contenido"*¹⁶.

La crítica española, en general, siempre quiso ver a Burri como un mero esteta. Pero ante la evidencia de la procedencia de las imágenes del italiano, y de sus propias declaraciones acerca de la pintura, poco podía salvarse el papel que jugaba Millares en esta confusa historia.

Burri había declarado en 1954:

*"Las palabras (no) significan nada para mí; ellas no hacen más que hablar en torno a la pintura. Lo que yo quiero explicar aparece en la pintura misma"*¹⁷, algo en consonancia con lo que Millares escribiría dos años después en El Paso, referente a su relación con el acto creativo.

Las pictografías y los aborígenes de Millares habían desaparecido y sus obras se

¹⁶Carta de V. Aguilera Cerni a M. Millares, París, 12 de marzo de 1957

¹⁷Extracto de M. Grandel: "Burri makes a picture", Art News, diciembre 1954, cit. en AAVV: "Alberto Burri", Musée National d'Art Moderne, París, mayo - julio 1972

basaban en el uso exclusivo de la arpillera. Además, empezaron sus viajes, siempre enriquecedores, a París, el primero de los cuales fue con motivo de su exposición en la Librairie Clairel, propiedad de Tomás Seral, el que años atrás había presentado su primera individual en Madrid.

El viaje a París sirvió a Millares, sin duda, para conocer bien las obras del informalismo, cuya teoría había sido enunciada en 1952 por Michel Tapié, con "Un art autre".

Lo "informal" no era *"una corriente y mucho menos una moda. Es una situación de crisis, y precisamente de la crisis del arte como "ciencia europea"*¹⁸, opina Argan certeramente sobre esta época.

La unión de las "filosofías de la crisis", especialmente del existencialismo, con una salida de la guerra que había destrozado muchas perspectivas, habían embocado a Europa a esta situación.

Michel Tapié decide teorizar acerca de este "arte otro" que surge de las cenizas, fascinado por dos exposiciones que habían tenido lugar en 1945, Los "Otages" de Jean Fautrier y las "Haute pâtes" de Jean Dubuffet:

"Y el arte, en este punto, puede ser sólo una forma de encantamiento, de las mayores consecuencias, que nos induce a aceptar, con completo conocimiento de causa, la grandeza de una prueba violenta más allá de las consideraciones de la "crítica de arte".

*"El descubrimiento de esta otredad, en circunstancias de tal tensión... tiene que ver, al final, muy poco con las preferencias protocolarias de los que claman amar al arte, o con sus insufribles congresos y jurados culturales cuya segunda naturaleza es seguir el prudente escepticismo que tradicionalmente ha caracterizado una "sensible" forma de vida"*¹⁹.

¹⁸ Así se explica la aparente afinidad, acompañada, sin embargo, de profundas diferencias, que liga a las tendencias informales con el Expresionismo abstracto o con el "action painting" norteamericano", G. C. Argan: "El arte moderno", opus cit, p 495

¹⁹M. Tapié: "A new beyond", 1952, de "Un art autre" (Paris, Giraud, 1952), en H. B. Chipp: "Theories of modern art", University of California Press, California, 1968, pp 603 -605, (t. de la a.)

Manolo Millares se encontraba en la sintonía del desgarramiento, de la otredad, como acertaba a escribir Aguilera Cerni sobre su pintura en "Punta Europa", un año después de su viaje a París, en 1956.

El ámbito europeo tenía ya la forma completa, necesaria, para que Millares encontrase su camino. De ahí que realizara un salto más en su producción, que se atreviera a perforar las arpilleras, y que se arriesgase en un camino que ya había sido delimitado por Burri.

"Cuadro" de 1955²⁰ es posiblemente una de las arpilleras más originales en este proceso. La hondura de las perforaciones, la inclusión de signos en blanco sobre la arpillera, está a medio camino entre las pictografías y esta obra nueva. Pero hay casos de una similitud tan evidente con Burri, como es "Composición con texturas armónicas", de 1956²¹, que la duda surge.

Dentro de su evolución, Millares intentó algunas opciones de huida a lo que consideramos su "cercanía" a Burri. Una de ellas fue el uso del color, que sólo en algunos casos vuelve a retomar la brillantez de sus pictografías, tal es el caso de "Pintura" de 1956²², donde un rojo intenso convierte la arpillera en un mundo más sugerente que el de la mayoría de los cuadros de esta época. A pesar de no ser titulada "muro", trae a la memoria los desconchamientos de los muros, concretamente los pintados en el llamado "rojo inglés", tan usado en Gran Canaria.

Otra vía es el nuevo uso que empieza a dar a la arpillera a partir de este mismo año. La desnuda de color, y la convierte en un bastidor deshilachado, pizarra futura de sus signos escritos, con algunas perforaciones hechas a la manera del

²⁰"Cuadro", 1955, técnica mixta, 50x60 cm, col privada, Madrid. Cat por J. A. França: "Millares", opus cit, il. 43, p. 32

²¹"Composición con texturas armónicas", 1956, técnica mixta, 103x76 cm, col. privada, Madrid. Cat. por J. M. Bonet: "Millares", opus cit., il. 6, p. 82

²²"Pintura", 1956, técnica mixta, 81x100 cm, Madrid. Cat. por J. A. França: "Millares", opus cit., il. 53, p. 39

pintor italiano, pero distanciándose de la obra de éste por el concepto que aplica: la arpillera en su mayor sobriedad. El "Cuadro I"²³, de 1956 es el ejemplo más claro de este nuevo camino, que va a llevarlo a su obra propia y madura.

La obra que años más tarde pasó a formar parte de la colección del Museo de Cuenca, el "Cuadro 2", de 1957, encontraba ya el camino del equilibrio. Está mejor tensada y compensada de fuerzas que la anterior, y los cosidos de la arpillera están mejor terminados.

En estos cuadros, la pintura de Millares aún no había madurado. Son las obras más esencialmente pobres de su producción, sin alcanzar aún la capacidad de impacto que tendrían sus arpilleras posteriores.

Pero fue éste, el de Burri, un asunto que continuó atormentándolo años más tarde, como ocurrió en la XXIX Bienal de Venecia, a la que acudió en 1958 con los que ya eran sus compañeros de El Paso.

Quizá fue la confrontación, en dicha Bienal, como ya había ocurrido antes en Barcelona, con críticos que *"tenían a Burri en casa"*, lo que desató el escándalo. De informarlo se hacía cargo, como ya era usual, Aguilera Cerni²⁴, aunque el asunto tenía sus antecedentes en la XXVIII Bienal de Venecia, a la que había acudido en 1956.

Mientras Millares realizaba las arpilleras más elementales de su producción, los problemas económicos le acuciaban. La solución vino de la mano de Vicente Marrero que le ofreció, aparte del estudio en Cuatro Caminos, la posibilidad de escribir en su revista.

La crítica de arte ofreció a Manolo Millares un espacio para ahondar en sus intereses particulares acerca del arte. Sus artículos que, debido al signo político

²³"Cuadro I", técnica mixta, 120x102 cm, col. privada, Madrid. Cat. por J. A. França: "Millares", opus cit., il. 52, p. 38

²⁴Carta de V. Aguilera Cerni a M. Millares, Valencia, 27 de febrero de 1959: "Ya he visto "Neue Kunst nacht 1955". El carota de Apollonio se ha limitado a copiar literalmente las notas que le hice. El modo como te saca lo de Burri es canallesco"

de su empresario, decidió firmar con el seudónimo de Sancho Negro, son esenciales para conocer entre sus líneas los intereses de este pintor metido a escritor. Sus pasiones como la pintura de Goya, la pintura informalista europea y americana, los artistas que compartían con él sus inquietudes, y el dramatismo español, recorren estos artículos dejando una impronta significativa de sus ideas, incluyendo la elección del nombre imaginado, "Sancho Negro". La unión del antimito Sancho, para Millares que era esencialmente quijotesco, y del negro, el color que impregnaría su obra hasta poco antes de su muerte, evidencian el cuidado en la elección de este seudónimo. Sólo en contadas ocasiones usó su verdadero nombre para firmar los artículos de esta revista.

Es además, siguiendo los artículo que Millares publica en Punta Europa, donde podemos encontrar no sólo las raíces de su posición estética en la modernidad, sino la creación de su "*museo imaginario*", el encuentro de sus elecciones estéticas y vitales.

Millares también usó la revista para publicar artículos de otros sobre sus arpilleras, como el de Aguilera Cerni, que le escribió acerca de ello²⁵, comentándole el interés que tenía. Su artículo incide en las raíces arqueológicas de los "Muros " de Millares:

"Obrando a la manera de aquellos hombres que inscribieron la expresión plástica de una entera concepción del vivir en el Barranco de Balos, en Gran Canaria, el complejo de creencias mágicas adquiere la consciencia y la claridad que proporciona una lograda madurez. Este es el tránsito de la "pictografía canaria" al "muro aborigen".

"... El signo esquemático se vuelve mancha rotunda, terrible, en su brutal sencillez.

²⁵"Será un verdadero placer y un honor escribirte unas cuartillas. Si me mandas alguna opinión tuya sobre tu propia pintura, creo que me será de utilidad. También quisiera las "fotos" que hayan de ir... No importa que se publique en "Punta Europa". El hábito no hace al monje", carta de V. Aguilera Cerni a M. Millares, Valencia, 24 septiembre 1956

"... Hasta ese momento, el albañil ha construido a lo alto y a lo ancho. El muro tenía dos dimensiones y era una superficie plana, impenetrable.

"Pero como todo constructor, acabó intuyendo que le era necesario incorporar y estructurar el espacio.

"... Tenía que ser algo real, auténtico. Entonces, nace la "dimensión perdida"²⁶. En la editorial de su primer año, la revista confirmaba su situación ideológica como "Nuestra posición ha sido clara: cristiana, sin convencionalismos ni formulaciones vacías; europea en la más noble y tradicional acepción de la palabra; políticamente preocupada sin utopías, y con un profundo sentido social, entrañablemente representativo.

"... Los asuntos del mundo tienen hoy, un carácter cada vez más intercontinental o planetario, por lo que esto de los partidos de un país parece cada día más anticuado y, a veces, suicida.

"... Es evidente que hoy, por todas partes, empieza a anunciarse con vigor este tipo de escritor nuevo, abierta y decididamente cristiano, al que queremos, de modo especial, ofrecer nuestras páginas".

A pesar de esta declaración de principios de la editorial, la revista aceptaba las innovaciones artísticas. No sólo fue Millares el que escribió en sus páginas; algunos artículos nos dan la clave de una apertura progresiva a la innovación, como el de Francisco Verdera "Del arte abstracto a la primavera". O los que hacían claras alusiones a los artistas que en este momento empezaban a marcar el paso en Estados Unidos y Europa, como el artículo de Anthony Kerrigan "Observaciones inartísticas sobre el desarrollo de la cultura americana y el fracaso de su pintura":

"Si el ex - cirujano italiano Alberto Burri presentase una exposición de sus "collages" (hechos de sacos rotos, toscamente cosidos y pintados con brillantes

²⁶En la XXVIII Bienal de Venecia, le he visto exponer un "muro" con esa dimensión perdida. Se trata de superar la ruptura, la fragmentación del hombre actual", acaba V. Aguilera Cerni: "Manolo Millares", "Punta Europa", nº 11, diciembre 1956

colores, preferentemente el rojo), tendría una aceptación muy regular entre los mismos críticos y los posibles compradores.

"... Mark Rothko, que pinta a bandas horizontales y sin formas (tres o cuatro bandas son suficientes para su obra usual), oponiendo el color puro sin ningún contraste de valor, y sin ningún dibujo o diseño, ha conseguido vender alguna de sus enormes obras al Instituto de Arte de Chicago".

Era también grande la preocupación de Vicente Marrero por el arte contemporáneo. Una de sus opiniones más interesantes es la que tiene sobre Jorge Oramas:

"Se dice de él que no sabía mezclar los colores y que cuando lo mezclaba se planteaba grandes problemas.

*Nuestra época, como todas las épocas que aman la autenticidad, huye de las mezclas. Por algo el gris nos resulta el color aburguesado por excelencia*²⁷.

En esta revista se publicaban artículos de filosofía, de cine²⁸, de arquitectura²⁹.

En un artículo sobre Angel Ferrant, D'Ors escribía:

*"Una copiosa y muy varia serie de fotografías del homúnculo ferrantiano completo en una vitrina, sin instalación"*³⁰

Hay, sin embargo, opiniones que no tienen desperdicio a la hora de recordar la ideología que impregnaba la revista:

"El único y más grave problema que tenemos es el comunismo y como solución de poco vale la palabra Europa, porque esa Europa tan cacareada es actualmente

²⁷V. Marrero: "Semblanza y arte de Jorge Oramas", "Punta Europa", n°5 y 6, 1956

²⁸J. M^a. Pérez Lozano: "El triste cine español", "Punta Europa", n° 25, 1958

²⁹J. Carvajal: "Arquitectura y tradición", "Punta Europa", n° 11, 1956

³⁰Homúnculo es el título que después Millares daría a sus arpilleras. Quizá la coincidencia del nombre, la admiración de Millares por Angel Ferrant, lo animan a titular así sus obras. E. D'Ors: "Angel Ferrant", Punta Europa, n° 9, 1956

*medio comunista*³¹

A pesar de estas ideas políticas, Millares encontró su lugar dentro de esta publicación. Las críticas que firmaba Sancho Negro eran más cercanas por su estilo a algún artículo aparecido en "Gaceta de arte" más que a otros ejemplos contemporáneos, delatando el origen de sus gustos.

En los años comprendidos entre 1956 y 1958, Millares publicó varios artículos bajo seudónimo y sólo tres, ya en 1958, con su auténtico nombre.

En los primeros, hizo reseñas de exposiciones y escribió sobre diversos artistas, bastante cercanos a él por cuestiones de influencia o de contemporaneidad: Tàpies, Feito, Guinovart, Canogar, Chillida, Rivera, Saura, Solana, Zabaleta, Ponç, Chirino, Cumella y Vicente Pérez Bueno pasaron por sus páginas. Artículos con temas tratados posteriormente en El Paso, como "Los Toros de Guisando" - el eterno retorno a las raíces -, "Otro arte", "Otro arte o el tiempo perdido" - un personal homenaje al informalismo -, y España en la XXIX Bienal de Venecia, aparecen firmados con seudónimo.

En 1958 tres artículos aparecen asumidos por su nombre real: "Viola", "La fotografía en el arte actual", y "Frank Kline", lo que quizá demuestra una mayor seguridad en sí mismo a partir de la formación de El Paso.

De Millares escribieron varios autores en esta revista. Aparte del ya citado artículo de Aguilera Cerni, un artículo de Horia Stamatou "Millares en el Ateneo" apareció con motivo de la exposición de Millares en el Ateneo, en el año 57, coincidiendo con la formación de El Paso, y Aguilera Cerni vuelve a hablar de él en su artículo: "España en la XXIX Bienal de Venecia"

Ya Millares descubría con su peculiar uso del lenguaje una forma de acercarse a la plástica que muy pronto iba a usar para reflexionar sobre su propia pintura. De uno de los artistas que más directamente estaban relacionados con él, Tàpies, escribía:

³¹V. Marrero: "Crónica española", Punta Europa, nº 11, 1956

"En el cuarenta y tantos, puso en su equipaje de primera salida toda clase de instrumentos y abalorios, lunas y estrellas negras, piedras de amolar, cuchillos pintados de ventana y hasta su alambriño de purpurina plata para no entistecer a los ángeles. Pero todo lo ha ido dejando atrás en diferentes chimeneas faraónicas.

"Hace un año, se fabricó un albañil de tinta china con espátula verde y comenzó a construir muros³² de ladrillos ocultos y a poner cuchilladas en la panza herida del cemento. El grito mudo del tiempo tropieza así con su propia sangre: la sangre del pintor Tàpies fusilado en la superficie³³.

"...Fue en aquel catálogo de primeros culpables que editaba "Dau al set", allá por el año mil novecientos cuarenta y ocho. Y le conocí también por su toro nocturno voladero, por sus campesinos siameses y por su masía de veleta sin vientos.

"Culpable, por inconformidad con los dormidos cangrejos de una orilla, su cara había quedado suspendida en la grandísima sorpresa y atada por la ventana abierta del papel couché, a las de Cuixart y Ponç, alucinantes muchachos de las fantasmagorías"³⁴.

Tras un breve poema³⁵, dedicado a Tàpies, "albañil del tiempo", Millares

³²El muro como título ya había aparecido en la obra de Millares. Pero es también interesante observar que Tàpies habla sobre los muros, y que hace coincidir su nombre con ellos: Tàpies = muros

³³Retornaremos más adelante a un tema que aquí aparece por primera vez en los textos de Millares: la sangre como símbolo del drama. Su recurrencia al rojo es también apreciable a partir de las arpilleras que reciben el genérico nombre de "homúnculos"

³⁴ La forma de escribir de Millares está claramente relacionada, y no es casual, con algunas críticas de los años treinta, como ésta de D. López Torres: "Picasso: cubismo", donde escribe: "con las innumerables esquinas de su genio nace Picasso en Málaga... encuentra en la llanura blanca de la pintura de entonces - sin palabras y sin nada para un ejército de artistas parado ante el paisaje - un horizonte niño de conos y cilindros", G. A., nº 7, agosto 1932. También hay que recordar críticas ya citadas como "Media hora jugando a los dados" de A. Espinosa, con lo que se comprende mejor la asimilación que Millares tiene de este tipo de literatura

³⁵ "Contrario al tiempo / un pájaro / un día / dio un canto sin aurora / Ahora / que las veletas quedaron sin viento / y la dirección sin letras / sabemos / que el ave puede equivocarse / como todo el mundo. / Que el ala puede remontarse / sin ganar la altura / del caracol / o la oruga"

termina:

*"Juan Eduardo Cirlot - amigo ya con rostro - tú que sabes de estas cosas, no dejes que Tàpies abandone su argamasa y su aladro; que no deje de arar los costados perdidos del cemento"*³⁶.

El propio Millares es quien ilustra el texto sobre Tàpies, con un dibujo muy similar al de "Músicos" de 1953, una figura curvilínea con limpios trazos.

De Ponç, sobre el que escribe un año más tarde, sitúa la crítica en un plano lírico, una mezcla de prosa poética y de axiomas, expresando una plena aceptación del surrealismo:

"El hombre es capaz de sentir los cien ojos extraños posados duramente en la nuca.

"... Guardaos la percha, la chaqueta y el sombrero, criarán gusanos antiguos y confetis funerario de habitaciones enfermas.

"El coche plateado araña el bolsillo derecho pero la calle es más ancha sin suelo.

*"... ¿Tiempo para qué?. ¿Qué hay en la llana y del albañil y del basurero?"*³⁷.

*"Esta es tu historia y te la dedico"*³⁸.

De los artistas sobre los que escribió, dos de los más significativos son Saura y Solana. A ambos les entrega la genealogía de Goya:

"Un arte de todos los demonios éste de Antonio Saura. Español hasta el tuétano, hijo - o más bien nieto - de ese gran don Francisco de Goya, no podía quedar atrás en lo negro, en lo arisco, en lo agorero maldiciente de buen aragonés y castellano.

"Arte de grito el de don Francisco -...- y arte de grito el de Saura, de grito y de protesta para siempre. Parientes indiscutibles en lo oscuro y pendenciero,

³⁶S. Negro: "Tàpies", Punta Europa, nº 9, 1956

³⁷El tema del basurero también aparecerá más tarde en la obra de Millares, sobre todo en los textos que escribe para ZAJ. Su amistad con el pintor argentino Alberto Greco, al que conoció en 1963, fue importante en esta recuperación.

³⁸S. Negro: "Ponç", Punta Europa, nº 13, 1957

*parecidos en lo feo y mostrenco, jamás resistirían un maridaje de sala sin liarse a cachetones*³⁹.

En este texto, aparte de dejar bien clara su apasionada admiración por Goya - años más tarde escribiría en un homenaje a Velázquez una de sus frases más enigmáticas respecto al pintor de Fuendetodos -, concibe, en una gran línea genealógica, el demonio de la forma de los artistas - Saura y Solana - inspirados por el autor de las Pinturas Negras⁴⁰. El infierno de Goya no es el personal, sino el infierno de una civilización. Casi el mismo momento de derrumbe con que se encuentran estos pintores, entre ellos el aludido Saura y el propio Millares.

Aparte de su aprecio por Goya, Millares estaba asentando la identidad, como harían sus compañeros de El Paso, con una serie de modelos estéticos. La búsqueda de una "españolidad" que los diferenciase de lo que ya en Europa venía haciéndose hacía años, esencialmente llamado informalismo, aparece en el mismo artículo:

"Dije antes que Saura es español hasta el tuétano y ya lo creo que es cierto; posiblemente el pintor más español de nuestros días junto a Picasso; limitado como un alfarero de Tajueco; austero como un Zurbarán; barroco como Theotokopoulos; picaresco como el de Hita, de la mano de Goya, Antonio Saura se incorpora desafiante con su arte desesperado a la crisis dramática del hombre de nuestra época"

El desprecio de Millares por todo lo que pudiera parecer académico se hace evidente en un párrafo que añade al artículo acerca de Saura, refiriéndose a la exposición de un pintor entonces joven, Antonio López:

"Ni genial, ni enigmática, ni desconcertante,... Ganas, eso sí, de sacar de donde sea un pintor realista, con arillos de academia, para colocarlo en el lugar de

³⁹S. Negro: "Saura", Punta Europa, n° 16, 1957

⁴⁰Muchos habían ofrecido diversas formas del infierno, pero nadie había ahondado como Goya en el infierno de las formas", comenta R. Argullol: "Sabiduría de la Ilusión", Ed. Taurus, Madrid, 1994, p. 49

turno para una próxima medalla nacional. No. No descubramos lo extraordinario en lo sólo tiene un calificativo: cursilería⁴¹.

En cambio, atraído por el infierno goyesco, habla de Solana apropiándose con pasión para la particular familia de la España negra:

"Si en Antonio Saura no se me despinta al nieto - por "reburujón" de familia y misma jeta pictórica⁴² - de don Francisco de Goya, ¿qué decir - entonces - de Solana?.

"... Don José Gutiérrez Solana nos viene ahora al recién inaugurado Club Urbis que acertadamente dirige Luis González Robles, con sus calaveras, sus mascarones más feos que Picio, sus mujeres carnudas, sus toreros y carnavales.

"... Y entonces hace la mataperrería; y termina armando una juerga fenomenal de esqueletos palurdos e indianos; de zambombas, flautas y tamboriles; de máscaras y traseros. Un baile tan de aquí, que la muerte se divide y nos divierte y para que nada falte, nos mete su corrida de villorrio donde el famélico caballo corneado echa las tripas en las arenas de la plaza.

"... Solana, antes de pensar en Grecia⁴³, masca bien el tabaco de su arte y lo escupe, y no se mete a pintor de manzanas que van a pudrirse⁴⁴, sino que pinta lo que se pudrió y ya está reseco de tan muerto. Y cuando piensa en animales, los ve a través de los verracos pétreos esparcidos por Castilla y no por las

⁴¹S. Negro: "Sobre una exposición", Punta Europa, n° cit.

⁴²Esta forma de escribir, que cada vez adapta más palabras coloquiales, como "reburujón", localismo canario, y "jeta", parecen apropiarse de un estilo que en Millares se va desarrollando paralelamente a su seguridad pictórica, a la misma búsqueda de un arte propio, profundo y a la vez en sintonía con su tiempo

⁴³Aunque Moreno Galván escribiese años más tarde del contrapunto clásico que daba la necesaria serenidad al atormentado pintor que era Manolo Millares, su desprecio por el clasicismo griego es una consecuencia propia de un mundo que buscaba descentralizar el modelo de belleza

⁴⁴Las manzanas podridas son una imagen que aparece en otros textos de Millares, como en "Dos notas", que publica con El Paso. Quizá se refiera a las manzanas de los bodegones tradicionales como metáfora de la putrefacción de la figuración en favor de la abstracción

*ventanas de los moldes italianos*⁴⁵.

*"... y la pintura española se libra de la muerte gracias a los parches de Solana. Que en un arte de médicos tontos bien valía el curandero sabio"*⁴⁶.

Solana impresionó a Millares, que reconocía en este artículo no haber caído en la cuenta del "parentesco" que lo hacía "hijo de Goya y padre de Saura". Las máscaras de Solana, el negro que campa por sus respetos, y los personajes siniestros y grotescos que aparecen en sus cuadros fueron incorporados al universo personal de Millares a partir de esta exposición.

De dos escultores vascos, Chillida y Oteiza, comentaba las obras en sendos artículos. El escrito sobre Oteiza, publicado a raíz del Gran Premio de Escultura recibido por éste en Sao Paulo, es, fundamentalmente, una declaración de principios contra la crítica acomodaticia:

"El arte del elogio tiene ya sus frases hechas como el arte necrológico y, como éste, su destino de inevitabilidad que los emparenta; la de dar noticia sobre algo que ya no tiene remedio.

*"Pero la realidad es que el escultor Jorge Oteiza disfrutó de la confianza - hasta ayer - de poquísimos amigos y admiradores y que a no ser por uno de ellos, la posibilidad de asistir a Sao Paulo con una tal obra se hubiera hecho bien remota"*⁴⁷.

En 1956 había escrito acerca de Chillida un texto más en consonancia con sus primeros tanteos con la crítica, bastante hermético y con una línea muy cercana a las críticas surrealistas de López Torres y Espinosa:

"Había escrito: Herrería. Y te quedaste sin nadie, porque nadie fue a encontrarte.

⁴⁵La misma imagen que, a partir de un viaje por el Sáhara en 1969, impresiona su retina: los esqueletos calcinados en el desierto. De ahí surgirán dos de sus series de arpilleras, concretamente las últimas: antropofaunas y neanderthalios

⁴⁶S. Negro: "Solana en el Club Urbis", Punta Europa, n° 23 y 24, 1957

⁴⁷Añade Millares en este artículo: "El que esto escribe, conoció a Oteiza en el I Congreso de Arte Abstracto de Santander, el año 1953. Oteiza - pensé entonces - tiene algo de toro embolado, siempre dispuesto a embestir", S. Negro: "Oteiza", Punta Europa, n° 25, 1958

Te quedaste solo, con la fragua aún caliente y las piezas de recambio para coches sorprendidos en el ademán mismo del arado o de una trilla.

"Luego fue más tarde. Habías arrancado letreros de otras calles con el hierro oscuro de tu lanza milanese y habías obtenido de París los suficientes pasos de altura y de medida. El muro en tu pueblo, entonces, resultó ser de hojalata y el árbol de la plaza un hueco espacial de mineral erguido.

"... Eduardo Chillida más abajo del piso de la mineral galería, estruja el verbo de la perennidad forjando para una esfera sin números la colosal envoltura móvil de lo inamovible"⁴⁸

De Zabaleta, pintor al que admiraba, como había demostrado en sus "Campesinos" de 1951 y 1952, hizo una crítica cercana en su estilo a la de Chillida:

"... Un pueblo dormido en la picada sierra encontró su ventana milagrera donde aquel hombre de sombrero de paja toma medidas y cuelga al sol las piezas recién lavadas con olor a jabón basto y hierbabuena.

"... La ventana tiene la exclusiva de las marionetas hambrientas... Dormitan a un lado, ancianas de cubismo, la botella de anís y el vaso"⁴⁹.

Millares recurre a la muerte como metáfora, a partir del año 57, pero ya en sus primeros textos se adivina su obsesión. De hecho, también acaba este textos con una referencia a la sangre:

"... la ventana única y bullanguera de Zabaleta que nos presta diariamente la charanga más desafinada de colores para que el matarife del pueblo pueda decir - cuchillo en mano y con cara de lerdo - que la sangre del marrano se parece al pimentón"⁵⁰.

⁴⁸S. Negro: "Chillida", Punta Europa, n° 26, 1958

⁴⁹Es difícil dilucidar si este "ancianas de cubismo" tiene un reproche hacia el cubismo como sistema, si se refiere exclusivamente al cuadro de Zabaleta. A veces Millares es tan oscuro que es difícil averiguar sus intenciones al escribir

⁵⁰S. Negro: "Zabaleta y su ventana", Punta Europa, n° 22, 1957

Aparte de Saura, con quien había creado El Paso, Millares escribió acerca de la obra de Canogar, Rivera, Feito, Viola (firmado como Manolo Millares), y Chirino, su amigo de la infancia.

El elogio de la pintura de Feito parece una contraposición a la crítica de Zabaleta. Desde la "ventana" de Zabaleta todo parece poético, pero lo que escribe en "Feito" desdice su postura anterior:

"Le decía yo a un amigo imaginario, recordando aquellos cuadros tuyos expuestos en la Galería Fernando Fe, que no eran nacidos para ser colgados en la vertical de una pared.

"Su sitio estaba en el suelo, para ser vistos desde arriba, bajo nuestros pies, como si fuéramos a caminarlo a la altura misma del pájaro o el aeroplano. Porque tu abstracción, Luis Feito, va directamente al suelo ocre y húmedo, al polvo sin límites de la meseta; va, por tu propia mano, a la acartonada planicie castellana.

"Las tierras, sobre la llanura ibérica de tus telas, van más allá del alcance del Sol o de la fragua.

"... Yo sé de otros que han querido ver a esta misma Castilla por la falsa sonrisa de un rostro plano, campesino, y por la viruela ordenada de los olivares. Pero tú no tratas de engañarla; la trabajas con tu propia piedra, con la ayuda de mulas de arreo y la muela del molino blanco de tu casa.

"Paisaje sin nadie ni nada. Geografía parda, dormida en el horizonte cuadrado, al borde mismo de la muerte. La tierra tan sólo, la yerma superficie y el silencio, dominan tu pintura, Luis Feito, que ha sido hecha para el suelo, para andarla y dormirla boca arriba, con la mirada puesta en el cielo estrellado de tu amigo Canogar, pintor de vías lácteas"⁵¹.

De Canogar escribe también, una vez que éste abandona "las vías lácteas":

"Por eso Canogar, a quien habíamos visto en exclusividad de alturas, pintor de

⁵¹S. Negro: "Feito", Punta Europa, nº 11, 1956

vías lácteas, puede venirmos ahora con tierras de reciente labranza, arañadas una y otra vez en profundas trincheras para la búsqueda de un fruto que no habrá de salir jamás. Y de igual manera que ayer pintó lo que de intensidad posee el gran espacio hermano de la yerma planicie, ahora se complace en cavar aquí, este abajo - reflejo exacto de arriba y de todos los lados cardinales - para enseñarnos que raíz es igual a piedra, flor igual a barro y tiempo polvo cansado de antemano.

"Traer cosas que no hablan de alegrías o amabilidades se va haciendo mensaje importante para nuestros plásticos actuales. (La constante española volviendo por sus fueros). Un arte sin zapatillas, descalzo, duro, negro en su esperanza, que tiene en Canogar una de sus mejores voces; una voz que sabe lo que un sol de pandereta duele al inmenso desamparo de sus hombres, a la palabra entera"⁵².

El dramatismo se hace constante en la obra de la postguerra española, pero es evidente, a partir de estos textos, que Millares se acoge al drama desde lo más profundo de su ser. Nunca sabremos si consciente o no de ello, lo adoptó como su permanente forma de expresión. En estos textos, la sensación siempre es de desazón: la referencia permanente a la muerte, a la sangre, a lo "negro", crean un clima angustioso como la forma en que termina el artículo sobre Feito :

"Dormir en tu paisaje triste, frío, donde son los perros y no los gallos los que despiertan al alba."

A veces, la lírica sale al paso del drama, y desconcierta ver algunos poemas, como el que le dedica a Rivera. Una mezcla de amonestación y cariño se entrevé en estos versos:

"Rivera / tú, / que no eres ni aquél ni el otro / -ni un empeño de museo / ni la piedra blanca totémica - / ni siquiera quedas entre caminos balanceándote al cómodo /equilibrio de dos extremos históricos; /.../ porque te sales del paso y has hecho que no nos quede de camino / tu arte, quiero decirte cuatro palabras, /

⁵²S.Negro: "Canogar", Punta Europa, nº 20 y 21, 1957

despacio, / con la paloma blanca del cariño empuñada en los labios / y la amistad esparcida por esto puños de apretadas ramas; / dormido ya el significado de cualquier sombra mayormente retenida, / por el fin definitivo del gesto del ladrido /.

"... Supimos de la otra orilla donde el hombre del monóculo, / había dado forma a la estructuración más pura / allá por mil novecientos once, hace ya cuarenta y cinco años, / fecha en la que aún ni tú ni yo habíamos concertado la llegada / a la estación de los pasos endiabladamente lentos.

"... tú, / Rivera, / y tu pintura / se trajeron para la estancia de siempre /- No la efímera yerba / no un cansancio de roca / no un temblor de acacias -/ la limpia plenitud del Albaicín"⁵³.

Una acertada crítica de la obra de Chirino aparece también bajo seudónimo:

"... Una cancela de Cáceres detiene las baldosas; una escultura de Chirino es un camino de hormigas para siempre, un cortaplumas de viento. Hay algo que cosquillea y silba por entre los cuadradillos de este juego vacío, sólo despojado como los sencillos palos de un cementerio olvidado por los muertos.

"Un querer salirse en fuerza vertical, caracteriza a la forja escultórica de Chirino, como un terco afán de dibujarse sin la ayuda del suelo, sólo no sé con qué alas... He aquí un hierro que prepara un salto imposible y que anda siempre entre el logro y el fracaso, porque lo volátil se conjuga aquí con el peso tremendo de la tierra que lo contiene y domina en todo momento como a algo muy suyo.

"... Y está claro que, junto a la elevación radiante de una espiga de hierro castellana, se sumerge, pesada, el ancla atlántica de su nacimiento"⁵⁴.

Junto a este artículo dedicado a su amigo escultor, aparece en la sección "Caña y Mosca" de la misma revista un artículo que empieza a darnos las claves de la sociedad en que se mueven estos artistas: "Carta a ese español que busca piso",

⁵³S. Negro: "Rivera", Punta Europa, nº 27, 1958

⁵⁴S. Negro: "Chirino", Punta Europa, nº28, 1958

que acaba de la siguiente forma:

"A tí se te revuelven muchas cosas cada mañana cuando coges el periódico y te vas a la sección de anuncios por palabras a leer una serie de reclamos a base de cifras que tú no podrás jamás amontonar en la vida, entre otras cosas, porque son de muchos ceros. Y entonces a tí te soplan vientos negros en los ojos y te da como una tiritona de rabia. Con ese talante empiezas el día"⁵⁵.

Ciertamente era una España oscura la que les correspondió vivir a estos artistas. Corría ya el año 58 cuando Millares escribe una serie de artículos que dan constancia de su aceptación del "Arte otro", y de su admiración por pintores gestuales como los del grupo COBRA: "Otro arte", "Otro arte o el tiempo perdido", y el dedicado a la representación española en la XXIX Bienal de Venecia.

"Otro arte o el tiempo perdido" por su importancia en la definición de la madurez de Millares se solapa con las siguientes páginas de este trabajo. Apareció, además, publicado en diversos sitios a la vez.

Con su nombre firma un artículo sobre Viola, interesante porque nos da claves del conocimiento que del surrealismo tenía Millares:

"... Viola nos trae, en su pintura, un campo vital de anarquía manejado por andares de mulas pardas enganchadas a todos los carros gitanos de nuestra patria....

"... En sus andanzas por esos mundos de Dios - que él cambalacha como nadie pinceles por caballerías - conoce a todos los "locos" de nuestro siglo y a todas las escuelas del arte actual; amigo de ese "enfant terrible" que fue Oscar Dominguez, y de las figuras más señaladas, hijas de Baudelaire y el conde de Lautréamont, Manuel Viola muerde con entera voracidad las grandes correrías del Superrealismo que encabeza André Breton. Muerde y engulle la aventura de lo "automatique" hasta el máximo de su hartazgo. Entonces, repleto, ahíto de ese

⁵⁵Mismo nº de revista que el anterior, Sin firma. Esta sección estaba abierta a distintos colaboradores y artículos remitidos

mundo tan hecho para él de la total carnalada - pero con procesión por dentro, de algo serio, como diría Guillermo de Torre hablando de Dadá - se traslada de domicilio y acampa más acá de la frontera y se vuelve oscuro, rabiosamente hosco en su posible comunicación.

"... Le dejamos, pues, cuando se apresta a sumarse, con renovados bríos, a la fila de los inconformistas llevando consigo su especial intemperancia y su cante serrano; quizá el cante mismo que un Manolo Caracol dijera esta mañana a su pintura esperanzada"⁵⁶.

A veces tiene Millares extraños arranques de ternura, como en el artículo que le dedica a Vicente Pérez Bueno:

"A fuerza de dar palos a los lienzos espaciales, uno no encuentra ya calma en el flagelo. Entonces se vuelven los ojos de estos hijos cansados que somos hacia un lugar donde el Paraíso dejó en depósito sus fragmentos más tiernos y entrañables.

"Así es como llego hoy: con olor de cansancios, asqueado, a tu juguetería optimista y confiada.

"... Pérez Bueno es el primer "naïve" (sic) - y tal vez el único - con carta de ciudadanía española. Pero vaya uno a hablarle de estas cosas a nuestro hombre, vaya uno a preguntarle por sus camaradas Rousseau "le Douanier", Pickett o Bombois. ¡El, que cree pintar como el mismo Sorolla!

"... Y lo bueno de este Bueno es su inmediata eficacia en el contagio, su reparto de buenas, buenísimas intenciones, su encantamiento incluso para rendir a aquellas especiales serpientes expulsadas del Paraíso.

"Hoy es el turno, Vicente Pérez Bueno, en esta hoja nacida para jóvenes de setenta años como tú.

"... Para todo eso y para que pongas de mi parte una paloma de alegría en los ojos totales de los hombres"⁵⁷.

⁵⁶M. Millares: "Viola", Punta Europa, n° 29, 1958

⁵⁷S.Negro: "Vicente Pérez Bueno", Punta europa, n° 10, 1956

Como Sancho Negro firma un artículo dedicado a "Otro Arte" en el que dedica poemas a Falkenstein, Appel y Mathieu. Para Falkenstein escribe:

"Arañazo vertical / Que / Transparente / Fija dolor / Sobre el silencio / Oscuro...". Para Appel: *"Como una erupción / Rabiosa / Sobre la piel de la tierra / O / Sobre / La húmeda superficie / De un animal plano / Que la roca / Escupe / En mineral alegría...".* Y para Mathieu: *"Despanzurra / El dolor / Con que el tubo / Anuncia su alumbramiento / La bofetada / Oscura / Ha dado en el centro / De no sé qué desagradable / Mundo olvidado / Cuyo alfabeto / Pudiera estar en Ur o Nínive / O / Tal vez / Aquí / Entre nosotros / La voz que desbarata / El contenido / Y luego / Se queda en el espacio / Sangrante"⁵⁸.*

Manolo Millares cuando firma con su nombre y escribe sobre Kline adopta un tono más austero:

"... Si el arte en otros pintores norteamericanos - como Rothko o Still - tiene apetencias de universos inmensos, de espacios infinitos, para Frank Kline es precisamente lo contrario; agota la más exigua extensión en signos descomunales, como vistos a través de potentísimos lentes. Cuando otros pintores de estameña caligráfica -un Tobey, por ejemplo - ponen en su quehacer una nota de fuga (la condición del viajero aéreo sobre un terreno interminable) para llegar a la evidencia de lo diminuto por su disposición en la inmensidad, encontramos a Kline, que valiéndose de un gesto mil veces aumentado, nos presenta a la "cosa" en su totalidad expansiva por un afán de poner a escala gigantesca lo que en realidad sólo ocupa una letra de imprenta de un centímetro cuadrado.

"Kline establece en sus cuadros una pugna ("The dramatic conflict of form with space", de que habla Frank O'Hara) sin un final victoriosos para un bando (blanco o negro), ya que las fuerzas dentro del cuadrado intentan ser equitativas (un ejemplo: "Abstract painting 1952")"⁵⁹.

⁵⁸S. Negro: "Otro arte", Punta Europa, n° 30, 1958

⁵⁹M. Millares: "Frank Kline", Punta Europa, n° 30, 1958

Manolo Millares expresaba así su admiración no sólo por la cultura española, sino también por el informalismo europeo y por el expresionismo abstracto americano. Su conocimiento de los artistas y de los críticos como Frank O'Hara era evidente, además de los orígenes de algunas gestualidades pictóricas que empezaban a atraerle cada vez más, como la caligrafía oriental, un dato interesante al observar los gestos caligráficos con los que terminaría, a partir de 1958, sus arpilleras.

Como integrante de El Paso, publicó dos artículos reveladores. Uno de ellos, acerca los Toros de Guisando, colaboraba a establecer la genealogía del arte español informalista con la historia, en el lenguaje oscuro que a veces utilizaba: *"... Aún con los ojos mecánicos - los faros del coche -, no pareció que todo hubiese quedado a merced de los grillos. Por el filo de las piedras, el reloj natural de los robles marcaba testarudo las siete.*

"... Así pudimos, con la conciencia de cuatro mariposas castrenses, pasar una revista total a la formación más dura de la tierra. Hubiera deseado, de pasada, que el toro principal de aquel escuadrón ibérico me hablara contándome la vida de los mil años, pero no estaba en su ánimo hacerlo. Aquella planta mineral había burlado a la muerte con el guiño múltiple de los cuernos perdidos quedando limitada al lenguaje de las copias extrañas.

"... Al contacto de tanto cansancio, la curiosidad me puso los zapatos usados de la lástima y desée encontrarme lejos del lugar.

"Desde entonces, tristes toros de Avila, puede decirse que os vengo cavando una humilde sepultura en el rincón más callado del cementerio del Tiemblo"⁶⁰.

Otro artículo, con el lenguaje transformado en el de una crónica oficial, comentaba la Bienal de Venecia a la que asistieron los artistas de El Paso:

"... Digamos, sí -...- que este tanto ganado por España es el fruto de una buena y concienzuda organización, la labor bien hecha de un comisario responsable y consciente de su deber.

⁶⁰S. Negro: "Los toros de Guisando", Punta Europa, n°34, 1958

"... Este triunfo español - el primero ganado en tal tipo de exposiciones - viene aquí a cuento de la XXIX "Biennale" de Venecia... La experiencia de Sao Paulo, "el conjunto armónico, perfectamente equilibrado" de que habla Gómez Sicre, va a repetirse ahora, pero en escala mayor, en un tono más ambicioso. Esta primera cita de los más importantes pintores abstractos españoles en un ámbito como el de Venecia, tiene ya sabor de acontecimiento histórico y, a un tiempo, de algo inaudito (principalmente para los que andamos luchando por aquí)

"... El ojo curioso del arte internacional empieza a mirar de frente - dentro de España - a nuestras exposiciones y nuestros artistas.

"... La muerte de la leyenda negra de nuestra pintura con una pintura fieramente negra, ¡nuestro pueblo y su constante contradicción!"⁶¹.

El negro empezaba, conscientemente, tanto para Millares como para los demás informalistas españoles, a ser utilizado como el más seguro emblema, como el distintivo de una época determinada del arte español.

⁶¹S.Negro: "España en la XXIX Bienal de Venecia", Punta Europa, nº34, 1958

CAPÍTULO II

EL PASO

2. El grupo

En 1951, Michel Tapié había organizado en París dos exposiciones fundamentales para el conocimiento del "arte informal": "*Les signifiants de l'informel*", en la Galería Paul Fechetti, y "*Véhemences confrontés*", en la Galería Nina Dausset. Los artistas reunidos en cada una de ellas dan cabida a casi todo el informalismo europeo y americano en la década de los cincuenta y parte de los sesenta. En la primera, los dos artistas que le habían impresionado en el 45: Fautrier y Dubuffett, junto a Mathieu, Michaux, Riopelle y Serpan; en la segunda, aquellos artistas que sin depender de un grupo habían revolucionado el automatismo, como Bryen y Wols, junto a Capogrosi, de Koonig, Hartung, Mathieu, Riopelle, Russel y uno de los artistas que más fascinarían a Millares, Pollock.

Michel Tapié, que era el director artístico de la Galería Stadler, y que había publicado en 1952 el primero de sus libros sobre *Art autre*¹, defendía la necesidad de un arte convulsivo, que rompiese con todas las normas habituales de la estética:

"Hoy no puede haber más arte que pasmoso: cuando se emplean todos los medios con los mejores y los peores motivos, para explicar el arte, para vulgarizarlo, para hacérselo tragar como un complemento familiar de nuestras vidas cotidianas, los creadores dignos de este nombre saben que no les es posible traducir su ineluctable mensaje fuera de lo excepcional, del paroxismo, de lo mágico, del éxtasis total. Por eso nunca se tratará aquí de trabajos que sólo tienen que ver con la estética, siendo ésta un mero pretexto para pretensiones

¹M. Tapié: "Un art autre où il s'agit de nouveaux dévidages du réel". Cit. por L. Toussaint: "El Paso", Cuadernos de Arte Cátedra, Ed. Cátedra, Madrid, 1983, p. 38

vanas, coartada dudosa para ejercicios de talentos sin la menor necesidad"².

En 1957, una exposición titulada "Arte otro" iba a tener lugar primero en Barcelona y después en Madrid³. Ella sería revulsiva para fomentar una toma de posición en la vanguardia artística española, que hacía tiempo que demandaba una salida digna a su obra, además de una unidad estética, lo que no significa una homogeneización de los diferentes artistas que la componían.

Las reuniones de estos artistas, generalmente en el Café Teide⁴, habían dado pie a una toma de conciencia que desembocaría en El Paso. A veces se reunían en los domicilios de Millares o de Saura, algo habitual en la época, siguiendo la estela dejada por las tertulias en la casa de Juana Mordó, que continuaban celebrándose. A este estado de opinión se unía el desencanto de falangistas como Laín Entralgo y Dionisio Ridruejo⁵; la proliferación de galerías; la dirección de Fernández del Amo del MEAC, cuyo secretario era entonces Luis González Robles, futuro comisario de El Paso en los foros internacionales; y las condiciones previamente abiertas por la "Academia Breve de Crítica de Arte" y el Salón de los Once creados por D'Ors. Todo ello formaba el entorno preciso para la creación de un grupo.

El grupo El Paso fue formado en febrero de 1957. Aunque no hay absoluta certeza en ello, al parecer la idea fue de Saura, Millares⁶ y Ayllón⁷. El nombre fue elegido por Antonio Saura:

²L. Toussaint: "El Paso", opus cit., p. 40

³El Paso ya estaba formado y participaron en esta exposición dos artistas que a la sazón trabajaban con la galería Stadler: Tàpies y Saura.

⁴Según relata R. Canogar iban a este café porque "al Gijón iban los de la Escuela de Madrid". Entrevista con la autora.

⁵Canogar lo recuerda haciendo certeros comentarios acerca de su obra, aunque la ascendencia de Ridruejo sobre Juana Mordó nunca llegó a ser tan grande como la que tuvo Laín Entralgo.

⁶Millares fue el creador del grupo, según afirma M. Padorno .

⁷Aunque Toussaint asevera que fueron los tres, Ayllón da la primacía a la idea de Saura.

"El Paso",..., alude más a un gesto, a una actitud. Un paso es un gesto incipiente, tímido si se quiere, pero aventurado y aventurero si se da hacia adelante... (el emblema) era exactamente un gesto, un rasgo al azar..."⁸.

Azar desmentido, en parte, por la necesidad que existía en ese momento de crear un grupo, como confirma Cirlot:

"...Bastará que aludamos al núcleo expresionista "Die Brücke" (El Puente), que se formó en Dresde en 1905. El nombre de "El Paso", como el de la asociación alemana que acabamos de citar, pero más enérgicamente aún, precisa la necesidad de un avance sobre una situación dada. En efecto, en términos generales, la situación del arte español incluso en fechas recientes podía calificarse de retardataria...

"El grupo "El Paso" fue constituido para que esta situación variase radicalmente, para que la capital de España pudiera convertirse en un centro creador del arte vivo de nuestro tiempo y para que otros artistas, a su ejemplo, pudieran agruparse o trabajar aisladamente pero dentro de una esperanza de comprensión o de aceptación al menos..."⁹.

El grupo era el resultado necesario del proceso ya aludido. Posiblemente Millares, que ya había tenido la experiencia de LADAC y contaba con cierto entrenamiento gracias a las críticas que firmaba como "Sancho Negro", fue, junto con Saura y Ayllón¹⁰, el más activo participante en la redacción del Manifiesto. Aunque se reunieron con ellos otros artistas a la hora de formar el grupo: Rafael Canogar, Luis Feito, Juana Francés, Manuel Rivera, Antonio Suárez y el crítico Manuel Conde.

⁸S. Amón: "Conversación con A. Saura sobre "El Paso"", El País, Madrid, 15 de enero de 1978, en L. Toussaint, opus cit., p. 25

⁹J. E. Cirlot: "El grupo "El Paso" de Madrid y sus pintores", Carta de El Paso, 9, Madrid, enero de 1959; "Aviso didáctico", Papeles de Son Armadans, XIII, 37, año IV, Palma de Mallorca, abril de 1959; y en Revista, Barcelona, 20 diciembre 1958. Cit. por L. Toussaint: "El Paso", opus cit., p. 27

¹⁰Que previamente habían pertenecido a un grupo de vanguardia, el "Grupo Pórtico" de Zaragoza.

El Paso debía ser, fiel al espíritu informalista del que estaba impregnado, abierto a diferentes tendencias y antiacadémicista, tal como señala el manifiesto fundacional:

"El Paso" es una agrupación de artistas plásticos que se han reunido para vigorizar el arte contemporáneo español, que cuenta con tan brillantes antecedentes, pero que, en el momento actual,..., atraviesa una aguda crisis.

"...Escritores, cineastas, músicos y arquitectos serán llamados entre nosotros a fin de que nuestro trabajo sea más completo y nos ayuden en la formación de una juventud entusiasta, hacia la cual va especialmente dirigida nuestra actividad desinteresada.

"...El Paso" no se fija en determinada tendencia. Todas las manifestaciones artísticas tendrán cabida entre nosotros. Con este fin, hemos reunido cuanto en la actualidad creemos válido, con un criterio riguroso, mirando hacia una futuro arte más español y universal" ¹¹.

A pesar de ser ideado por Ayllón, la redacción había sido conjunta, como lo demuestra el hecho de que el Manifiesto definitivo fuera firmado por Saura, que empleaba a fondo su capacidad crítica, aunque utilizando los mismos elementos referenciales que en el anterior:

"... Propugnamos un arte recio y profundo, grave y significativo..."

"... Nos encaminamos hacia una gran transformación plástica en la cual encontrar la expresión de una "nueva realidad.

"Y hacia una antiacademia, en la que el espectador y el artista tomen consciencia de su responsabilidad social y espiritual.

"La acción de El Paso durará mientras las condiciones antes expuestas se mantengan en nuestro país" ¹².

¹¹J. Ayllón: "Manifiesto", Madrid, col. El Paso, febrero de 1957, en L. Toussaint, opus cit, p. 20

¹²A. Saura: "Manifiesto", El Paso - 3, Verano 1957, Fernando el Católico 34, Madrid. Cit por L. Toussaint: "El Paso", opus cit., p. 195

Era pues, El Paso, un gran esfuerzo por aglutinar a los artistas que estaban realizando una obra abstracta, como emblema de modernidad, a pesar de compartir los espacios expositivos, especialmente los oficiales, con artistas "realistas"¹³. Un análisis de Bozal quizá contribuya a esclarecer estas intenciones:

"Entre las diversas afirmaciones que constituyen el manifiesto de El Paso hay algunas que conviene destacar: la salvación de la individualidad, la libertad radical, el contacto con la época, la incorporación de la tradición expresiva y dramática, la búsqueda de una nueva realidad... Vistas en su conjunto, estas afirmaciones constituyen un programa que rechaza la cultura establecida, pero que todavía no propone alternativa alguna. En realidad, éste es el proyecto fundamental del informalismo y también su máxima debilidad; es una actitud ante la realidad, señala ésto o aquello, establece lo controvertible de lo dado, pero no marca claramente las pautas de esa realidad que dice buscar" ¹⁴.

Esta ausencia de proyecto que advierte Bozal en El Paso es, hasta cierto punto, relativa. Si existía un proyecto, era implícito y no explícito. El grupo no se veía en la necesidad de definir aún más sus líneas de actuación, porque estas líneas se establecerían con el tiempo, a base de boletines, "cartas", y exposiciones.

La toma de conciencia de un arte español reunía las características del informalismo aunadas con las propias de una historia española fundamentalmente negra asimilada como símbolo doble: en el sentido profundo, fue para ellos una metáfora de la dictadura; en el sentido externo, lo "negro" se convertía en el distintivo español frente al informalismo europeo y al expresionismo abstracto americano, cuyos componentes empleaban el color en toda su intensidad.

¹³J. M. Bonet apunta que la corriente abstracta convivió en armonía con los realistas no académicos, en los que incluye a L. Muñoz, A. López, F. y J. López Hernández, E. Gran, C. Laffon y A. Avia, exceptuando algunos roces, como la crítica a A. López firmada por Sancho Negro y aparecida en "Punta Europa" ya reseñada. J. M. Bonet en AAVV: "Lucio Muñoz", opus cit, p. 18

¹⁴V. Bozal: "España, vanguardia artística y realidad social", opus. cit, p. 99

Para Millares, la forma metafórica de entender la pintura era un arropamiento necesario a su ideología, marcada por los antecedentes familiares ya citados, y por una personalidad incapacitada para expresarse en solitario.

La abstracción sería, entre otras razones, por su escape a la censura, un sinónimo de libertad insustituible para estos artistas. De hecho, en 1966, el crítico Cesáreo Rodríguez Aguilera podía escribir :

*"... desde hace treinta años, las artes plásticas se han desarrollado con toda libertad en España" debido al "lenguaje silencioso de la pintura y en el número restringido de destinatarios a los que se dirige... lo que le ha permitido escapar a una censura oficial posible"*¹⁵.

Tió Bellidó completa esta aseveración, en el mismo artículo, con una cita de Tomás Lloréns y Valeriano Bozal:

*"Si la pintura de Saura y de Millares se configuraba como una agresión, no era por rechazo crítico a la cultura franquista, puesto que el lenguaje elegido no lo indicaba, sino como crítica del lenguaje artístico en general" y "el informalismo, sin quererlo y, en ocasiones, oponiéndose a ello, ha contribuido de manera decisiva a la aparición y consolidación del aparato culto - comercial que se desarrolló en España en la década siguiente a su aparición, del mismo modo que también pesó en la afirmación de una sociedad a la que negaba con su gesto"*¹⁶.

Por una parte, la abstracción permitió que la evidencia de un arte comprometido, o al menos situado frente al franquismo como ideología, pasara desapercibido para los censores, muy atentos a los textos de teatro, libros, imágenes cinematográficas, y todo lo que fuese explícito. Por otra parte, es evidente que el gesto de negación de la cultura franquista de El Paso era cierto, pero al mismo

¹⁵C. Rodríguez Aguilera: "Arte y libertad", Papeles de son armadans, nº 128, Palma de Mallorca, 1966. Cit. por R. Tió Bellidó en "La historia. Millares", Cuadernos Guadalimar, nº 20, Ed. Rayuela, Madrid, 1978

¹⁶V. Bozal y T. Lloréns: "España, vanguardia artística y realidad social", cit. por Tió Bellidó en "La historia Millares", opus cit., pp. 29-30

tiempo, en una paradójica absorción, se siente asimilado por el Gobierno al que niega. El Paso necesitaba darse a conocer fuera de las fronteras españolas, y el gobierno franquista necesitaba una imagen más "europea" que lo resarciese del boicot al que Europa había sometido a la dictadura española.

El Paso, pues, se conforma en un momento fundamental para sentar las bases de la futura sociedad española. Pero además toma forma cuando sus artistas, aún muy jóvenes, empiezan a alcanzar la madurez y un cierto reconocimiento de su obra.

Tal era el caso de Millares, que había expuesto, a principios de 1957, en El Ateneo de Madrid. Sus arpilleras, aún "muros" en transición hacia su definitivo lenguaje personal, con los hilos de la trama tensados, fueron presentadas en el catálogo por Cirilo Popovici:

"Ciertamente, antes de Millares se utilizó la arpillera. Pero esta utilización quedó limitada en las obras de un cierto constructivismo de índole "dadá", bien a fragmentos tonales en el cuadro, como un color más, bien como "collages" junto a otros materiales heterogéneos.

"... De aquí que esta primera aparición de las arpilleras de Millares adquiera una significación que la historia del arte consignará debidamente en su día.

"... El hecho es que las arpilleras de Millares nos traen hoy un nuevo lenguaje plástico"¹⁷.

Popovici fue el más decidido defensor de esta primera exposición de arpilleras: *"Este discurso puro de la arpillera viene a ser, así envuelto de no sé qué poesía extraña y suave, la revelación de un mundo nuevo de formas y valores. Pero el conjunto permanece tan plástico, tan libre de artificio, que esto nos hace pensar en un Mondrian redivivo en estos humildes sacos. Estos agujeros y estos perfiles de piezas pegadas nos hacen pensar así en una escultura, o por lo menos en algo*

¹⁷C. Popovici: "Millares", Ateneo, Madrid, 1957

que se le parecería..."¹⁸.

En "Punta Europa" recibió una crítica de Horia Stamatu:

"...De que Millares es un pintor, esencialmente pintor, no puede haber duda para quien tenga algo que ver con la pintura. De que es un pintor español tampoco cabe duda, por la fuerza de los valores puestos en juego, colores, efectos de arpilleras, ásperos, o quemaduras, o negación del color y del plano por los agujeros. La única pregunta es sólo si por los agujeros no se sale del plan pictórico y transforma el cuadro en un objeto más bien escultural.

"Algo rudo, potente y refinado a un mismo tiempo, hace de esta pintura un evidente manifiesto, sincero y dramático, contra los lugares comunes. Ni el temperamento ni el talento pueden entrar en discusión, vista la indiscutible autenticidad, directamente lírica de la exposición.

"Pero lo que queda para el porvenir lo vamos a formular en una pregunta, que sobrepasa lo "plástico" mismo, porque en todas las formas de la expresión humana hay algo que sobrepasa lo "específico". ¿Puede vivir un arte falto de toda expresión simbólica?. ¿Es suficiente para el arte proyectar sólo un lenguaje estricta y esotéricamente individual?. ¿Y no llegará este arte a un agotamiento trágico?. ¿Cómo puede evitar transformarse poco a poco en un arte inevitablemente decorativo y nada más?.

"No olvidemos que lo simbólico no se refiere únicamente a las cosas reales, sino que es un medio de triple dimensión ente los hombres, entre éstos y las realidades de la naturaleza y entre todo esto y lo trascendente. No es una cuestión "moral" sino "existencial" "¹⁹.

A las preguntas que plantea este crítico frente al dramatismo de las arpilleras, a la falta de "expresión simbólica", Millares opondría pronto sus textos sobre

¹⁸C. Popovici: "En Espagne - Madrid - Millares", Cimaise, 4, Paris, marzo - abril de 1957. Cit. por L. Toussaint opus cit., p. 21

¹⁹H. Stamatu: "Millares en el Ateneo", Punta Europa, pp. 103-106

pintura y sobre el "homúnculo", dotando de materia "física" a su pintura abstracta, ya que las arpilleras que presentó en El Ateneo eran todavía los "muros", carentes de significado humano.

Estos sacos que Millares iba llenando de gotas de pintura, como un *dripping* algo extraño, iban abriendo paso a su obra madura. En ellos recogía Millares *"la intensa experimentación que le hace concentrar cada vez más en las posibilidades expresivas de la materia, una materia humilde, sensible, dúctil, soporte pasivo de ajetreos y tensiones, red sutil que conserva todas las huellas, arrugas o partículas"*, como anota Calvo Serraller²⁰.

Saura y Millares fueron los más que usaron la referencia a la España negra tanto en su pintura como en sus textos, fundamentales para entender su postura. Los más abundantes entre los personajes recurridos por ambos artistas fueron Torquemada y Felipe II, y continuaron siendo usados una vez El Paso fue disuelto. El dolor y la muerte, pero más esencialmente la muerte, se convertía así en el *leit motiv* de muchos textos de Millares, y en la clave de su obra más característica: el "homúnculo". Esta abundancia de lo dramático tuvo en general bastante aceptación aunque la postura dramática a veces resultaba excesiva.

El Paso tenía que estar en la vanguardia, y para ello recuperaron sus componentes la relación con las publicaciones más avanzadas que se producían en Europa. A principios de 1957, "El Paso" participó en su primera exposición conjunta en la Galería Buchholz. Todos los firmantes del primer manifiesto estaban allí. Castro Arines puso el acento en los antecedentes de estos artistas:

"El Paso, pese a que su propósito es romper moldes, cierto es que nada nuevo descubre en esta su primera salida - el "tachismo", el "informalismo", el "burrismo" (de Burri, cuidado), el "cartografismo", etc. de viejos que son ya no pueden resultar novedad -, pero a mí lo que me interesa de esta exposición no es la condición decorativa que ella presenta, sino el espíritu que la anima... Así, el

²⁰F. Calvo Serraller: "Millares", Galería D'Art, Palma de Mallorca, 1983

primerísimo cuidado de este grupo es oponerse a toda conformidad"²¹.

El objetivo era exponer y darse a conocer, y lo lograron. En distintas entidades²², y en acontecimientos internacionales, como la Bienal de Sao Paulo. Allí fueron seleccionados por Luis González Robles²³, que jugaría un importante papel en el conocimiento internacional de este grupo. En el boletín de El Paso que siguió a la Bienal, Saura elogió la labor del comisario:

*"El éxito de la última Bienal de Sao Paulo... obedece a razones bien precisas. En primer lugar, al celo de su organizador (...) que ha realizado una selección decorosa y en su mayor parte coherente, ofreciendo por primera vez en el extranjero un conjunto de obras que, respondiendo a una vanguardia de primera clase, presentaba características españolas..."*²⁴.

A pesar del entusiasmo de Saura, alguien rajó con una cuchilla de afeitar una de las arpilleras de Millares, lo que supone el principio de su mito personal como artista incomprendido. Saura escribió acerca de este hecho, en un artículo titulado "Vandalismo en la Bienal"²⁵.

El año 57 fue el de la citada exposición "Arte otro"²⁶, organizada por J. L. Fernández del Amo, en coordinación con la galerías Stadler y Rive Droite, que permitió ver a los españoles lo que realmente se hacía en el mundo. Era una manera de acercar la idea de Tapié a los cauces del arte español y de confirmar,

²¹J. de Castro Arines: "Las exposiciones: Grupo EL Paso", *Informaciones*, Madrid 27 de abril de 1957.

²²En el Club Urbis, "Exposición antológica. Homenaje a Gutierrez Solana", junto a otros artistas, como Tapiés, Planasdurá, etc. Allí se unió al grupo Viola, cuyo cuadro "Saeta" impresionó al grupo.

²³L. González Robles, que era entonces secretario del MEAC, fue elegido comisario por el entonces Director General de Cultura, J. M. Ruiz Morales.

²⁴A. Toro (seudónimo de A. Saura): "Certámenes internacionales", *Carta de El Paso*, suplemento 2, Madrid 1958. Cit. por L. Toussaint: "El Paso", opus cit.

²⁵A. Toro: "Vandalismo en la Bienal", *Carta de El Paso*, suplemento 1, Madrid, noviembre de 1957. Cit. por L. Toussaint: "El Paso", opus cit, p. 45

²⁶El catálogo fue escrito por J. E. Cirlot y C. Popovici

al mismo tiempo, que había un desarrollo paralelo a la modernidad europea²⁷. El grupo El Paso no podía menos que sentirse satisfecho ante el resultado:

"... La presencia española (...), junto a las obras fundamentales de Pollock, Tobey, Fautrier, Wols, Mathieu, Appel, etc., presentaba un interés indiscutible. Ellas formaban un conjunto excelente, marcado por el sello de la sobriedad y la profundidad que contrastaba felizmente con otras obras de carácter más dionisíaco y colorista" ²⁸.

En la Sala Negra se pudieron ver obras de los más importantes creadores informalistas²⁹, los artistas que después Millares citaría a modo de homenaje en su obra *Otro arte o el tiempo perdido*, junto a la de los artistas de El Paso, además de Tàpies y Tharrats. En el catálogo, Cirlot y Popovici escribieron:

*"El arte expuesto no es un hecho arbitrario sino un movimiento unánime que representa el último estado de un proceso histórico que cuenta casi ochenta años"*³⁰.

Sin embargo, no era una vanguardia asimilada por el país, a pesar de los esfuerzos realizados en esta dirección, como recuerda Bozal:

"... Paradójicamente, la vanguardia, ese grupo de intelectuales y artistas que frente al nuevo (el orden franquista) insinuaban un orden distinto, no tienen detrás de sí más que a ellos mismos.

"... En aquellos momentos no había muchas posibilidades y casi ninguna capacidad de elegir. Aún en el supuesto de que el lenguaje y la profesión se hubieran planteado voluntaria y voluntariosamente este tipo de problemas, los

²⁷ Algo que confirmaba M. Sánchez Camargo: "... nuestros artistas abstractos no sólo aguantan la comparación con los extranjeros sino que, en algunos casos, les superan, sea en el concepto, sea en la mera realización", en "Arte Otro, de Tàpies y Tharrats a Serpan y Jenkins", Revista, 264, Barcelona, 10 de mayo de 1957. Cit. por L. Toussaint: "El Paso", opus cit., p. 43

²⁸L. Toussaint: "El Paso", opus cit., p. 42

²⁹Appel, Burri, Falkenstein, Fautrier, De Koonig, Pollock, Tobey y Wols.

³⁰L. Toussaint: "El Paso", opus cit., p. 42

resultados tenían que ser tristemente defraudadores...

"El franquismo exacerbaba hasta sus últimos extremos los compartimentos estancos, las dificultades, las represiones, para lograr una lengua minoritaria y, por tanto, silenciosa. La metáfora... era un pobre sustituto de una acción coherente, de una cultura y un arte coherente"³¹.

Contra estos compartimentos estancos nada mejor que la colaboración entre las distintas facetas artísticas. La dirección del MEAC a cargo de un arquitecto fue útil para enlazar distintas formas de expresión artística. En un ambiente propicio a una nueva estética El Paso organizó una exposición en colaboración con la Escuela de Arquitectura de Madrid, gracias a la función de intermediario de Fernández Alba, que además colaboró en uno de los boletines de El Paso con el artículo "La crítica, los arquitectos y el funcionalismo psicológico"³². Pero más interesante aún, para entender hasta qué punto se trata de una innovación estética que abarca todos los ámbitos, es el texto que este arquitecto incluye en la revista "Acento Cultural"³³, que a pesar de pertenecer al SEU, se destaca justamente por esa ruptura de compartimentos, por un interés excepcional por todas las artes, y por una posición crítica muy interesante, como es la publicación entre sus páginas de un manifiesto verdaderamente reaccionario de Alfonso Sastre "Arte como construcción", con una nota respetuosa pero de rechazo ante sus ideas³⁴. En el artículo de Fernández Alba hay un compendio de todas las nuevas intenciones estéticas. La recuperación de lo rústico, de lo auténtico, a la vez influido por la pureza de líneas en intercambio con la abstracción, parecen ser las

³¹V. Bozal: "España, vanguardia artística y realidad social", opus cit., pp. 96-97

³²A. Fernández Alba: "La crítica, los arquitectos y el funcionalismo psicológico", Carta de El Paso, nº 2, Madrid, Marzo de 1958, cit. L. Toussaint, opus cit., p. 210

³³A. Fernández Alba: "Hacia una arquitectura rural", Acento Cultural, nº 2, Madrid, diciembre 1958

³⁴" La inclusión de este manifiesto de Alfonso Sastre, no implica su aceptación por parte de la revista. Estas notas representan el punto de vista del autor, que por su teatro y su cualidad de universitario, merece nuestra atención", Acento Cultural, nº2, Madrid, diciembre 1958

nuevas pautas de esta cultura informalista, existencialista y preocupada por la proyección exterior, pero consciente de que sólo un anclaje a los gustos más arraigados de su tradición puede darles una impronta de autenticidad. El artículo gira en torno al pueblo de Vegaviana, construido por José Luis Fernández del Amo³⁵.

En marzo de 1958, una nueva exposición, "Semana de Arte Abstracto", tuvo lugar en la Sala Negra, en colaboración con Antonio Fernández Alba y la Escuela de Arquitectura. Tal como su nombre indicaba, no se trató de una exposición aislada, sino de un conjunto de actos encaminados a realzar la importancia de la abstracción³⁶. Un homenaje a Joan Miró, largamente deseado por los artistas de El Paso cerró la exposición³⁷.

Millares escribió bajo el seudónimo Sancho Negro, continuando la línea de información que se había propuesto el grupo, "El grupo El Paso en su primer año", donde hacía un recuento de las intenciones y actividades del grupo³⁸.

Parte de la crítica mostró su disgusto ante tanta exhibición, como muestra el texto de Ramón Faraldo, que según Martín Chirino era el "terror"³⁹ de El Paso: *"... este escenario patético, este terrorismo aseñoritado y tal vez cursi a corto*

³⁵"El pueblo de Vegaviana marca en España un ejemplo auténtico de este nuevo regionalismo que las jóvenes generaciones de arquitectos están iniciando en nuestro país; cada época posee su estructura sentimental y su actitud espiritual características; esto es válido para todo tiempo, el arquitecto moderno ya no tiende a dar al cuadro exterior la misma forma que se daba al edificio tradicional, busca sobre todo el reflejo de la nueva expresión estética y sentimental que confiere al Habitat del hombre". A. Fernández Alba: "Hacia una arquitectura rural", art. cit.

³⁶Hubo diversas conferencias: J. Ayllón: "Panorama del S.XX"; M. Conde: "Un punto de equilibrio para el arte actual"; J. Ramírez de Lucas: "Influencia de la pintura moderna en arquitectura"; y A. Saura: "Gesto y espacio". También se proyectó la película "Flamenco", de C. Saura

³⁷Expusieron una obra de Miró perteneciente a la colección Huarte

³⁸S. Negro: "El grupo El Paso en su primer año", Diario de Las Palmas, 17 mayo 1958

³⁹Declaraciones a la autora, Madrid, 1986.

*plazo tiene por objeto presentar unos productos que cada vez sorprenden menos*⁴⁰.

Caricaturesco, pero en cierto modo acertado, ya que estos artistas, empeñados en una carrera vertiginosa por exponer, por darse a conocer y por ser importantes, habían dejado que la misma sociedad que criticaban en sus escritos les fagocitara. A pesar de la relativa aquiescencia con que eran recibidos en Madrid, no ocurría lo mismo cuando salían a otros lugares. De nuevo fue una arpillera de Millares la víctima de la incultura que afectaba a la mayor parte del mundo provinciano, pues en Murcia, en una exposición organizada por El Paso, alguien intentó quemar su obra.

La gran cita de El Paso fue, en 1958, la XXIX Bienal de Venecia. Aunque algunos de los artistas del grupo, entre ellos Millares, habían participado ya en la anterior edición, la apuesta del comisario, de nuevo González Robles, fue presentar de forma compacta las innovaciones del informalismo español⁴¹. Aunque algunos críticos españoles, como M. Conde y Aguilera Cerni, habían expresado su descontento ante lo que consideraron un exceso de artistas, el éxito quedó demostrado ampliamente por los premios recibidos - Gran Premio de Escultura para Chillida y Segundo Premio de Pintura para Tàpies⁴² - , y la crítica internacional les dispensó, en general, una buena acogida, como el ejemplo que a continuación reseñamos:

"... Si el momento actual está caracterizado por la entera libertad para el artista de expresarse conforme a su manera peculiar, el desarrollo de las tendencias abstractas en un país como España, apartado durante años a causa del clima

⁴⁰R. Faraldo: "Grupo El Paso y Sala Negra", Ya, Madrid, 13 marzo 1958. Cit. por L. Toussaint: "El Paso", opus cit.

⁴¹L. González Robles dividió las obras en tres categorías. Abstracción romántica: Cuixart, Feito, Planasdurá, Tharrats y Vaquero Turcios; a. geométrica: Mampaso, Povedano, Farreras y Rivera; y a. dramática: Millares, Saura, A. Suárez, Tàpies y V. Vela. El representante de escultura fue E. Chillida.

⁴²El Primer Premio de Pintura fue para Mark Tobey

*reinante, de las corrientes mundiales, llama especialmente la atención. Los organizadores de este pabellón, y sobre todo el comisario, L. González Robles, tuvieron el mérito de rebuscar y animar a la joven generación con una consagración oficial de tal calibre*⁴³.

Tanto Saura como Millares se hicieron eco del triunfo obtenido en sendos artículos. Además del ya citado de Millares, Antonio Saura, con el seudónimo Antonio Toro, publicó el titulado "Bienal de Venecia", donde hacía un amplio recorrido por la representación internacional, comentando apenas la presencia española:

*"... han sido, junto al pabellón español ("La más bella sorpresa de la Bienal", según la prensa internacional), los objetivos destacados de la última Bienal de Venecia*⁴⁴.

También apareció un artículo publicado en "Punta Europa" sobre este evento, el de Aguilera Cerni, en el que se destaca la "españolidad" por encima de todo:

"... Hasta ahora mantuvimos la deplorable tradición de no reconocer nuestros valores artísticos avanzados hasta que la emigración nos devolvía un nombre (sólo un nombre, porque perdíamos la obra) famoso, fuera Juan Gris, Picasso, Julio González, Miró, Palazuelo, ...

"... Las "cosas" existen aunque no las entendamos, forman parte de procesos históricos que es preciso abordar y comprender en sus profundas motivaciones, incluso alcanzando zonas aparentemente ajenas al avatar estético...

"... El Pabellón de España en esta Bienal de Venecia ya permitirá que se hable de una "escuela" abstracta española.

"... Aquí se ha visto la capital importancia de dos grupos combativos y su

⁴³H. Wescher: "Les participations espagnole et yougoslave à la XXIX Biennale de Venise", *Quadrum*, nº 6, Paris, 1959. Cit por L. Toussaint: "El Paso", opus cit.

⁴⁴A. Toro: "Bienal de Venecia", Carta de El Paso, nº 3, Madrid, noviembre 1958. Cit. por L. Toussaint, opus cit, pp. 225 - 226. En esta misma carta de El Paso aparecen dos textos de Millares que citamos más adelante: "Manolo Millares" y "Luis Feito en Urbis", firmados por S. Negro.

espléndida labor formativa al crear ambientes que aunque vivieron o vivan confinados entre hostilidades, no por ello perdieron su riqueza y densidad. Nos referimos, claro está, al "Dau al set" de Barcelona y al grupo "El Paso" de Madrid.

"... El grupo El Paso está magníficamente representado en nuestro pabellón...

"... Manolo Millares se muestra en el paroxismo de la violencia; chorreones, desgarraduras, abultamientos, antítesis alucinante del blanco y el negro, del espesor y la perforación, del espacio y el cruce hiriente de los hilos: así aparece traduciendo formidablemente, magistralmente, la desatada rebelión de lo inexplicable..."⁴⁵.

La representación de El Paso en la Bienal de Venecia confirma en cierto modo la contradicción en la que viven estos artistas. A pesar de sus postura combativa, aceptan la tutela del franquismo. Pero es que desde dentro del propio franquismo las contradicciones se habían hecho evidentes desde un principio. Como apunta Tió Bellidó, habría que buscar en *"las contradicciones internas y en las luchas diversas de los grupos ideológicos que fueron sucediéndose en el poder, una especie de zona borrosa, una placa oscura y difícilmente confesable, en donde lo que constituye la razón misma de la pintura informal (expresión individual, "casi mística" y "española") halle eco y resonancia en una brecha donde poder injertarse o, al menos, y con los mismos efectos, diseminarse como una infección insidiosa"*⁴⁶.

El Paso continuó su andadura en diversas exposiciones. En el mismo año, 1958, Fernández del Amo fue cesado como director del MEAC y sustituido por

⁴⁵V. Aguilera Cerni: "España en la XXIX Bienal de Venecia", Nueva Galería Punta Europa, Punta Europa. ..., pp. 134 - 139

⁴⁶R. Tió Bellidó recuerda también que "la voluntad de los primeros (las "fuerzas nacionales"), al día siguiente de la victoria) en suscribir un arte de propaganda y monumental, de inspiración más musolinista que hitleriana (...). Se conoce asimismo su derrota, bastante rápida, como grupo influenciador, y la toma de poder por los católicos", en "La historia Millares", opus cit., p. 31

Fernando Chueca Goitia⁴⁷. A pesar de este cambio en la dirección del museo, El Paso continuó siendo importante en la organización de las exposiciones en la Sala Negra. De hecho, ya había sido realizada la mencionada "Semana de Arte abstracto en España", y tuvo lugar también la exposición de arte italiano "Diez años de pintura italiana"⁴⁸, y "La nueva pintura americana". Esta exposición, que los propios artistas de El Paso ayudaron a montar⁴⁹, fue uno de los eventos más importantes para el informalismo español. Los abstractos americanos darían pie a numerosas citas, tanto de Pollock por parte de Saura, como de Kline por parte de Millares⁵⁰. El montaje, del que quedan documentos fotográficos, alcanza un grado de modernidad realmente importante.

Las arpilleras de Millares terminan de definirse tras esta exposición de "Arte Americano". La tensión de los hilos, los vacíos que deja en el tejido, van configurando la necesidad de crear un bulto, una materia, que las haga tangibles. El miedo al vacío debió aparecer en este momento, pues Millares escribiría a Westerdahl algo más tarde: *"a este paso voy a quedarme sólo con el bastidor"*. Millares había encontrado pues, la clave para realizar su obra. La arpillera se tenía que convertir en algo más matérico que aquellos sacos tensados escasamente por los hilos que los conformaban.

El problema de Millares, aparte de la integración de la muerte en sus textos como algo permanente desde esta época, es encontrar la vía para convertir, de un vez por todas, la arpillera en un objeto, como dice Crispolti. Era el mismo dilema que ya había percibido Horia Stamatu en la crítica a las arpilleras de Millares presentadas en el Ateneo: aunque éstas aún no tenían pliegues y repliegues, se

⁴⁷Nacido en Madrid, 1911

⁴⁸Organizada en coordinación con el Instituto Italiano de Cultura

⁴⁹Según testimonio de Rafael Canogar.

⁵⁰Las obras procedían del MOMA de N. Y. y eran de : Baziotes, J. Brooks, S. Francis, A. Gorky, Gottlieb, P. Guston, G. Hartigan, F. Kline, De Koonig, Motherwell, Newman, Pollock, Rothko, Stamos, Still, Towmbly y Towrkow

presentaba en ellas un problema espacial, lo que hace dudar al crítico de que sean o no objetos "escultóricos". La introducción de una tercera dimensión había venido dada por el hueco que dejaba ver la pared donde se encuentra colgada la arpillera. El desarrollo espacial de Millares iba a conducirle, ya en los años 60 a realizar los "artefactos para la paz", más esculturas que pinturas, y dentro de la ruptura del espacio tradicional del cuadro.

La arpillera de la colección Westerdahl es sintomática de esta pérdida de corporeidad, que debió preocupar a Millares, ante la posibilidad de quedarse con el vacío.

En el 57 había renunciado al color. El negro y el blanco van a ser, a partir de entonces, su gama cromática más habitual, exceptuando el rojo. Su admiración por Pollock, al que quiere sólo para sí mismo, como se deduce del texto "Otro arte o el tiempo perdido", le lleva a introducir el *dripping* en sus cuadros. Al principio el goteo es perpendicular, algo anexo al cuadro, es decir, la ceremonia de construcción de la arpillera aún no está completa, y después, como algo inherente a ella, con un goteo concéntrico, cosa que empieza a advertirse en algunas obras de finales del 57 y ya en el 58. Millares empezaba así a realizar unas arpilleras ya diferenciadas de los "muros" inspirados en Burri, al mismo tiempo que, al plantearse el problema espacial, encontraba la vía para crear su obra característica, de grandes pliegues cosidos, que daría paso, durante el año 1958, a la asimilación de la *action painting* y de un proceso que iba a suponer su madurez.

CAPITULO II

EL PASO

3. La IS y la *action painting* americana

Hablando de Rayuela, una novela publicada en 1963 como respuesta a "una necesidad colectiva", Cortázar afirmaba que siendo un libro "que no dice una sola palabra de política, que no se ocupa para nada de la geopolítica, contiene al mismo tiempo una serie de elementos explosivos que hay que considerar como revolucionarios"¹. La estructura del libro, el deambular de los personajes, la lectura a la que se somete el lector obediente o desobediente, son los síntomas de una descomposición que no sólo estaba afectando a Europa. También América se encontraba en plena efervescencia política y social. Pero es París el escenario escogido por Cortázar para sus personajes. París, que era también el escenario de otra experiencia del deambular, del encuentro fortuito: la Internationale Situationniste², sucesora de la Internationale Lettriste³. Un grupo que había nacido de la descomposición, de la negación a cualquier encasillamiento⁴:

"En diciembre de 1957, Guy Ernest Debord, nacido en París..., sacó un libro

¹M^a A. Fernández: "Julio Cortázar", Co & Co, Grupo Zeta, n^o 12, febrero 1994, pp. 4 - 30.

²La IS fue fundada en 1957, en Cosio d'Arroscia, 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 E. Guy Debord. La IS desde 1957 a 1962 desarrolló sus ideas en torno al urbanismo unitario, la deriva y el "détournement". En 1967 Debord publicó "La sociedad del espectáculo", y 1968 fue el fin de sus experiencias. P. Wollen: "Bitter victory. The situationist International", "An endless adventure... an endless passion... an endless banquet. A Situationist Scrapbook", ICA, Londres, 1989.

³"Los sueños de la IL 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", G. Marcus: "Rastros de Carmín", Ed. Anagrama, Barcelona, 1993, p. 184

⁴"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^o 5, diciembre 1989, p. 62

*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, un pintor danés, llenó de salpicaduras, líneas, manchas, trazos y gotas de colores*⁵.

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 Breton en "L'amour fou" - incluía el deambular sin rumbo por la ciudad, anotando ejemplos de alienación u oportunidades de sabotaje. La psicogeografía significaba rehacer el plano de la ciudad conforme a vectores de deseos o conductas.

"... Quizá la estrategia más discutida del vocabulario situacionista sea la de détournement. Depende, en principio, de la abolición total de derechos de autor
*"... En 1959, por ejemplo, Asger Jorn expuso sus cuadros alterados - obras preexistentes de artistas anónimos desfigurados por el propio artista"*⁶.

Este concepto de "détournemet", algo confuso, da lugar a una interpretación diferente por parte de G.Marcus:

*"... arrancar artefactos estéticos del contexto que les es propio y desviarlos hacia contextos de creación propia"*⁷.

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, como afirma J.C.Lambert:

"... à l'interieur du marxisme, et du marxisme critique que voulut être

⁵M. Greil: "Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX", Ed. Anagrama, Barcelona, 1993, pp. 177 - 200

⁶S. Morgan, opus cit., p. 62

⁷G. Marcus, opus cit., p. 182

*L'internationale situationniste,... il formulera entre autres une theorie de la valeur, annonçant la fin de l'économie et la realisation de l'art, c'est à dire son passage dans la vie quotidienne*⁸.

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"⁹, y una referencia a *Pour la forme*, texto de Jorn¹⁰.

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 *détournement* 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, como escribiría a Westerdahl años más tarde. 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 IS¹¹. 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

⁸J. C. Lambert: "Le règne imaginal 1. Les artistes COBRA", opus cit., p. 43

⁹A. Saura: "Noticia de El Paso", *El Paso* - 4, Madrid, invierno 1958, cit. por L. Toussaint, p. 200

¹⁰Entre 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 Situationniste" en París", A. Saura, *El Paso* 5 - 6, Madrid, primavera, 1958, cit. por L. Toussaint, opus cit., p. 206

¹¹...la "derive", ir sin rumbo por las calles de la ciudad en busca de signos de atracción o repulsión", G. Marcus, opus cit., p. 182

poder establecido¹². 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 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 Millares¹³.

Millares participó activamente en El Paso. El 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. El tono poético, arropado por una cita de Apollinaire, era patente: *"... Nunca está claro el abandono cuando las metas litorales se ocultan más allá de toda realidad palpable a nuestras manos. Pese a todo, la osadía - en el camino de la aventura actual - tiene más virtud que las posibles claridades. Que se encuentra lo insospechado cuando se busca lo imposible. Feito maneja los grandes espacios para hacer hincapié en ciertos aislamientos, en ciertos brotes*

¹² "...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" (Marx, 1843) y a "arrojar luz sobre deseos olvidados y a crear otros completamente nuevos" (Chitchevlov, 1953), y a continuación, dijo la IS en 1958,... "echaremos a pique este mundo", G. Marcus, opus cit., p. 189

¹³ Además de Rivera, Saura ya tenía contacto con la Galería Stadler y Feito con la Galería Arnaud.

contenidos de materias primigenias... Buena exposición ésta, con su asentamiento temporal en la "tierra de nadie" (de nadie en tanto dure su periplo), que pone al pintor en el pleno centro de un arte que, a la par que descubre, se empeña en ignorar por un afán común de revelar continentes olvidando continentes:

*"Qui donc saura nous faire oublier telle ou telle
partie du monde*

Où est le Christophe Colomb à qui l'on devra

l'oublie du continent"

Guillaume Apollinaire

Alcools" " 14.

Manolo Millares en enero de 1959 publicaba la misma crítica que había hecho en *Punta Europa* para Manuel Viola¹⁵, continuando así su línea de compromiso por escrito.

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 56 y 57, 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

¹⁴S. Negro: "Luis Feito en Urbis", Carta de El Paso, suplemento 3, Madrid, noviembre de 1958.

¹⁵M. Millares: "Manuel Viola", en "El Paso: sobre el arte de hoy en España", Arte Vivo, Valencia, enero-febrero de 1959, cit. por L. Toussaint, opus cit., p. 55

*de la dimensión humana, una imagen existencial, no en un ámbito definido y preciso*¹⁶

*"... 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"*¹⁷.

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 pintura, los zurcidos del año 57¹⁸ habían dado paso al estilo precursor del homúnculo, como es el caso del "Cuadro 26"¹⁹, en el que Millares retuerce la arpillera y la convierte 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"²⁰, 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"²¹ es un ejemplo del paso hacia una mayor tamaño. En él estruja la arpillera y empieza a usar una forma de acabar el cuadro

¹⁶E. Crispolti: "El realismo matérico de Millares", opus cit.

¹⁷E. Crispolti: "El realismo matérico de Millares", opus cit.

¹⁸Como es el caso del "Cuadro I" de 1957

¹⁹"Cuadro 26", 1957, técnica mixta, 96x146 cm., col. Leopoldo Pomés, Barcelona. Cat. por J. A. França: "Millares", opus cit., il. 58, p. 43

²⁰Legado Westerdahl, Gobierno de Canarias.

²¹"Cuadro 34", 1957, técnica mixta, 100x130 cm., Haags Gemeentemuseum, Holanda. Cat. por J. A. França: "Millares", opus cit., il. 59, p. 44

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"²², 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"²³, 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", ya en 1958, en el que los goteos de pintura son concéntricos ²⁴. Esta rotación que debía imprimir a la muñeca para realizar el *dripping* tiene una relación directa con el movimiento que la muñeca tiene que realizar en la caligrafía china²⁵. 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

²²"Cuadro 27", 1957, técnica mixta, 100x150 cm., col. Frank M. Titelman, USA. Cat. por J. A. França: "Millares", opus cit., il. 69, p. 48

²³"Cuadro 32", 1957, técnica mixta, 127x153 cm. Cat. por J. A. França: "Millares", opus cit., il. 68, p. 48

²⁴La 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 1958, y cat. por J. A. França en "Millares", opus cit., ils. n° 79, 80 y 81, p. 54

²⁵No 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.

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 dió a un dibujo en tinta china, fechado en 1958, acompañado de un texto voluntariamente hermético:

"Pollock

El jardinero

regala

oh

negro

su jardín.

De ahí

esa

flor

del infierno".

Una admiración que se patentiza también en *Otro arte o el tiempo perdido*, publicado el año anterior, y uno de los textos que Millares dio más a conocer en el momento de su creación²⁶, posiblemente como afirmación de su credo artístico. *Otro arte o el tiempo perdido*, que llevaba como subtítulo *Comedia en un solo acto para no ser representada*, fue publicada por El Paso junto a una nota sobre *Otro arte*²⁷. Esta representación imposible tenía como objetivo dar las pautas de Millares. Entre sus más recurrentes afirmaciones, recogidas especialmente a partir de 1958 en sus textos, citamos algunas de las intervenciones de sus personajes:

²⁶Publicado por El Paso - 2, Madrid, marzo, 1957 firmado por S. Negro.

²⁷Nota que afirmaba entre otras cosas: "La presencia española,... presentaba un interés indiscutible. Ellas formaban un conjunto excelente, marcado por el sello de la sobriedad y la profundidad que contrastaba felizmente con otras obras de carácter más dionisiaco y colorista", pub. sin firma en El Paso -2, Madrid, Marzo 1957. Cit por L. Toussaint: "El Paso", opus cit., p. 188

"... Transeunte 2

*Pues bien la necesito. Esta tarde ando vacío de esto y aquello. Me duelen los
café y los blandos sillones que han puesto nuevos en el Casino.*

... Transeunte 3

Esto promete algo bueno. Tendremos que ajustarnos la corbata de la cultura

... Transeunte 3

No entiendo de arte

... Transeunte 2

Quieren que cambiemos de traje

... Transeunte 3

¡Pero si yo lo heredé del siglo XVIII!"

Los tres transeuntes, convertidos en tres visitantes cuando pasan al interior de la
exposición, siguen posicionándose respecto al arte:

"... Visitante 1

Esto es un fraude

Visitante 2

Es el nuevo arte. Sí, riámonos despacio

Visitante 3

Si Velázquez viviese. Escondieron aposta su lanza y su pluma.

Visitante 1

Como si tal cosa pudiera pasar en la manzana.

Visitante 2

Ellos dicen que se pudrió. Quieren el color entero de los fardos.

"... Bedel

Señores, esto es otro arte..."

Millares finaliza este acto ²⁸ con una referencia a los cuadros expuestos:

²⁸La estructura utilizada tiene su antecedente en Millares en la obra de Alonso Quesada publicada por "Planas de Poesía" ya citada, y encuentra una cierta similitud con una obra de teatro de Picasso "Les quatre petites filles", Ed. Gallimard, Paris, 1967; versión española: "Las cuatro niñas", Ed. Aguilar,

"Los cuadros son de: Appel, Bryen, Burri, Falkenstein, Francken, Guiette, Hosiasson, Imai, Jenkins, Mathieu, Riopelle, Salles, Serpan, Tàpies, Millares, Fautrier, Canogar, Domoto, De Koonig, Wessel, Feito, Tobey, Wols y Tharrats. Pollock escupe silencio sobre un cuadro de Saura.

TELON"

El final, el despectivo silencio sobre un cuadro de Saura, resulta llamativo en el momento en que Millares escribió este texto. Aparte de su clara ausencia de autocrítica - pues está Burri entre lo expuestos -, denota una rivalidad entre los dos pintores que no salva ni una supuesta ironía. Así como la influencia recibida por los textos y la película 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 Guisando²⁹, a imagen y semejanza de las conversaciones de la AAA, 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. Como era el caso de Pollock, cuyas declaraciones tienen una gran relación con los textos de Millares que acabamos de citar:

"My painting does not come from the easel. I hardly ever stretch my canvas before painting. I prefer to tack the unstretched canvas to the hard wall or the floor. I need the resistance of a hard surface. On the floor I am more at ease. I feel nearer, more of a part of painting, since this way I can walk around it, work from the four sides and literally be in the painting.

"...I continue to get further away from the usual painter's tools as such as easel,

Madrid, 1973

²⁹En 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

palette, brushes, etc...

"WHEN I AM IN MY PAINTING, I'M NOT AWARE ON WHAT I'M DOING... I have no fears about making changes, destroying the image, etc, because the painting has a life of his own"³⁰.

Texto que había sido publicado y traducido en un boletín de El Paso con una nota introductoria de Antonio Saura, en el invierno de 1958 ³¹. También debió conocer Millares, probablemente, la película de Namuth y Falkenberg, en la que Pollock aparecía en plena acción sobre el lienzo en el suelo: *"I don't work from drawings or color sketches. My painting is direct... The method of painting is the natural growth out of a need. I want to express my feelings rather than illustrate them. Technique is just a means of arriving at statement. When I am painting I have a general notion as to what I am about. I can control the flow of paint: there is no accident, just as there is no beginning and no end"*³².

La película de Pollock *dripping* impresionó vivamente a Millares, pues años más tarde una realización hecha con cámara doméstica tuvo como protagonista su propia *action painting* al realizar una de sus arpilleras, y una película realizada por Portera lo presenta también en plena acción creativa.

De su forma de pintar hay diversidad de opiniones. Personas tan cercanas a él como Alberto Portera o Manuel Padorno difieren en la imagen de Millares pintando. Portera afirma que se enfrentaba a la arpillera con gran violencia, como puede deducirse del *dripping* y de las cuchilladas. Padorno, en cambio, afirma que el resultado final ya estaba pensado cuando Millares empezaba a trabajar con la arpillera, y que su ceremonia tenía una connotación cercana a la muerte. Si no, como sería posible admitir ese acuchillamiento final, que sólo abandonó en sus

³⁰J. Pollock: "My Painting", Possibilities I, N. Y. , invierno 1947 - 48, cit. por H. B. Chipp, "Theories of modern art", opus cit. , p. 79

³¹A. Saura: "Pollock", El Paso - 4, invierno 1958, L. Toussaint, opus cit., pp. 196 - 199

³²H. Namuth y P. Falkenberg: "Jackson Pollock", 1951. Reeditado en Robertson: "Jackson Pollock", cit. por H. B. Chipp: "Theories of modern art", opus cit., p. 194

últimas obras. Lo que es cierto es que la acción de pintar se integraba perfectamente en el proceso creador de Millares, como ya había ocurrido con su admirado Pollock:

"These photos, Namuth's in particular, seemed to depict not his art but his "mythic" process of creating it: a man dancing around the borders of a canvas, an arena or sacred precinct laid flat on the floor, spattering it with gouts and sprays of paint.

"And so these images of him would have their effect on the aesthetic of the happening in the sixties and on avant - garde dance in the seventies"³³

La *action painting* fue asimilada por Millares. Pero Millares no camina, no danza sobre el lienzo, como hacía Pollock. Crea una especie de ritual que acaba con el acuchillamiento de la tela. Es difícil, sin embargo, dilucidar si Millares tenía esta gestualidad estudiada. Lo que sí es cierto es que sus arpilleras, a partir de 1958, cuando Millares integra la masa de pliegues, están equilibradas, gozan de una estructura que les permite ser elegantes a pesar de su pobreza y sus rasgaduras. Este equilibrio constructivo supone, además, que la obra de Millares, al igual que la de muchos informalistas, sea difícilmente falsificable, aunque hay varios intentos, algunos de ellos denunciados ³⁴. La construcción previa la tenía *in mente*, algo similar a lo que sucedía al propio Pollock, cuyos *drippings*, a pesar de su apariencia de improvisación, cubren el lienzo con una absoluta armonía. Como comenta Robert Hughes acerca de Pollock:

"Whereas Pollock - in his best work, at any rate - had an almost preternatural control over the total effect of those skeins and receding depths of paint... Nor are

³³R. Hughes: "Nothing if not critical. Selected essays on Art and Artists", Ed. Harvill - Harper Collins Publishers, Londres, 1990, pp. 217 - 220

³⁴Hay varios casos de falsificación, entre ellos, una arpillera comprada por el Gobierno de Canarias en 1986 y depositada actualmente en la comisaría de Policía en espera del proceso judicial correspondiente.

*they absolutely spontaneous: he would often retouch the drip with a brush*³⁵.

Millares no retoca su pintura con un pincel, ni tan siquiera el goteo de la pintura. Pero sí es cierto que poseía ese "control" sobre la superficie en que trabajaba. Sólo en algunos casos, como en el "Tríptico" que realizó en 1967 para el Hotel Oasis de Maspalomas (Gran Canaria), la salida de su formato habitual con una medida excesiva produce una obra apabullante.

Lo que se puede observar en las películas de Millares pintando hace que su procedimiento quede configurado como un proceso de rotura y desgarró - primero rompe la arpillera, la arruga, la amontona en el lugar escogido, la cose -; con la pintura como un paso necesario pero no fundamental - Millares pintaba toda la superficie, o casi toda, de negro en la mayoría de su producción; y sólo en el último momento añade el rojo y el blanco. Después de pintar la arpillera, el proceso no quedaba concluido: con un cuchillo en la mano, Manolo Millares daba fin a su obra. Los signos y las heridas de la arpillera eran añadidos al final del proceso y una vez reconstruida la arpillera mediante el cosido, se veía en la necesidad de volverla a destruir.

Es el propio Saura el que habla de la adopción de la *action painting* por los pintores españoles, y el que más cercano se sentía a Pollock, a pesar de lo que sobre ésto opinaba Millares:

"Pollock, que ha venido utilizando hasta su muerte la técnica más experimental y menos tradicional,... abre en el plano surcos dramáticos, superpuestos en un contrapunto dinámico, formando una selva complejísima en la que el ojo se pierde en una orgía plástica sin principio ni fin. El concepto oriental de la pintura como un ser viviente, sumido en un cosmos agitado, queda en Pollock unificado a una expresividad violenta, resumiendo en la misma superficie gesto de acción y

³⁵R. Hughes, opus cit., pp. cit.

*espacialidad infinita*³⁶.

Millares había asimilado la *action painting* como parte de su actuación ante el cuadro. Es en este momento, cuando aún no ha determinado el sujeto de su pintura, cuando escribe a Westerdahl:

*"Escogí un cuadro más bien pequeño y sin abultamientos de sargas pensando en las dificultades del transporte. Perteneció al de la serie posterior al de las simples texturas. El negro entra ya con severidad, en importante papel sobre la arpillera..."*³⁷.

En el negro absoluto, en los abultamientos de sargas, empezaba a despuntar el cuerpo informe del homúnculo, el personaje mutilado, el "sombrajo de redención humana", que Millares iba a transformar en su emblema.

³⁶A. Saura: "Notas sobre Pollock", Carta de El Paso, nº 2, Madrid, marzo de 1958, cit. por L. Toussaint, opus cit., p. 217

³⁷"...Me llegó hace bien poco de Egipto, pues expuse en la II Bienal de Alejandría. Si la tela llega algo floja - que es posible - ténsala para que las cuerdas queden bien tirantes", carta de M. Millares a E. Westerdahl, Madrid, 19 de febrero de 1959

CAPITULO III

EL HOMÚNCULO

1. El personaje metafórico

"... debía desprender las calzas de la sangre y del pus que rezumaban sus pies y debía hacerlo de un tirón, con terrible decisión de la voluntad y de la mano. Los jueces se volvieron de espaldas..."¹

El homúnculo. Cuando Millares llega a esta figura, los restos torturados del ser humano, no podía conocer este texto de Sciascia, publicado por primera vez en 1963. Pero es posiblemente uno de los escritos casi contemporáneos al origen de esta obra que mejor pueden dar la dimensión del dolor, de la tortura, del cuerpo fragmentado antes de la muerte. Pocos años más tarde, en el 67, Marguerite Yourcenar publicaba "Opus Nigrum", donde el protagonista, tras la tortura, escoge el suicidio.

Ambos personajes parecen acercarse, de forma literaria, a la imagen que crea Millares en sus arpilleras.

Cuerpos despojados, mutilados, crucificados, se convierten en el centro de sus pinturas. Hay un referente humano fundamental para entender esta elección. Tras los muros, tras las arpilleras deshilachadas sobre el bastidor, Millares vuelve de nuevo la mirada al hombre.

Un pintor tan aparentemente distinto de Millares como Francis Bacon usaba, sin embargo, la misma excusa, ardua excusa, para entender que significaba el cuerpo humano en su pintura: *"La muerte es la sombra de la vida"*, declaraba. *"La muerte, en un sentido fisiológico inmediato, "sombrea" la vida, la recorta desde dentro proporcionando, en cada momento, su silueta real"*², escribe Argullol sobre los cuerpos monstruosos de Bacon.

¹L. Sciascia: "El archivo de Egipto", Ed. Bruguera, Barcelona, 1984, p. 180

²R. Argullol: "Sabiduría de la Ilusión", Ed. Taurus, Madrid, 1994, p. 167

Es la muerte la que dota de sentido a la obra de Millares. Muerte que ya había aparecido en sus textos. Desde la sangrienta metáfora que usó para hablar de Tàpies, como pintor "*crucificado en su lienzo*", hasta la permanente y certera muerte que campea sobre sus palabras, el homúnculo había sido presagiado antes por su escritura que por su pintura.

El proceso hasta llegar a estas arpilleras retorcidas, *barrocas* como señalaba Choay, pesantes, había sido un proceso más literario que plástico. Manolo Millares llegaba al homúnculo porque le obsesionaba la muerte, su propia muerte, y la tortura de los demás. El homúnculo venía a ser, ni más ni menos, el "sombrajo", los restos del hombre que Millares buscaba en las huellas arqueológicas.

Millares había conocido las momias canarias, había visitado infinidad de veces estos restos. Pero no era a ellos a quienes menciona en su primer texto programático sobre el homúnculo. Un poco más tarde, ya para la monografía de Ayllón, sí buscaría la huella histórica como forma de justificación.

Pero el homúnculo es algo más atormentado que una momia plácidamente guardada en una urna de cristal, si es que en calma puede estar algún cadáver sacado de su tumba. Lo que a Millares le atrae, le apasiona, es esa figura humana que va a entenderse desde la abstracción, desde la materia.

Dejemos de nuevo la palabra a Francis Bacon, hablando de Michaux, otro pintor al que Millares admiraba:

"... après tout cette oeuvre, et la plupart de ses oeuvres, ont toujours eu pour thème des façons différés de refaire l'image humaine, au moyen d'une marque qui n'a rien à voir avec une marque illustrative mais néanmoins vous renvoie toujours à l'image humaine"³.

Siempre la imagen humana. La causa de la llegada de Millares a este momento no deja de ser un misterio. Quizá por la necesidad de personificar todas las

³ M. Leiris y D. Sylvester: "Francis Bacon. L'art de l'impossible", Les sentiers de la création, Ed. Skira, Gêneve, 1995, p. 124

frustraciones de su época, y al mismo tiempo, cierta esperanza, como la que surge en sus escritos. Si no fuera por estos textos, la muerte acabaría con cualquier posibilidad de imaginación, y podríamos pensar que nos encontramos ante los despojos, sólo los despojos, de los torturados.

Despojos monstruosos, como los de otro gran admirado de Millares: Goya. *"El sueño de la razón produce monstruos"* no fue un lema casual para los grabados del genial pintor. Su mente ilustrada le haría ver con cruel claridad los contrastes de la España afrancesada y de la España profunda que alertaron a Millares y a su generación que había que indagar por esa parte oscura, por aquello que "sombreaba" la vida.

Goya había escogido la sinrazón humana para defender la ilustración. Oponía sus propios monstruos frente a aquellos "disparates" provocados por la miseria. Como Bacon escoge los vientres abiertos de los animales sacrificados, como se chorrea la pintura roja en la ranuras de las arpilleras de Millares.

Junto a Millares, Saura se siente especialmente fascinado por personajes siniestros y por un tema que, aunque Millares no toca específicamente, sí usa en la distribución de sus despojos humanos: la crucifixión, también recurrente en Bacon. Millares, a pesar de ser declaradamente ateo y de profesar un anticlericalismo radical, como demostrarían sus dibujos de "curas", utiliza también el elemento cruciforme en la distribución de sus cuerpos mutilados, heridos.

Manolo Millares había temido acabar sólo con el bastidor. Su obra, cada vez más aligerada de peso, cada vez más cercana al vacío, le había atemorizado, y encuentra en la figura orgánica una solución a su dilema. En abril de 1959, el mismo mes en que publica "El Homúnculo en la pintura actual"⁴, escribía a Westerdahl:

⁴Este texto y "Dos notas" fue publicado en el nº XIII de "Papeles de son Armadans", que fue dedicado a El Paso y presentado en la Galería Juana Mordó.

"Sigo en la misma línea (la de los muros)⁵, aunque he llegado a mayores desgarramientos y, en el origen del homúnculo, a ciertas formas orgánicas. Sigue dominando el negro, pero de él brota ahora un rojo vivo, como una esperanza vital sobre la dominadora muerte"⁶.

Vuelve entonces la vista hacia la "nueva figuración". Millares tiene, en ese sentido, mucho en común con Francis Bacon, con los *otages*, con la pintura de Dubuffet, y con los artistas *brut*. Aunque la historia de este proceso no podía ser ya más lejana, separada por más de una década de Dubuffet y Fautrier en sus primeras exposiciones de *art brut* y conectada por las inquietudes que siempre le habían acuciado.

En 1959, en "El homúnculo en la pintura actual", definía esta figura que iba, prácticamente, a apropiarse de su producción:

"... El homúnculo - sombra de la redención humana - es uno de los más inquietos fenómenos sociales del arte contemporáneo. Su existencia da comienzo en la introversión del artista, como si fuera una cachetada, un aldabonazo a la inversa, un aviso destemplado hacia afuera. El artista inquiere, tenaz, y obtiene una réplica teratológica que, a la par que le daña, le salva por el odio que le inspira (Resultado de salirse a descubrir pudiendo haber quedado en la cómoda seguridad de lo ya hecho). La búsqueda desmedida da sorpresas de este tipo: la osadía que mata al artista le devuelve así a la vida.

"El monstruo hace su aparición con la querencia hacia lo orgánico - tan arraigada en el arte actual - y los conocimientos elementales de historia. Seres extraños, mas terriblemente fértiles, salen de la gran época de Picasso de los años treinta y tantos. Figuras recias y bestiales, con el injerto zoomorfo del bicho de la lidia, se desbordan por la vía de un inconformismo que culmina en un horror de cielos humeantes y de piedras arañadas. Aquí, el norteamericano

⁵Nota de la autora

⁶Carta de M. Millares a E. Westerdahl, Madrid, 5 de abril de 1959.

Jackson Pollock muerde su principio yendo de una algarabía de cabezas y cuerpos inconclusos hasta la maraña de los regados espaciales. Y de aquí, igualmente, los esperpentos de Wilhem de Koonig que, incapaces de sostenerse sobre su propia base, se desintegran al color y al calor de su diablura.

"El "Homo primigenius" de Francia - discreto y elegante, sin embargo - corre a cuenta de Dubuffet con el período de su llamado art brut.

"Fautrier nos plantea sus "Otages" a la intemperie (sic) del primer asombro del mundo, cuando el limo deja ver en sus bullentes rastros una llegada del hombre calcinado, incierto, en los huesos mismos de las piedras miocénicas.

"Appel se aferra a horribles seres por la fuerza de colores agresivos y estallantes, mientras que Saura convierte el sexo femenino en verdadera venus ibérica de la misma fealdad"⁷.

El sombrero de la redención humana, cercano a los autores que inician este capítulo, a la visión desfiguradora pero real del hombre, se transforma, a lo largo del texto, en un ser monstruoso. Pero lo monstruoso viene del conocimiento, y he de nuevo aquí a Goya y su pesadilla ilustrada, que Millares siempre tiene como referencia:

"Después de Goya - con su palabrota a la cortesanía y a su tiempo - sólo nos queda la auténtica vía social y los despojos materiales, el florecimiento del homúnculo como insidioso arquetipo".

No es, sin embargo, tan paradójica la presentación que hace Millares del tema: en realidad, lo que trataba con este texto era establecer los antecedentes de su homúnculo. Afirmaba su creencia en su propio siglo, en la pintura de Picasso y sus seres monstruosos; en los *totems* de Pollock, al que admiraba profundamente, tanto que le hace "escupir desprecio sobre un cuadro de Saura"; en Fautrier y Dubuffet, los originadores de la teoría de Michel Tapié, sobre el *Art autre*; en Appel y De Koonig.

⁷M. Millares: "El homúnculo en la pintura actual", Papeles de son armadans, XIII, 37, año IV, abril de 1959, p.79

Pero también les daba carta de españolidad, se apropiaba de estos seres para convertirlos, al final, en el homúnculo español, como afirmaba:

"De nuestro homúnculo no está ausente la tragedia vital y la española muerte. Se sabe de antemano qué motor insufla odio a tanto saco desgarrado y a tanto recosido. Soy yo quien reclama aquí una justa vida rozando feudos a la nada".

El "motor que insufla odio a tanto saco desgarrado..." es el motor de su propio odio. Pero, a quién podía odiar más Millares que al propio Franco, al dictador que había sumido el país en la oscuridad. El elemento histórico, la referencia a la Inquisición, a Torquemada, a Felipe II, siempre iban a ser para Millares el *alter ego* del dictador.

Su rabia, a veces sobrecogedora, es la que mantiene la tensión de sus arpilleras, la que le hace dudar y unir el despojo humano con el monstruo. Hacía ya tiempo que Millares vivía, como si lo llevase a la espalda, con el estigma de sentirse incomprendido. Su afán de explicar sus pinturas por medio de sus textos, aparte de su buena educación literaria, es una desesperante necesidad de hacerse entender más allá de cualquier duda.

Millares no debía estar muy contento con su vida, ni siquiera cuando podía haber escogido la ironía como parte de salvación. Su ironía, cuando aparece, es amarga, demasiado cargada de emociones para tener humor.

La "española muerte" está presente no sólo en la plástica de esta época, sino también en la literatura. La novela de L. Martín Santos, "Tiempo de silencio", publicada en 1961, da una clara lectura de esta noción de muerte:

"Fue el comentario de dos iberos no expresionistas, no constructores de cámaras de gas nunca, aunque sí quizás gritadores de rueda hasta que por fin el cuerno entra en el manoletino triángulo femoral, no organizadores de progroms, aunque sí quizás en sus genes, varios siglos antes, de inquisiciones al potro con estola quizás o con cucurucho, que más podía darles"⁸.

⁸L. Martín Santos: "Tiempo de silencio", Ed. Seix Barral, Barcelona, 1990, (primera edición en 1961, primera edición completa en 1980), p. 89

Esa carga de la España negra, de la España profunda, está presente en la mentalidad de toda una generación. Millares en su texto la dotaba de una gran carga simbólica:

"Tradicón nuestra es presentar las cosas con pelos y señales - lo que se ve y lo que no, pero se advierte -; sacar la momia de su saco, el gusano asqueroso de su sitio; traer a secar los atúdes reales a un sol de sombras humedecidas bajo el gran catafalco. Matarle la sonrisa campechana a Juan Ruiz. Actualizar la sucia amenaza que creó Gaspar Becerra..."

Su referencia aquí a las momias no es a las momias canarias, sino a los cadáveres de los personajes que representaban el oscurantismo. Pero en su texto no habla sólo del homúnculo, ese descubrimiento suyo del que se ignora el origen.

Westerdahl en una pequeña monografía sobre Millares, escogió la definición de una enciclopedia para situar el homúnculo:

"Pequeño ser sin cuerpo, sin peso, sin sexo, y dotado de un poder sobrenatural que los brujos pretendían fabricar".

Para a continuación escribir:

"Ya tenemos la definición. Millares fabrica su homúnculo con los materiales que entiende. Estos materiales eran comunes al "dadaísmo" de que hemos hablado: rebujos torturados de arpillera y elementos de detritus y desperdicios, cacharros aplastados, zapatos viejos y prendas de vestir deterioradas, es decir, todo lo que se puede encontrar en los depósitos de basura"⁹.

Ante esta interpretación, que a pesar de arrancar de la definición inicial se queda en la superficie de los materiales, Fernando Castro Borrego apunta la posibilidad de una interpretación ligada al conocimiento alquímico:

"Los sacos raídos de Millares son los restos de una transformación convulsiva: la piel es lo que queda después de haber vomitado la angustia.

"... En el mito del vellocino de oro, y su transmutación en el vellocino de trapo

⁹E. Westerdahl: "Manolo Millares", Col.Guagua, Las Palmas, 1980, pp.28-29

en andrajo miserable¹⁰ -inversión que reclama el carácter antiheroico de la aventura moderna -, se expresa el simbolismo de la piel que ha sido purificada al liberarse de la carne. Jung relaciona el autosacrificio del homúnculo ("el acto de escupir la carne"), quedando así la piel vacía para albergar al espíritu (pneuma), con los ritos de despellejamiento en diversas religiones del mundo antiguo.

"... No tenemos pruebas de que los guanches practicasen el despellejamiento ritual. Pero sí sabemos que guardaban cueros de animales para después envolver en ellos el el cuerpo de los muertos.

"... Al coser sus telas de saco acaso sentía (Millares) el estremecimiento de sentirse transportado al mundo mítico que regía la vida de los habitantes de las Islas antes de la llegada de los españoles.

"... Millares recorrió este proceso desde el cobre de los "muros" hasta la plata de la "antropofauna". La transformación se operaba en el interior del templo, esto es, de su cabeza, pero también en ella se estaba incubando un tumor cerebral que le llevó a la tumba. Este era el sentido de su viaje interior: el vellocino de trapo que perseguía era "su piel", el enterramiento primitivo que representaba era "su enterramiento". En la imagen del homúnculo se halla enclaustrado, "in nuce", el pasado y el futuro del hombre, su origen y su fin"¹¹.

Entre ambas interpretaciones, la de Westerdahl y la de Castro, que se plantea como contraposición a la primera, es quizá el texto de Millares el que da la justa medida. El homúnculo es más un paralelo a los *otages*, una búsqueda de equivalente a las figuras que el informalismo había desarrollado, tal como se deduce de sus párrafos. El homúnculo es una metáfora de sus deseos sobre la humanidad más que algo puramente matérico o algo tan profundamente enraizado

¹⁰F. Castro se refiere aquí al texto de Millares publicado póstumamente, "Memoria de una excavación urbana"

¹¹F. Castro Borrego: "Símbolos de transformación en la pintura contemporánea (Domínguez y Millares)", *Syntaxis*, nº16-17, Santa Cruz de Tenerife, invierno-primavera, 1988, pp.183-207

en los conocimientos secretos de la alquimia, por los que por otra parte, Millares no mostró nunca un especial interés.

Pero también es en este texto, al principio, como una antesala a la definición del homúnculo, donde Millares hace declaración de su postura ante el arte:

"El homúnculo es una consecuencia esperada de la grandísima belleza que puede traslucir el harapo en sí, puesto al desnudo, en su evidente porquería. La destrucción y el amor corren parejas por los espacios y parajes descoyuntados. No importa que el hombre se haya roto si de él emergen rosas de légamos y principios renovadores como puños".

La pintura tenía que ser negra para que el mundo cambiase y fuese luminoso:

"Se nos viene diciendo con asaz insistencia que el arte viene a ser algo así como una manzana rutinaria de alegrías y bienaventuranzas... Se nos pone la fruta amable, almibarada, a la altura del ojo y de los mil ojos y se nos quiere hacer creer que la comunicabilidad anda escondida en sus acomodaterías, y la fuerza del mensaje plástico, en las blanduras de su estúpida belleza. Luego de hecho el correspondiente reclamo, se la pone, inocente y sonrosada, en el mercado de los precios populares, al alcance de todo el mundo. De la manzana surge inevitablemente la tarta partida para todos los gustos y paladares, la gran tarta - dicen -, hecha por y para el pueblo".

El rechazo a la belleza - que desde luego no era la belleza convulsa que había predicado Breton, sino "ese repugnante "buen gusto", esa invención de espíritus cobardes"¹² contra el que luchaban - ponía en la picota a la cultura aceptada tradicionalmente. De esta manera "negaban (Millares y Saura) las notas que habían cimentado la última cultura occidental"¹³.

¹²Cita de Miguel de Unamuno, reproducida en "Papeles de son Armadans", XIII, 37, año IV, Palma de Mallorca, abril de 1959, p. 91.

¹³A pesar de que habría que matizar esta "última cultura occidental", pues ni Saura ni Millares parten de cero, lo cierto es que esta postura en la España franquista obedece fundamentalmente a una fuerte crítica social. V. Bozal y T. Lloréns: "España. Vanguardia artística y realidad social: 1936 -1976", opus cit., p. 100

Millares descubriría también la estética de los harapos, de los basureros, aunque no llegase a asimilarla en sus arpilleras hasta el año 63:

"Se invoca al pueblo cuando más se habla de abanicos y pelucas empolvadas, de peras y melocotones, de historicismos caducos y esquemas achacosos. Se le trae al ruedo cuando más se evocan conformismos y ramplonerías. Pero el pueblo - que soy yo, éste, aquel y todos los otros - anda rastreando los harapos, las inmensas y validas legañas de este tiempo, para atrapar de mala forma la enteriza salud de la palabra oscura en el estiércol que es este hoy y germinar la protesta por los surcos de su yo inmenso y doloroso.

"El arte sigue muy de cerca a la desesperación de nuestro tiempo. Lo vigila y le cose sus heridas. Le registra en el grito del más profundo agujero y le asesina su lepra.

"El arte no puede cubrir males con blancuras.

"...El arte no puede serlo porque agrade (que no andamos en tiempos de buenas digestiones ni de reír por tonterías), sino más bien porque duela rabiosamente"¹⁴.

El mal de Manolo Millares fue ser tan, o intentar ser tan coherente con estos sus primeros textos. Sólo asimiló el blanco como el no color de carga profunda cuando la cercanía de la muerte lo libera de estas ataduras. Fue una víctima de sí mismo, inmolado en la necesidad de estar dentro de las corrientes de su época. Respecto a la carga social del arte, Millares opta por asimilarlo a las nuevas tendencias que hay en este momento, como formas politizadas como es el caso de la I. S., desligándolo totalmente del realismo socialista que años atrás le había costado su ruptura con Planas:

"El arte - hoy - cumple una función social, porque sabe señalar pústulas hasta ahora ocultas en hipocresías y, sobre todo, porque escuece; porque revienta y aniquila las flojezas establecidas al socaire de una falsa y hueca realidad".

¹⁴Citamos de nuevo a V. Bozal: "Al proponer el tachón - y las telas de saco, y los desperdicios - como medida de la imagen, rechazan la ilustración y la representación y establecen la relación con el sujeto como medida de la realidad", opus cit., p. 100

La realidad se había desmoronado. Las consecuencias eran todos aquellos movimientos artísticos y el existencialismo que impregnaban el ambiente europeo. La nueva realidad sólo se podía crear a partir de un viaje órfico, de la trasposición del infierno. Los valores estetizantes insultaban a una conciencia moderna que había asistido a la caída de Europa.

Por eso Millares, cercano a ellos, y desde luego, influido por Saura y por sus contactos - sus viajes a París fueron frecuentes, sobre todo a partir de su contrato con la Galería Daniel Cordier, con la que realizó numerosas exposiciones -, asimiló de manera radical estas ideas, aunque no aceptase totalmente las innovaciones estéticas derivadas de ellas.

En cualquier caso, la postura de Millares se había modificado desde el aumento de información que iba asimilando, ya que en Las Palmas aún pensaba que la postura estética no era realmente una postura política, aunque se decantase por la modernidad estética antes que por la política, como se deduce de este párrafo:

"Nada igualmente del immaculado y puro iluminado, cuando se busca con vigor el vellocino de trapo, el ignoto sendero de la total aventura".

Millares siempre recurre a la metáfora para enfatizar sus ideas. En este caso convierte el vellocino de oro, la aventura de los argonautas, en la búsqueda de su propia estética de "trapo".

Estos trapos, estas telas de saco, que ya había convertido en su más importante elemento de trabajo:

"Hay que empezar rompiendo, que así se construye el porvenir.

"Hay que comenzar a desgarrar las sargas que ocultan los oscuros manicomios capitaneados por Atila, para darle rienda suelta a lo que realmente somos y escondemos".

La locura, que supondría un cercano elemento a los homúnculos, no aparece de manera real para Millares hasta el final de su vida, lo que se observa en "Memorias de una excavación urbana".

De su terquedad en no *"creerse dominador consciente de estos cuadros salidos*

de mí mismo", había escrito en otro texto publicado también en el mismo número de "Papeles de son Armadans"¹⁵:

"Descarto la posibilidad de creerme dominador consciente de estos cuadros salidos de mí mismo. Lo insólito que me aguarda en la dimensión perdida de un arpillera encuentra su único paralelo en lo oscuro e inatrapable de lo desconocido."

Unas declaraciones que hacen esta nota muy similar a otra publicada por El Paso de Jackson Pollock, ya citada, y que Millares asimilaría en parte:

"Cuando se perfora a lo hondo en la búsqueda de nuevos yacimientos válidos para nuestro ahora, se sabe de antemano que la pregunta del que quiere sabernos habrá de estrellarse en ese mismo fango donde nacen y yacen todas las fertilidades."

Los yacimientos aparecen de nuevo como referente a su interés por la arqueología:

"Si me percató del riesgo que supone el nuevo y difícil camino emprendido, nada puedo hacer para evitar que a la medida se oponga mi amor por lo ignoto, mi necesidad de aquellos hoyos infinitos del misterio."

1956¹⁶.

La otra nota, firmada en 1959, continúa la tónica de la anterior:

"Es evidente que la fuerza del arte actual encuentra su acicate poderoso en la línea divisoria con lo imposible donde nos hallamos. Lo imposible lleva a la desesperación y a la eclosión que a la par que mata nos renace."

"Decir cosas enteras y libres, de forma brutal, es ponerse al filo de la muerte que igual nos resucita".

¹⁵M. Millares: "Dos notas", "Papeles de son Armadans", opus cit.

¹⁶Aunque la nota aparece fechada en 1956, es posible que Millares escribiera después. A pesar de la referencia explícita a los "hoyos del misterio", que podrían ser los de su época de "muros", el estilo literario más acabado concuerda mejor con el de 1959. Por otro lado, las perforaciones que realizaba en los "muros" no son precisamente "misteriosas", sino gestuales, y, obedecen, como ya hemos visto, a una época de grandes dudas en Millares respecto a su obra.

La relación con la idea de la muerte en Millares es, como puede observarse, obsesiva. El reflejo de esta presencia es el negro permanente, las cuchilladas con que termina sus "homúnculos", el rojo sanguinoliento que aparece en sus cuadros. En algunas ocasiones, como ésta, considera la muerte como algo liberador. Pero se contradice inmediatamente con un declarado nihilismo:

"Todo lo imposible y absurdo de nuestro mundo me lleva irremediablemente a esa válida posibilidad de volcarme en lo desconocido sin pretensiones de salvación o de condena.

"Si ahí está nuestra fuente oscura - la porción más profunda de mí mismo -, si de ahí salen todas las voces apremiantes que me dan pauta más difícil e inquietante, ¿cómo puedo descifrarme las tantas cosas que me llevan?. ¿Con qué canon, o abecedario conocido o al uso puedo traducirlas?".

Quizá por esa necesidad de traducción emplea tanto la escritura. Es en este momento cuando Millares empieza a usar no sólo estos textos, sino la caligrafía ilegible que sitúa en sus arpilleras. El mismo reconocía estar entrando en un territorio nuevo:

"Se ha llegado a las tierras de lo inexplicable. Creo que nace una gran confusión de ese prurito por parte del artista de descifrar esa cosa indescifrable que es un cuadro, una escultura.

"Pocos artistas se atreven a confesar su ignorancia frente a una misma obra, demostrando su falta de valentía y de sinceridad. Porque olvidan que en el enseñar su sangre así, sencillamente, sin ningún abalorio, y confesando esta única y vital necesidad del acto creador, es donde se esconde la más preciosa autenticidad.

"Nunca me asusté - y lo repito ahora - si dije que mucho de lo que hacía escapaba a mi entendimiento. Y no me asusto porque, en rigor, no siento necesidad de entender todo lo que pinto¹⁷. Alguien vendrá que diga que no sé

¹⁷Era la única forma de sentirse integrado en la gestualidad de sus contemporáneos más avanzados, evidentemente.

por donde ando. No me importa. Pero me hiere quien piense que me fui por los cerros de Ubeda y que me evado de las auténticas realidades del hombre."

Este párrafo aparece como contundente respuesta a la entrevista que le había realizado M. del Arco, en la que Millares se había visto obligado a contestar:

"El arte no se puede explicar; incluso mucho de lo que yo hago escapa a mi entendimiento"¹⁸.

La rabia ante la incompreensión casi permanente de los que tenían "estropeado el receptor de la sensibilidad", el dolor que, según sus propias palabras, le costaba realizar su pintura, como declaraba a del Arco, se desarrolla en este texto, continuación del anterior:

"A la realidad actual se llega mi libre protesta con el desgarramiento de las vestiduras, las texturas acribilladas, el fragor de las cuerdas, la arruga de la belleza, la herida telúrica y la verdad pavorosa del homúnculo floreciendo de unas humildes sargas reservadas para este día.

1959."

Este texto, que refuerza la creación del homúnculo, enfatiza la misma idea que en "El homúnculo en la pintura actual" había expuesto.

Es a partir de 1959 cuando empieza a realizar las arpilleras del mismo nombre, retorciéndolas sobre sí mismas. Acerca de estas pinturas, V. Bozal comenta:

"Ciertamente la pintura de Saura y Millares era dramática, sobria, expresiva, pero no mucho más que la de pintores de áreas culturales bien diferenciadas y, posiblemente, por las mismas razones. Dramatismo, sobriedad y expresividad eran también constantes del informalismo yankee, especialmente de Kline y De Koonig, a quien tanto deben nuestros pintores". Reconoce Bozal, sin embargo,

¹⁸El tono de la entrevista había sido despectivo: "El elemento básico, el que salta a la vista en la obra de este pintor, es un trozo de arpillera, real y concreta, con agujeros de tamaño más que natural... Un trapero no daría por estos cuadros ni un real y, sin embargo, el autor los cotiza y a buen precio, quince mil pesetas ejemplar...", M. del Arco: "Manolo Millares", Destino, Barcelona, 24 enero 1959, cit. por L. Toussaint, opus cit., p. 65-66

que había también otros caminos en el informalismo español¹⁹, aunque es evidente que la carga dramática de la pintura española era espoleada sin cesar por sus propios autores, especialmente, como ya citaban Bozal y Lloréns, los textos de Saura y Millares.

A pesar de ello, la evidencia es que el dramatismo es tan arraigado en Millares como para hablar de ese anciano encerrado en su quinta que había sido Goya:

"Quiero ver si

los dormidos ancianos de mi quinta

salen

a tirarte piedras

sorprendidos,

*ladrando como perros malditos"*²⁰

Los parámetros del drama comunes a los miembros de esta generación española existen no ligados tanto por la estética sino por la intencionalidad ética²¹.

El Paso iba desarrollando su programa y paralelamente, iba rumbo a su disolución. En 1959 había celebrado su segundo aniversario en la Sala Gaspar de Barcelona²². La crítica seguía dividida ante la obra de estos artistas. Nestor Luján y Eduardo Cirlot fueron favorables, en sus artículos, y Joan Miró alabó la muestra. Pero también hubo algunas críticas demoledoras, como "El grupo EL Paso o los cuatro jinetes del Apocalipsis", de F. Lience Basil.

¹⁹"Sin embargo, no todo el informalismo peninsular se ceñía a estas notas. En el seno mismo de El Paso había ejemplos de otros caminos: Luis Feito, Rafael Canogar, Rivera, se sitúan en parámetros bien diferentes. Como diferentes son los parámetros del informalismo catalán encabezados por Tàpies y de esas propuestas escultóricas próximas al informalismo que son las esculturas de Chillida", V. Bozal, opus cit., p.101

²⁰M. Millares: "El homúnculo en la pintura actual", opus cit.

²¹R. Canogar, por citar un ejemplo tomado por V. Bozal, difiere en su concepción formal, pero la denuncia política y social subsiste en toda su pintura de El Paso.

²²L. Feito, M. Millares, A. Saura y R. Canogar fueron los artistas seleccionados por J. Prats, director del Club 49.

La inquietud de Millares se hacía cada vez más patente en su actividad. No conforme con pintar y exponer, escribía en "Punta Europa" y en las publicaciones de El Paso, y se encargaba de captar colaboraciones para ellas.

Antes de publicar en el número de "Papeles de son Armadans" dedicado a El Paso, escribía a Westerdahl:

"Puedes mandar lo que te parezca que te lo publicaremos em nuestro boletin, en Problemas del Arte Contemporáneo²³ o en Arte Vivo²⁴. Yo ando enredado con las tres, pero esencialmente con lo primero y lo último. Hace un par de días que hablé con Cela. Sabrás que Papeles de son Armadans dedicará un número enteramente a El Paso. Se trabaja en ello.

"... He escrito un texto que ya lo leerás. No tengo pretensiones de crítico ni de escritor. Pero uno empieza en la imperiosa necesidad de decir cosas, de defenderse o atacar y poco a poco nos vamos metiendo en ello hasta que comprendemos que es imposible hoy hacer misión y pintura sin este necesario complemento"²⁵.

En esta carta, la misma en que había iniciado su conversación epistolar con Westerdahl sobre el homúnculo, demuestra Millares que se encontraba pendiente de todo lo concerniente a su carrera. El era quien iba a dar las claves para la interpretación de su obra, a través de sus propios textos y de los críticos de arte que le rodeaban, como fue el caso de Ayllón, mediante el cual introdujo las momias "guanches" como referencia de su obra.

Antes de la monografía escrita por Ayllón, J. E. Cirlot escribía sobre las arpilleras centrándolas en la tradición hispana de Velázquez, aprovechando la

²³M. Millares: "Frank Kline", Problemas de arte contemporáneo, Madrid, enero, 1959 .

²⁴M. Millares: "El Paso: sobre el arte de hoy en España", Arte vivo, Valencia, enero-febrero, 1959.

²⁵"Ahora publico un artículo en la revista Plus de Bélgica y preparo algo para Panderma (la revista del fin del mundo, como la llaman), que se edita en Suiza", concreta M. Millares en esta carta a E. Westerdahl, Madrid, 19 febrero 1959

ocasión dada por la exposición en la Sala Gaspar²⁶:

"Manolo Millares (Las Palmas, 1926), presenta grandes sargas desgarradas, manchadas, recosidas, vendadas y vueltas a manchar, iluminadas a veces por resplandores cromáticos sublimes por lo inesperados.

"... El hecho es que tales creaciones, a pesar de sus fundamentos lancinantes y su trágica expresividad, poseen una elevada sugestión y una rara belleza. En esto aparece la iluminación y la labor del artista, capaz de transfigurar los materiales más heridos y desastrosos, como cuando Velázquez ennoblecía los asuntos y personajes de aspecto menos noble, según el dictamen de cualquier estética, oficial o antioficial".

Lo más interesante de esta crítica es el párrafo en que, a continuación, Cirlot salvaba a la pintura de Millares de comparaciones diversas, la última y más inquietante por su obviedad, de las arpilleras de Burri:

"Más aún, vemos en Millares al puro enamorado de la belleza, que se atreve a citarla en los parajes más espantosos para gozar con contradicciones increíbles, salvándola de los desfiladeros y de los cuervos, de las agujas de coser panzas de caballo de toros y de los vendajes de un hospital de urgencia".

A pesar de sus buenas intenciones para Millares, esta referencia ya era algo inútil, pues él se desligaba velozmente de su parecido con Burri, incluyendo el volumen en la arpillera que lo diferenciaba del pintor italiano.

La *"sangre intelectual"*, metáfora del rojo que Millares empleaba para dar vida a su producción tan bicroma, es lo que Cirlot emplea para, definitivamente, revalorizar el trabajo de su amigo:

"Ese chorrear de tinta, como sangre intelectual, ¡cuántas evocaciones no suscita, aplicado al contenido sepia de las sargas!".

Se incide en la tragedia, en lo dramático, para justificar la referencia a la pintura de Millares en este momento. Posteriormente la arqueología vendría a equilibrar

²⁶ Del 10 al 23 de enero de 1959. Canogar, Millares, Feito y Saura fueron seleccionados por J. Prats, director del Club 49.

la teoría sustentadora de las arpilleras. Estas arpilleras que Millares iba a transformar en homúnculos, y en las que aún podían advertirse ciertas diversidades en cuanto al espacio que quedaba detrás del bastidor.

Los "Cuadro 83"²⁷ y "Cuadro 72"²⁸, y el "Homúnculo" (1959)²⁹, dejaban el bastidor al aire, a pesar de tener ya el fragmento de tela de saco envuelta sobre sí misma que forma la imagen humanoide. En ellas, Millares recoge la arpillera para formar esta figura. El blanco sobre el fondo negro realza el impacto volumétrico, aunque el blanco aparece en abundancia en el "Cuadro 72". El bastidor aparece claramente como parte de la obra, y en este "Cuadro 72" la pintura chorrea en dirección horizontal y vertical, con un goteo similar al de algunos cuadros de fecha anterior. Los hilos que antes usaba Millares en los zurcidos casi desaparecen de la vista, y empieza a introducir algún que otro tubo para aumentar el relieve, aunque el protagonismo pertenezca a los pliegues de la tela.

En otros casos, en cuadros realizados también en 1959, Millares se preocupaba de escamotear el bastidor a la vista, cosa que lograba añadiendo trozos de arpillera cosidos, como costuras o cicatrices, como en el "Cuadro 70"³⁰ y el "Homúnculo. Cuadro 68"³¹, ambos de 1959. En el citado "Cuadro 68" la arpillera aparece en parte pintada de negro, dejando un recuadro blanco a su alrededor. En el centro, Millares estrujó la arpillera y la cosió, dejando en medio

²⁷"Cuadro 83", 1959, técnica mixta, 130x163 cm., Pierre Matisse Gallery, N. Y., catalogado por J. A. França: "Millares", opus cit., il.85

²⁸"Cuadro 72", 1959, técnica mixta, 130x163 cm., Galería Trece, Barcelona, cat. por J. A. França, opus cit., il. 87

²⁹"Homúnculo", 1959, técnica mixta, 163x130 cm., Pierre Matisse Gallery, N. Y., cat. por J. A. França, opus cit, il. 90

³⁰"Cuadro 70", 1959, técnica mixta, 161x130 cm., Pierre Matisse Gallery, N. Y., cat. por J. A. França, opus cit., il. 91, p. 58

³¹"Homúnculo. Cuadro 68", 1959, técnica mixta, 162x128 cm., Col. Arnold H. Maremont, Illinois, cat. por J. A. França, il.92, p. 58

huecos de diferentes tamaños. En la parte superior, mezcló el goteo con brochazos más gruesos, recordando en cierto modo algunos cuadros de Saura.

El "Cuadro 67"³², donde aparece el embrión de la utilización de la arpillera como pizarra, da claves para la lectura de su avance en el tratamiento del homúnculo. El *dripping* empieza a hacerse cada vez más poderoso, y Millares usa signos blancos y alguna gota de rojo para resaltar la importancia de sus pliegues. Algunas cruces podrían ser referencias a los signos de Tapies.

Otro "Homúnculo"³³ también de 1959, representa la figura humana de forma más evidente de lo habitual en las arpilleras de Millares.

El cuerpo central es claramente el humanoide fragmentado o despedazado al que su texto hacía referencia³⁴.

³²"Cuadro 67", 1959, técnica mixta, 162x130 cm., Museo de la Diputación Foral de Alava, Vitoria, cat. por J. A. França, opus cit, il.100, p. 62. También catalogado por J. M. Bonet en "Millares", opus cit., il. 20,p. 111

³³"Homúnculo", 1959, técnica mixta, 198x141 cm., Pierre Matisse Gallery, N. Y., cat. por J. A. França,opus cit., il. 103

³⁴El homúnculo, al que Millares acudió como metáfora, podía ser sólo conocido por los iniciados en la alquimia. J. Sadoul: "El tesoro de los alquimistas", Ed.Plaza y Janés, 1972, afirma que la alquimia real sólo podría ser conocida por los iniciados.

CAPÍTULO III

EL HOMÚNCULO

2. La crisis de El Paso. Paris-Roma

"Nos preparamos para lo de París. Sabrás que el 15 de mayo será nuestra exposición en el Museo de Artes Decorativas. Una batalla muy importante y una expectación que no creo merezcamos. En París - después del artículo de "L'oeil" y de otros aparecidos en estos días - nos esperan con las uñas y dientes afilados. Será una verdadera batalla campal y un buen sector de la opinión va a ponernos de remojo. No importa. Algo ha sucedido -muy importante - en nuestro arte joven y algo ha salido vigorosamente dando fe de vida ante el mundo, que ya no hay quien lo contenga"¹.

Manolo Millares se posicionaba así ante la exposición "Treize peintres espagnols"², que iba a suponer la ruptura real, ya que la oficial y definitiva fue más tarde, entre los miembros de El Paso.

Organizada por Luis González Robles, empezaba a preocupar a estos artistas su postura respecto al gobierno franquista, artistas que se debatían entre la necesidad de reconocimiento internacional y el molesto sello de ser pintores promovidos por el franquismo.

Julián Gállego define certeramente la sensación de angustiosa contradicción que les acompañaba:

"Casi me conmueve ver, en el catálogo de los "13 pintores",... bajo aquellos rostros juveniles y en general bastante triviales (el tiempo se ha encargado de darles carácter), las brevísimas notas biográficas y sendas reproducciones de obras que definen ya acusadas personalidades, todo ello dentro de la modestia,

¹Carta de M. Millares a E. Westerdahl, Madrid, 5 abril 1959

²Museo de Artes Decorativas de Paris, mayo 1959. Saura, Feito, Canogar, Millares y Rivera (componentes de El Paso), compartieron la exposición con Cuixart, Mier, Muñoz, Palazuelo, A. Suarez, Tharrats y V. Vela

pobreza casi, que tanto contrasta con el lujo, espectacular y a veces extemporáneo, de los catálogos españoles de treinta años después.

"... ineluctablemente sale Unamuno y el sentimiento trágico de la vida, así como la intuición como forma de conocimiento y el ímpetu súbito hacia lo trascendente.

"... Cuando nuestros artistas se creían a salvo del gusto franquista, ciudadanos del mundo, resulta que sus propios admiradores prohíben confundirlos con pintores internacionales y los reducen a una "reserva" de pieles rojas celtíberos"³.

Esta contradicción ya había minado los cimientos de El Paso, aunque no había sido el único elemento de inquietud para sus componentes. Millares ya escribía en 1958 a Westerdahl acerca de un "anti-Paso"⁴ que se iba formando en Madrid. El proceso de Millares respecto a González Robles no era diferente de los demás componentes de El Paso. Aunque el año anterior hubiera parecido realmente satisfecho con los resultados del pabellón español en la Bienal de Venecia⁵. Hay que reconocer que, pese a la contradicción política que planteaba a los artistas, Luis Gonzalez Robles había sido un gran defensor de la estética más avanzada. En 1961 escribiría:

"Hoy nuestro presente plástico no puede ser de más esperanzado porvenir. No se aprecia cansancio ni fórmulas estereotipadas. Nuestros jóvenes abstractos están

³J. Gállego: "Lucio", Lucio Muñoz, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, septiembre - diciembre 1988, pp. 13 - 16

⁴"Veo a Ferrant todas las semanas, por cierto, que el otro día le hicieron un homenaje ciertos elementos que a él no le gustan nada. Me dice Chirino (que no recuerda a quienes se refería Millares en esta carta) que fue una reunión... bueno de esos de pantalón estrecho que tanto abundan ahora, una especie de anti - Paso, que reclama para sí - apoyándose en duques y marquesitas - la fama mundial del actual arte español", carta de M. Millares a E. Westerdahl, Madrid, 5 abril 1959

⁵"Hace bien poco que regresé de Venecia. Allí estuve con Apollonio - secretario general de la Bienal - a quien le dí mucha información - también Aguilera Cerni - sobre las actividades en España del arte avanzado... Nuestro pabellón queda colosal... Estamos en un buen momento y se preparan importantes exposiciones", Carta de M. Millares a E. Westerdahl, Madrid, 16 agosto 1958

*en el campo de la no figuración absoluta por convicción y no por nada*⁶.

Sin embargo, su desencanto después de su experiencia con El Paso le llevó a afirmar, ya años más tarde, que había "*criado cuervos*" con aquellos pintores que había ayudado a dar a conocer⁷.

Antes de la controvertida exposición de "Treize peintres..." había organizado una importante muestra de pintura española en Friburgo⁸. Esta no era, por tanto, la primera experiencia de este tipo que acometía.

Tampoco era la primera vez que los artistas de El Paso se relacionaban, como ya se ha observado, con los personajes de una vida política que a, pesar de su filiación falangista, empezaba a despuntar por un interés claramente "europeista"⁹.

Millares no descansaba, y mantenía desde hacía años una intensa actividad. Su interés por la crítica de arte no deja de ser elocuente, y su incapacidad en algunos momentos para atender todos los compromisos que asumía se traslucía ya en una carta de Aguilera Cerni del año 58:

*"... el texto sobre Rivera lo debes enviar urgentísimo, "Arte vivo" ya está en la imprenta y corrigiendo pruebas"*¹⁰.

A continuación, en la misma carta, le recomendaba, a partir de la base de los

⁶L. González Robles: "El lenguaje de la pasta pictórica", en AAVV: "La pintura informalista en España a través de los críticos", Madrid, 1961

⁷L. González Robles en entrevista con la autora.

⁸"La jeune peinture espagnole", Museo de Arte e Historia de Friburgo, 1959. Canogar, Cuixart, Farreras, Manrique, Lucio Muñoz, Rivera, Saura, Tàpies, Viola, Zóbel y Millares fueron los seleccionados.

⁹El "Círculo Tiempo Nuevo", donde una serie de intelectuales falangistas, como Dionisio Ridruejo, intentaban dar cabida a exposiciones de artistas jóvenes, se había abierto en 1955; el Colegio Mayor San Pablo había reunido en "Cuatro pintores y un escultor", 1958, obras de Canogar, Feito, Millares, Saura y Chirino; el Colegio Mayor Cisneros había organizado en 1957 "Exposición de pintura abstracta", con obras de Millares entre otros. P. Alarcó, opus cit., pp. 284-285

¹⁰"...el artículo sobre El Paso llevará tres reproducciones: Saura, Feito y tú. Ya están hechas las fotos. No obstante, puedes enviar las tuyas para otra ocasión", recomendaba V. Aguilera Cerni en esta carta a M. Millares, Valencia, 30 diciembre 1958

siguientes números de "Arte vivo"¹¹, hablar con Saura, Popovici, Fernández del Amo, Conde, Ayllón, etc., y acusaba recibo de su poesía sobre Falkenstein¹². La necesidad de trabajar en distintas revistas obedecía para Millares a un condicionante económico, pero también a la premura por verse reconocido. Alguna veces sus colaboraciones llegaron con el tiempo muy justo, cosa que ocurrió con el citado texto sobre Manuel Rivera.

La oportunidad de escribir no sólo afectaba a su relación con Aguilera Cerni, pues intentaba involucrar a otros críticos. A este respecto Aguilera Cerni le escribió:

"Te tenemos a tí en Madrid, pero en Barcelona, por ejemplo, no estoy seguro de que Cirlot se tomara el asunto con verdadero interés.

"¿Y también otra cosa sobre el significado social del arte abstracto?. Aclárame eso. Si lo crees necesario, te mandaré una credencial como representante de Arte Vivo en Madrid"¹³.

La insistencia de Millares respecto a la comprensión del informalismo lograba algunas respuestas aclaratorias de Aguilera Cerni:

"En términos lasos, "l'informal" ha sido la continuación de la destrucción dada y afines, así como plásticamente la disolución del barroco.

"Quizá sea el propio Michel Tapié quien traiga un nuevo "evangelio", a fin de mantener despierta la demanda"¹⁴.

La ambición de Millares era, como podía ser normal en un artista de su edad,

¹¹Nº 1 dedicado a Juan Gris; nº 2 dedicado a los premios internacionales: Oteiza, Tàpies, Chillida, Palazuelo, algún arquitecto; nº 3 dedicado a los muertos: Manolo Gil, Sunyer, Clará, Rogent; nº 4 dedicado a la nueva arquitectura: Brasilia, la UNESCO, etc", carta cit. en nota anterior.

¹²En la misma carta: "... saldrá dentro de algún tiempo, pues necesitamos dar variedad a las firmas que aparezcan en Arte Vivo".

¹³V. Aguilera Cerni intenta, en esta misma epístola, incluir un trabajo de Agustín Millares en el nº 2 de Arte Vivo. Dadas las entonces inexistentes relaciones entre ambos hermanos, no lo logró. Carta a M. Millares, Valencia, 8 enero 1959

¹⁴Carta de V. Aguilera Cerni a M. Millares, Valencia, 2 febrero 1959

considerable. No cejaba en su empeño de ser reconocido, a pesar de haber escogido el camino más difícil dentro de España.

La posibilidad de hacer un arte incomprendido para los compradores era una ventaja respecto a la censura. El arte informal a pesar de mostrar una clara rebeldía ante la sociedad que les rodeaba, pasaba desapercibido para los censores, al no poder captar ningún mensaje explícito. Pero, a pesar de la impunidad que gozaba el arte abstracto, las revistas de arte estaban expuestas a cierres y cortes, problemas que Manolo Millares ya conocía desde la época de "Planas de Poesía", y Aguilera Cerni le comentaba en una carta:

*"Tuvimos con Arte Vivo el gran lío con la censura. Ya se arregló, pero tendremos que entrar en una fase de nueva prudencia. Por lo tanto, lo de tu hermano lo reservaremos para más adelante"*¹⁵.

En la misma carta, Aguilera Cerni escribía "muy confidencialmente", que ya había enviado su lista para los candidatos del Premio Lissone, encabezada por Millares.

Las actividades de El Paso estaban "en el polo opuesto de los valores encomiados por Franco"¹⁶, aunque era el propio régimen franquista el que apoyaba a estos artistas de cara al exterior.

Antoni Tàpies relata en sus memorias:

"Nos parecía que había un afán real de no divulgar por el país aquel tipo de arte nuestro, pero me di cuenta que, inversamente, de cara al extranjero, se procuraba demostrar por todos los medios posibles que entonces en España se hacía "arte moderno". El diario ABC nos hizo un reportaje importante; pero, para nuestra sorpresa, sólo lo publicaron en la edición destinada al extranjero. Esta táctica fue apareciendo poco a poco hasta adquirir un carácter netamente

¹⁵Carta de V. Aguilera Cerni a M. Millares, Valencia, 27 febrero 1959, ya cit. en tema Burri

¹⁶L. Toussaint, opus cit., p. 122

*oficial*¹⁷.

Táctica que había sucedido desde el principio de la década de los cincuenta y que se repetía con los artistas informales a final de la misma.

Para la mejor promoción de los artistas, los críticos de arte españoles muchas veces hacían un paralelismo, habría que dudar si beneficioso, con pintores extranjeros, lo que los mantenía en una línea compacta con el exterior, como le comentaba Aguilera Cerni a Millares:

*"A tí te voy a emparejar - en lo ejemplos que voy a poner en Índice -, con Vedova, como representantes de un signo de destrucción consciente y necesario. Voy a propugnar un arte de "contenido", bajo un signo de redención humana"*¹⁸.

La destrucción era parte importante, fundamental, en la acción creadora de Millares. Su forma de romper la arpillera así lo demuestra, pero, también, en sus textos encontramos la huella de su desesperación ante una gramática que, ante el peligro de encorsetar sus ideas, él destruía sin cesar.

La redención humana es otra preocupación en el pensamiento de Millares que Aguilera Cerni había detectado. La necesidad de una moral sustentada en lo cívico, en el hombre sin asideros de religión como acierta a definir Armas Marcelo, es una clave importante ante la obra de este artista. Pero esta misma moral, consciente y autocrítica, le llevaba a la angustia de tomar decisiones que, siendo políticamente correctas - es decir, enfrentándose al régimen que detestaba - le hubiesen dejado imposibilitado para desarrollar su faceta creadora. Una postura moral que, sin embargo, lo dejaba indefenso ante las agresiones que habían sufrido sus arpilleras en Murcia¹⁹ y en la Bienal de Sao Paulo.

En medio de esa actividad permanente, M. Millares era solicitado por Aguilera

¹⁷A. Tàpies: "Memoria personal", Ed. Seix Barral, Barcelona 1983, p. 244

¹⁸Carta de V. Aguilera Cerni a M. Millares, Valencia, 16 noviembre 1958

¹⁹"Me hablaron de vuestra "bomba en Murcia". "El de los sacos" - tú - creo que me provocó ataques epilépticos. Sé que en Murcia no se hablaba de otra cosa - ¿Te zumbaban los oídos? -.", carta de V. Aguilera Cerni a M. Millares, Valencia, 14 abril 1958

Cerni para enviar fotografías y datos sobre Westerdahl y Sartoris²⁰. El mismo crítico y amigo que animaba, años más tarde, al pintor a enviarle una cubierta²¹ o criticaba su falta de previsión respecto a un artículo firmado como Sancho Negro²².

La apertura política permitida por el ministerio de Ruiz Giménez se había visto interrumpida tras las protestas estudiantiles de 1956, y el cese que siguió a ellas de Laín Entralgo y Tovar como rectores de Madrid y Salamanca, respectivamente. Pero había supuesto una iluminación en los sectores culturales que de otra manera no habría existido, como afirma Aranguren:

*"Con muchas reservas y desde fuera unos, con entusiasmo y espíritu de colaboración otros, como Laín y Tovar, el ministerio Ruiz Giménez vemos hoy que fue la única genuina esperanza de apertura brindada por el sistema"*²³.

Era en esa política de cara al exterior de la que hablaba Tàpies en la que se encuadra la exposición "Treize peintres espagnols". La actitud de Tàpies al negarse a participar dejó a la vista un problema que empezaba a corroer las entrañas de la política cultural española.

A. Tàpies, los pintores de El Paso, A. Mier, L. Muñoz y V. Vela estaban invitados a exponer en ella. Ni Tàpies ni El Paso quisieron participar en principio, contrarios a una selección en que primaba la cantidad sobre la calidad, problema que ya había surgido con anterioridad en la XXIX Bienal de Venecia. Pero, sobre esta razón, estaba la incomodidad de representar una dictadura que detestaban.

²⁰Carta de V. Aguilera Cerni a M. Millares, Valencia, 9 agosto 1957

²¹"Claro está que te haré este texto. Querría que la cubierta de "Suma y sigue" fuera tuya. ¿La harás?. Ya están avanzados los preparativos del número", carta de V. Aguilera Cerni a M. Millares, Valencia, 21 julio 1964

²²"La crónica de Sancho Negro pasó de actualidad. ¿No crees mejor no incluirla?", carta de V. Aguilera Cerni a M. Millares, sin fecha, posiblemente 1958

²³J. L. Aranguren: "Memorias y esperanzas españolas", Madrid, Taurus, 1969, pp. 95-96

La ausencia de Tàpies y su "sustitución" por Lucio Muñoz fue criticada por los anfitriones. Françoise Choay escribió:

*"Desgraciadamente, A. Tàpies no se sustituye por un nombre lanzado al mercado ni por un émulo insignificante como L. Muñoz"*²⁴.

Pierre Restany se sumó a las críticas, y remarcaba la escasa originalidad de la obra de estos artistas:

"... la rapidez de algunas evoluciones en un lapso de tiempo tan corto le deja a uno perplejo en cuanto a la sinceridad del proceso de sus autores.

*"¿Qué lección se puede sacar de este certamen?. Se impone una constatación única: la decidida opción de actualidad de todos estos artistas. Pero actualidad en este sentido no es sinónimo de originalidad. Es de celebrar enormemente que España haya recuperado su retraso en el plano artístico. Pero su contribución en este terreno todavía queda floja por ahora"*²⁵. A esta falta de interés por un arte que no parecía novedoso se sumaba otro crítico, J. A. Cartier²⁶.

F. Choay, que era entonces conservadora del Museo de Artes Decorativas, y a pesar de su crítica a Lucio Muñoz, en el texto que sirvió para el catálogo situaba honrosamente a estos artistas dentro de la modernidad:

"En el mejor de los casos estos artistas se vendrían a colocar algo tarde entre la gran familia internacional de los abstractos y no tendría nada de particular. Así, según dicen, Saura sería primo hermano de Frank Kline: pero olvidan su inspiración goyesca y su talante feroz de caricaturista que nunca pierde de vista al hombre. A Cuixart lo colocaron paradójicamente entre los "action painters";

²⁴F. Choay: "Treize peintres espagnols", France Observateur, Paris, 18 junio 1959, cit. en L. Toussaint opus cit., p. 68

²⁵P. Restany: "La jeune peinture espagnole entre en scène", cit. por Toussaint, opus cit. Esta crítica afectó mucho a Millares, y en una carta posterior a Westerdahl tildó a Restany de "fascista".

²⁶"... el resto se refiere más que nada al objeto y mezcla lo insólito en el cuadro. Es un trapo sucio para Millares, una ramita para Mier... ¡Todo esto no llega muy lejos y sobre todo no tiene mucha gracia!. La joven pintura española se está buscando a sí misma", J. A. Cartier: "Picasso et treize peintres espagnols", Combat, Paris, 18 mayo 1959, cit. por L. Toussaint, opus cit.

pero sus lienzos son productos de la artesanía más paciente y los grafismos metálicos que se explayan a la superficie no son fruto de un gesto instintivo sino de una meditación casi mística. Millares sólo sería otro Burri porque también utiliza la arpillera y le gusta agujerearla; sin embargo, no se trata en este caso de un juego de esteta ni de un entretenimiento arcaizante sino de la utilización de medios brutos y brutales para expresar un conflicto eterno y brutal.

"¡Oh, maravillosa diferencia hegeliana!. ¿Por qué no admitir que España nos puede asombrar por sus Cuixart, sus Millares, Mier, Saura, Viola, Rivera?. ¿Por qué no reconocer la aventura singular de estos artistas y seguir su combate que no siempre es fácil?"²⁷.

Ella daba en la clave: su combate no era fácil. Seguían pagando el retraso de su país respecto al resto del mundo. Pero ellos se arriesgaban, evidentemente, a este tipo de recibimiento cuando, aún siendo conscientes, al menos en el caso de Millares, de las fastidiosas comparaciones que iban a sufrir, apostaban por dejarse conocer. Era mejor el riesgo.

Unas declaraciones de Saura aparecidas en la prensa francesa complicaron las cosas aún más. Luis González Robles recuerda que la crisis fue acelerada ante esta postura, y Canogar afirma que las diferencias entre Saura y los demás artistas de El Paso se agravaron considerablemente²⁸.

El régimen franquista quería dar una imagen moderna de sí mismo, y estos artistas habían sido manipulados. Desde las notas de Saura y Millares acerca de la Bienal de Venecia, ambas llenas de alabanzas para Luis González Robles hasta la postura contradictoria de ambos un año más tarde, había transcurrido poco tiempo, pero su situación había cambiado de forma radical. En los certámenes internacionales a los que habían acudido se habían dado a conocer, habían

²⁷F. Choay: "Treize peintres espagnols", Museo de Artes Decorativas, Paris, cit. por Toussaint, opus cit., pp. 70-71

²⁸Ambas declaraciones han sido concedidas en el curso de las entrevistas con la autora ya citadas

recibido premios, y habían confirmado su colaboración con galeristas extranjeros. En parte habían logrado sus objetivos, como el mismo Millares había escrito: *"La muerte de la leyenda negra de nuestra pintura con una pintura fieramente negra,..."* ²⁹.

Y como afirmaba el último Manifiesto de El Paso, habían logrado sus objetivos en gran medida. Gracias a la participación en diferentes exposiciones y bienales, habían logrado denunciar *"una situación insostenible y contribuido a la afirmación de una pintura "abierta" hacia las corrientes universales"* ³⁰.

Esta afirmación era cierta a medias, pues la situación "insostenible", no sólo referida a la cultura, sino a la vida española en general, especialmente a la política gubernativa, se había transformado en el vehículo de sus aspiraciones artísticas.

Era plenamente cierto que habían insertado la pintura española en las "corrientes universales", quizá en exceso, pues muy a su pesar debieron sufrir las comparaciones permanentes con sus inmediatos antecesores en el informalismo, tanto europeos como americanos. La toma de posición se convirtió en una cuestión definitiva, como reflexiona L. Toussaint:

"Saura y Millares, cuyas posturas políticas muy definidas les oponían en todo al gobierno de su país, colgaron sus obras en el Museo. ¿De qué manera se puede definir su actitud?. ¿Era sincera u oportunista?. De hecho, la participación de El Paso en las exposiciones oficiales no contradecía sistemáticamente sus principios" ³¹.

Junto a Millares, Canogar defendía la postura de seguir exponiendo en los cauces logrados por la oficialidad:

"... podían pensar que era colaboracionismo. Yo no estoy de acuerdo. A España

²⁹M. Millares: "España en la XXIX Bienal de Venecia", opus cit.

³⁰AAVV: "Última comunicación", último manifiesto de El Paso, cit por L. Toussaint, opus cit.

³¹L. Toussaint, opus cit.

*la ha salvado la labor que se ha hecho desde dentro, no la que se ha hecho desde fuera*³².

Canogar da una lectura inédita de la configuración apolítica de El Paso:

*"Cuando la creación de El Paso, nunca se trató de política, pero al defender lo opuesto a las ideas tradicionales, el grupo adquirió una resonancia política. Nuestra formación política - exceptuando a Millares - se fue confirmando de manera paralela a nuestro desarrollo como pintores"*³³.

Algo similar a lo que opina Portera, cuando comenta que las posturas políticas de los artistas de El Paso, concretamente de Millares, no estuvieron ligadas a ningún tipo de militancia, y se encuadraban en las opiniones de la población que estaba contra el régimen.

El Paso se había visto ante la disyuntiva de seguir o no con la exposición de París. Decidieron seguir adelante, demostrando en cierto modo su debilidad y sobre todo, su situación contradictoria. Para ellos esta exposición era importante, y lo era especialmente porque les permitiría consolidar sus acuerdos con galerías extranjeras. Entre ellas la Galería Daniel Cordier ya citada por su contrato con Millares. Además, los museos europeos³⁴ se interesaron por sus obras de manera cada vez más notable.

Como efecto reflejo, empezaron a ser más considerados entre los compradores españoles, ya que entre la crítica ya lo eran en gran medida. Juana Mordó, que había decidido apostar por este grupo, asesorada por José Ayllón principalmente, había realizado ya una exposición en febrero de ese año en la Biosca³⁵, y aunque tuvo que esperar a 1965 hasta vender estos cuadros en España,

³²R. Canogar, cit por L.Toussaint, *opus cit*, p. 127, y entrevista con la autora.

³³Entrevista con R. Canogar realizada por la autora

³⁴Los museos de Basilea, Munich, La Haya, Friburgo y Amsterdam.

³⁵Donde se había presentado el número de "Papeles de son Armadans" dedicado a El Paso.

previamente ya contaba con compradores extranjeros³⁶.

La apuesta había dado resultado, a pesar de acabar con el grupo. La ruptura fue producida principalmente por los motivos ideológicos reseñados, pero también hubo algunos de índole personal. Aguilera Cerni ya había advertido su preocupación ante una situación que se estaba deteriorando desde hacía meses³⁷. Cela fue más lejos al afirmar que *"El Paso no es un grupo sustentado sobre bases o intenciones estéticas sino sobre postulados o puntos de partida éticos, sociales y morales"*. Afirmación irreal, en cuanto había sido el informalismo el elemento de cohesión de este grupo, a pesar de su declarada independencia de estilos. Independencia que no había impedido el desarrollo de una obra que, en el mejor de los casos, había asimilado como propio un lenguaje basado en la negrura, el drama, Goya, el expresionismo abstracto americano y los movimientos informalistas europeos. En el peor de los casos, la tensión dramática excesiva podría provocar críticas como las de *"terrorismo aseñoritado"*.

En cualquier caso, la decidida apuesta estética por el informalismo es evidente, contradiciendo a Cela. La afirmación de Cela se podría explicar quizá si nos atenemos a lo dicho por Canogar, que fue su postura "anti" convencional lo que los unió, más que un posicionamiento político y ético *a priori*, pero siempre matizando estas afirmaciones.

Lo cierto es que, al igual que todos los grupos, tuvo su tiempo definido, debido entre otras cosas a personalidades irreconciliables, como reconocía Antonio Fernández Alba:

"Tampoco se podían eximir de ciertos celos y recelos. El papel de incorporar la vanguardia lo había asumido Saura, tomando elementos de Die Brücke, con una incorporación de la pintura gestual japonesa. Como ocurría con Grupo 57 o Dau

³⁶Entrevista de L. Toussaint con J. Mordó, 25 noviembre 1979, cit. por L. Toussaint, opus cit.

³⁷"... lamento la crisis de El Paso. Debeis hacer lo posible para superarla, incluso mediante alguna prudente renovación que conserve lo esencial del grupo", carta de V. Aguilera Cerni a M. Millares, Valencia, 22 octubre 1958

al Set.

*"... Saura es un protagonista por naturaleza y Millares chocaba continuamente con ello, por lo que en una sociedad donde las tensiones predominaban, la ruptura era inevitable"*³⁸

Tras la crisis de París, Millares escribió a Westerdahl:

"He de empezar hablándote del texto que me enviaste para un Boletín de El Paso. Como ya te había dicho, este serviría como una contribución de nuestro grupo a la importante exposición. Pero - ¡ay! - las cosas no salieron como nosotros pensábamos, y la organización de la misma - que iba a tener un matiz apolítico, con iniciativas de personalidades francesas - dio un viraje (una especie de "secondo" movimiento) - hacia el lado oficial, con un inaceptable marchamo de representación gubernamental franquista. Las personalidades francesas -que fueron los verdaderos promotores de la exposición - se retiraron prudentemente y nosotros, los de El Paso, nos encontramos con las manos atadas, y como es natural, sin ánimos ya para hacer nada en favor de la exposición".

En la misma carta, después de explicar a Westerdahl su contrato en exclusiva con Daniel Cordier para toda Europa, al igual que la Pierre Matisse tenía ya la exclusiva para Estados Unidos, acababa con una declaración de angustia personal, a pesar de todos sus éxitos:

*"Tengo más cosas que contarte, pero temo cansarte y además, me da vergüenza, pues considero una inmoralidad escribir una carta hablando y hablando de lo que la gente suele llamar éxitos y cosas por el estilo (y que a mí estas cosas no me quitan la terrible angustia que llevo encima)"*³⁹.

Millares vivía angustiado. He aquí un rasgo de su carácter que llega a convertirse en dramático, a fuer de constante. Es también, una declaración tan íntima como ésta, en la carta a un amigo, donde se entiende el alcance de la sinceridad de

³⁸Entrevista con A. Fernández Alba realizada por la autora

³⁹Carta de M. Millares a E. Westerdahl, Madrid, 2 noviembre de 1959

Millares en su obsesiva ronda a la muerte. Como *la mort* que encuentra siempre "Carmen" en el *tarot*, Millares no puede escapar de esta imagen obsesiva. Depresivo, agobiado ante una sociedad represiva, su único escape era el reconocimiento a sus arpilleras, a sus desdichados homúnculos.

Millares ya estaba afianzado con dos galerías importantes para Europa y Estados Unidos. La ruptura anunciada de El Paso supuso para él una nueva etapa, liberado en cierto modo de la consigna de "pintura española" que habían acuñado entre todos. Después de una serie de exposiciones internacionales⁴⁰, El Paso realizó su última exposición en la Galería *L'Attico*⁴¹, en Roma. Una carpeta de obra gráfica y la "Última Comunicación" de El Paso fueron la despedida como grupo de estos artistas que habían logrado un lugar en la vanguardia, que habían recuperado a Goya, a Velázquez, y a la dramática negrura española:

"Debemos considerar ante todo el verdadero "paso adelante" conseguido como cumplimiento a una primera etapa de planteamiento experimental y destructivo de fórmulas caducas o tradicionales y la práctica de una operación activa dentro del ambiente artístico de nuestro país. EL PASO ha contribuido en gran medida a crear esta nueva situación. Hemos combatido la apatía. Hemos atacado a una crítica que, salvo raras excepciones, se mantenía hueca, inoperante. Hemos denunciado una situación insostenible y se ha contribuido a la afirmación de una pintura que responde a nuestra propuesta de abertura hacia las corrientes universales y a la recuperación de ciertas constantes españolas.

"... Y en la imposibilidad de llevar a cabo esta nueva etapa (por razones de incompatibilidad de criterios no necesarios de exponer aquí), los componentes de

⁴⁰En 1960, El Paso participó en estas exposiciones: "New Spanish Painting and Sculpture", MOMA, N. Y.; "Before Picasso, after Miró", Guggenheim, N. Y.; "Ocho pintores españoles", Fundación Mendoza, Caracas; "Antagonismes", Musée d'Arts Decoratives, Paris; "Spanishe Kunst", Berlin; y en la Galería Biosca, Madrid.

⁴¹"La exposición en la galería *L'Attico* la organicé yo", explica Canogar, que por entonces tenía contrato con ella, "y también una carpeta de obra gráfica de El Paso, editada por la misma galería. Aquí se hicieron las litografías y se enviaron a Roma para encuadernarlas. El papel para envolverlas era mejor que el que habíamos usado para hacerlas", entrevista con R.Canogar realizada por la autora

EL PASO han decidido terminar su labor conjunta dentro de la comunidad española para continuar de un modo independiente el desarrollo de su obra”

CAPÍTULO III

EL HOMÚNCULO

3. "Sale uno de Goya y se vuelve a meter en Goya"

Al finalizar la experiencia de El Paso, independizado en gran medida de lo que suponía actuar en grupo, pero con las ideas de la pintura "española" como paradigma, y con las constantes que ya definirían su arte como el uso de la materia, la bipolaridad cromática entre el blanco y el negro, y una escritura que avanza sobre la arpillera, Millares empezaría la década de los sesenta afirmando su postura ante el mundo.

El ya sabía que su obra era considerada, tal como escribía a Westerdahl en marzo de 1960. La selección de Franck O'Hara para el MOMA lo incluía a él, que enviaría *"cuatro cuadros grandes, entre ellos dos "homúnculos"*. Pero en la misma carta le hablaba de su angustia permanente:

"El día 10 me marché a París¹, y si no me enredo allí demasiado, iré luego a Bélgica y Holanda. Ya me dirás si te interesa algo de allá. Estoy más animado y he recuperado mi alegría. Sin embargo, dentro de mí existe algo que me duele y me aleja de la paz que tanto ansío. Mis cuadros están cada vez más rotos pero no se trata, como podrías suponer, de preocupaciones estéticas espaciales las que me empujan, sino más bien los vacíos psíquicos que me embargan. A este paso voy a quedarme -como diría Maud - "con sólo el bastidor". Prosigue la negativa del color por el valor (blanco - negro) y algún rojo se asoma a modo de chorreo. Te debo algunas fotografías de todo esto. Procuraré no despistarme esta vez"².

La descripción que hacía de su estado interno coincidía realmente con el proceso de su obra, donde la arpillera dejaba cada vez más espacio vacío. La

¹Los viajes de M. Millares a París fueron frecuentes, debidos, en parte a su contrato con la Galería Daniel Cordier, pero también a su gran interés por la vida cultural parisina

²Carta de M. Millares a E. Westerdahl, Madrid, 30 de marzo 1960

"destrucción" en su pintura era un tema que empezaba a superponerse en su interés junto a la figura del "homúnculo".

No sólo era una razón interna la que propiciaba la característica depresiva de su carácter. Sus relaciones con los demás, y la impotencia que sentía al no saberse comprendido en su isla natal, a la que nombraba con frecuencia en sus cartas, aumentaban un malestar que, según se puede deducir de sus propias palabras, contribuía al vacío de sus arpilleras.

Escribía a Westerdahl desde Madrid, en el verano del 60:

"Desde luego pasaré por Tenerife. El problema - pequeño problema - está en saber si podré ir. Ahora estoy trabajando en unos cuadros que quisiera terminar antes de meterme en nuevos viajes.

"En cuanto a tu homenaje, preferiría que quedara en tu casa, entre unos pocos amigos, (ya conoces mi carácter y que estas cosas me aterran). Gentes con las que hemos tomado unas copas y departido en otras ocasiones y que podrían reunirse así, sencillamente, de nuevo.

"De mi estancia allí, sólo los contactos con Felo y Plácido - dos buenos amigos de siempre - y nada más. A no ser que, a causa de mi presencia, menudeen los ataques en la prensa al arte abstracto y no pocas veces, a mí. ¡Cosas naturales de la isla!"³.

En otra carta, esta vez escrita desde Las Palmas, hablaba de la posibilidad de una entrevista que podía hacerle Westerdahl para poner "las cosas en claro". Su fidelidad a lo que él llamaba "el espíritu" de El Paso se hace patente en este texto, escrito tras la disolución del grupo:

"... ¿Hará falta un artículo tuyo poniendo las cosas en claro?"

"Yo, aquí, me he negado a que me hicieran una "interview"; no me gustan las ramplonerías. Sin embargo, si tú me enviaras un cuestionario, podríamos hacer algo interesante y darlo simultáneamente en "La Tarde" de ahí y en el "Diario".

³Carta de M. Millares a E. Westerdahl, 21 junio 1960

No se trata de hablar de Manolo Millares, se trata de dar a conocer la vigencia mundial de la joven pintura y escultura españolas.

"Pero, aunque yo vengo aquí a veranear y todas esas cosas me importan un pepino, siempre estoy dispuesto a dar la batalla en donde sea, fiel al espíritu que creó "El Paso"⁴.

A Millares le incomodaba la isla. Su rechazo a ella se vio aumentado durante su estancia en Las Palmas, y acabó este veraneo escribiendo:

"El sol y el mar de Canarias me han devuelto un poco de tranquilidad, algo de alegría... pero estoy rabiando ya por estar en Madrid. Debe ser porque la isla de Gran Canaria cabe en un agujero de mis cuadros"⁵.

La relación de amor - odio hacia las islas continuó, a pesar de las buenas intenciones de Westerdahl, que publicó el artículo solicitado por el artista:

"Millares vuelve desdeñosamente las espaldas a toda belleza seductora, para buscar otra belleza al nivel de la misma materia, una belleza bruta, una belleza fea.

"... confortan mi desvelo al ver que un amigo canario, un brote nuevo del árbol excepcional de tu apellido, un compañero de lucha, llevara a cabo en la pintura la obra de mayor efecto, de mayor violencia y de mayor autenticidad de nuestro tiempo"⁶.

Manolo Millares agradeció el artículo de Westerdahl⁷. Pero alguien de Las Palmas se vio ofendido por él, y el crítico tuvo que soportar como respuesta un

⁴Carta de M. Millares a E. Westerdahl, Las Palmas, 9 agosto 1960

⁵Carta de M. Millares a E. Westerdahl, Las Palmas, 2 septiembre 1960. La frase final, mecanografiada al igual que el resto de la carta, evidencia lo profundo de su resentimiento, ya que deja fuera de lugar la posibilidad de que la escribiera sin pensarla dos veces

⁶E. Westerdahl: "Carta a Manolo Millares", Diario de Las Palmas, 21 septiembre 1960

⁷Aun no sé como expresarte mi agradecimiento por tu carta publicada en el "Diario", escribió M. Millares a Westerdahl en la misma carta que le comunicaba su futura paternidad, desde Las Palmas, el 23 de septiembre de 1960

anónimo del que se quejó a su amigo. Este, ya en Madrid, le escribió acerca de sus sospechas, en las que involucraba a antiguos colaboradores de "Planas de Poesía"⁸. Aparte de ésto, comentaba en esta misma misiva :

"Guardamos un gratísimo recuerdo de nuestra breve estancia en Tenerife. Vuestro contacto después de la aridez desesperante de Las Palmas, resultó realmente maravilloso y nos compensó de tan largo viaje a las Islas Afortunadas.

"... De exposiciones recientes, aparte de la de Caracas que ya conoces y cuyo catálogo te enviaré, estamos ahora (El Paso en su exposición póstuma) en la galería L'Attico de Roma; en el Festival de Languedoc (Museo de Montoban) - Tàpies, Saura, Cuixart, Canogar, Millares - y en el homenaje informal a Velázquez. Yo he sido incluido en la exposición de la Martha Jackson Gallery denominada "New Forms - New Media". Por el catálogo que me envían, la muestra tiene gran interés y ha sido de gran importancia para mí".

No era la escritura sólo una forma de descargar sus resentimientos. Continuaba ocupado con diversas publicaciones, entre ellas "Correo de las artes", y en la carta citada le comentaba a Westerdahl la posibilidad de incorporarse a ella⁹.

Millares, a pesar de sus quejas, aprovechaba la estancia canaria para trabajar intensamente. Durante este septiembre, una exposición - homenaje a Velázquez¹⁰ le planteaba un serio problema, al tener que reducir el formato de sus cuadros.

⁸"Lo que me dices del anónimo no me extraña nada. Especialmente en Gran Canaria - y estoy seguro que el recibido por tí viene de allí - parecen practicar este digno deporte con bastante aplicación y constancia. Puedo citarte a tres posibles autores: Rafael Roca, Ambrosio Hurtado de Mendoza o Agustín Millares Sall. Si lo leyera podría decirte algo más", carta de M. Millares a E. Westerdahl, Madrid, 5 noviembre 1960

⁹"Recibí una carta de René P. Metrás. Por lo que me dice, la revista "Correo de las artes" ha pasado a sus manos y entra así en una época que puede tener importancia dentro (e incluso fuera) del país. René es un tipo interesante, bien orientado, y muy sensible al arte contemporáneo del que tiene muy buenos ejemplos en su casa... Lo que quería decirte es que me escribe para que te pida colaboración o te ponga, para tal fin, en contacto con él. Creo que sería beneficiosa tu incorporación a la revista donde podrías - junto a Cirlot y Aguilera Cerni - hacer una labor necesaria y responsable". Carta cit, 2 septiembre 1960

¹⁰"O figura. Homenaje informal a Velázquez", Sala Gaspar, Barcelona, 1960

Pero, además, una frase que escribe acerca del pintor continúa dejando constancia de su gran admiración por Goya, algo que el ya citado "espíritu" de El Paso había marcado:

"Ahora estoy metido en esos "cuadros pulgas" de la exposición de Velázquez. Dada la medida, uno no tiene donde moverse y no es sencilla la cosa. Sin embargo, lo veo más fácil que escribir - a vuela pluma - sobre el pintor sevillano. A fuerza de buscarle las cosquillas a Velázquez - y a mi, particularmente, no me gusta demasiado Velázquez - salí como pude del atolladero evitando una frase formalista. Y escribí lo que sigue:

"Una razón de mi interés hacia Velázquez puede ser aquel abultamiento nervioso de sus vestimentas bajo y sobre las cuales, ya nos guiña el ojo negro la rabia incontenible del pintor de Fuentodos(sic)"

"Total, nada. Sale uno de Goya y se vuelve a meter en Goya"¹¹.

Goya, las pinturas negras, la "rabia incontenible". Parece posible que Millares encontrase en este momento una razón más íntima que la de adherirse a una determinada cultura para reivindicar su interés por Goya. Para él, y según comenta Crispolti, la escritura se convertiría en una manera "de contarse"¹². No se trataba, sin embargo, del uso de sus textos para expresar sus opiniones y deseos. La inclusión de signos caligráficos sobre sus arpilleras iba a operar un cambio en su actitud hacia la materia que alcanzaría su máxima expresión en los años finales.

Resuelto en principio el problema ante el vacío que le proporcionaban las arpilleras y la manera en que trabajaba con ellas, la caligrafía, primero muy leve, casi invisible, y cada vez más consistente con el tiempo, sería el contrapunto deseado a una materia que en la parte fundamental del cuadro, la que formaba el

¹¹Carta de M. Millares a E. Westerdahl, Las Palmas, 19 septiembre 1960

¹²"El aspecto de la escritura en los años 60 es el síntoma de una transformación a una especie de discurso. Es una posibilidad de confesarse, de contarse", E. Crispolti, "El realismo matérico de Millares", conferencia en "Seis miradas sobre Millares", CAAM, Las Palmas, diciembre 1992

"homúnculo", se convertía en excesiva.

La contraposición de la escritura al volumen cada vez más consistente de sus cuadros, la idea de una arpillera que a la vez que se adensa se convierte en una pizarra, abarca toda la producción madura y última de Millares.

Para Millares la experiencia de El Paso había sido su iniciación a la madurez. No sólo había dado a conocer su pintura, sino que se había integrado definitivamente en el mundo cultural español.

Su esfuerzo por lograr una pintura que no sufriese etiquetas, además, le había llevado a afianzar su más lúcido encuentro, el "homúnculo", como manera de expresión propia, que a pesar de su primer escrito definiéndolo, necesitaba de una genealogía más clara, más contundente, para integrarse en una producción original.

Millares, en un principio preocupado por definir su postura política y por hacerse aceptar por un entorno que muchas veces era hostil, no había encontrado la manera de dotar de progenitores a su "sombrajo", a su "hombrecillo". Las momias del Museo Canario iban a ser la respuesta a este problema, su referencia definitiva.

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 la filiación de Millares con este movimiento. Según el crítico italiano, hay una

relación Schwiters - Burri, que parece afectar después a la obra de Millares¹³, que acaba usando objetos de desecho en sus arpilleras.

En esta tesitura, Millares escribió un texto definitorio: *"Destrucción - construcción en mi pintura"*.

La destrucción que él ya había iniciado por la empírica vía de romper y rasgar las arpilleras, tomaba así forma de manifiesto:

"Hemos sostenido la posición del arte contradictorio y de lo imposible como continuidad viable, apoyándonos en una desesperación casi íntima, portadora de antinomias formales y vivenciales.

"Siempre que he hablado de mí he creído hablar del hombre que soy, del arte; he creído hablar de España".

Millares tenía una carga de sentimiento social, de participación en la vida colectiva, muy acusado, pese a su dificultad para ser un hombre sociable.

En el principio de este texto, una conciencia plena de lo que había supuesto su obra y la de los demás formalistas españoles tomaba la forma metafórica de una frontera: la concreción de una identidad española en la pintura informal, la formación de un lenguaje determinado por la negrura y el drama, por un cierto exceso de oscurantismo. Arte que, sin embargo, había logrado presentar un bloque bastante compacto a ojos del mundo, esa *"maravillosa diferencia hegeliana"* de la que había escrito Choay en el catálogo de "Treize peintres espagnols". Esa diferencia que Millares apuntala en este texto:

"De un suelo nuestro dentro de otro suelo que es el mundo.

Y no podría ser de otra forma:

Aún existe una frontera"

Esta insistencia en delimitar el arte español dentro del mundo resultaba un tanto reiterativa en este momento, ya disuelto El Paso, es decir, ya acabado el momento de darse a conocer como los representantes del "arte español". Es quizá la

¹³E. Crispolti: "El realismo matérico de Millares", conferencia cit.

inclusión de este texto en una revista como "Acento Cultural", estrechamente ligada al franquismo, lo que hace delimitar la frontera española en el inicio del texto. Quizá por esta razón, y no por otra, introduce estas coordenadas geográficas, extrañas por otra parte en su ideario.

A partir de estas frases de introducción, Millares se vuelve cada vez más hermético: *"Y más acá de ellas (de unas fronteras, aunque antes se había referido a este concepto en singular), unas voces que saben de los profundos silencios de su tierra y del dolor de unas formas miocénicas.*

*"Que no se extrañe, pues, quien piense que un bárbaro sediento es el que aquí hable y un palurdo ignorante el que dirima"*³.

Ese *"que no se extrañe, pues, quien piense..."* quizá fuera dirigido a los sostenedores de la estética academicista.

"Lejos de ciertas exquisiteces europeas, no se nos cuelan los postulados estéticos más que por las estrechas fisuras de la angustia".

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"¹⁴ que se hace evidente en varias ocasiones, y en ésta en concreto:

"Pero, ¿hasta cuándo ese hombre agazapado, dominado - y hasta desaparecido - entre los surcos resecos de unas margas desprovistas y unas alegrías pandereteras?."

"Día a día se trituran las palabras más caras contra el muro de la desesperanzas y el ceño, tantas veces reemplazado, tantas veces humillado, no acaba de emerger, amenazante, fuerte ya como el viento, decididamente dueño de ese pedazo amargo de tierra medieval".

La postura de Millares al hablar de "tierra medieval" y del "muro de las desesperanzas" es de forma subliminal una postura de oposición al franquismo que todo lo dominaba. Esa idea de la España oscura tenía su anclaje en la historia. También el muro de las desesperanzas, que por su paralelismo con el de las Lamentaciones, hace pertinente la crítica que años más tarde escribió un judío sefardí ante los retratos imaginarios de Saura:

*"Imaginaryos" dizes ke son los retratos ke pintas tu. Ya no lo kreo yo. No kreo ke sea mas el imaginario ke lo ke tenemos olvidado"*¹⁵.

Millares era meticuloso con sus palabras, y retorna a la idea inicial:

"Y el dualismo no está resuelto, porque no está resuelto nuestro contorno social donde, según lo ejemplos más apremiantes del hombre, imposibilitado, se rompe, se desintegra en una dimensión reducida a cero, lo que desemboca en esa

¹⁴Recordamos 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.../"

¹⁵Aunque este texto data de 1981, y habla de la pintura de Saura a lo largo de toda su producción desde El Paso hasta entonces, lo cierto es que da en la diana de esos sentimientos que los pintores de El Paso supieron sacar a la luz: los retratos de los personajes odiados de la España negra. M. Cohen (ilustrado por A. Saura): "Letras a un pintor ke kroya azer retratos imaginarios", Ed. Almarabu, Madrid, 1985, p. 27

inutilidad del ser como fenómeno físico, enterizo y la irrupción de los incapacitados para el orden y la reorganización como su justificación y consecuencia".

"... No es santo de nuestra devoción la simple manipulación esteticista - tan del gusto de muchos etiquetados de las seudomísticas y las pseudoascéticas - cuando se anteponen los valores morales de una situación histórica a los factores puramente formales".

Este texto de Millares es uno de lo más críticos de su producción, a pesar de que habitualmente su estilo literario lo es. La anteposición de valores morales a los formales parece una extraña contradicción en él, puesto que parece por el contexto que quiere decir lo contrario: la importancia de los valores morales en su pintura es fundamental, de ahí su recurrencia al homúnculo. También de ahí parte su intento permanente de desligarse de cualquier movimiento artístico postdadaísta, como ya había ocurrido anteriormente con sus primeras influencias, desde van Gogh a Burri, e incluso de Torres García.

El sentido moral tiene una presencia permanente en sus textos:

"Mis desgarrados trapos - para bien de la esperanza - tienen su callejón y su salida erigidos en barricadas, como lo tienen igualmente - por fortuna para el arte - todos los artistas de hoy que miran más a la grama que a las nubes.

"Y si hablo de un arte de explosión y de protesta, quiero decir de un modo apasionado de expresión que se destruye a sí misma para construirse "ipso facto" de sus ruinas.

"... De ahí esa paradoja de la disolución por caminos de concreción material que determina mi obra. Y la razón para la querencia de lo táctil apoyada en un quebrantamiento del equilibrio clásico"

Este quebrantamiento del equilibrio clásico le había proporcionado la madurez. Pero esa ruptura como excusa para la materia no es del todo cierta. Es la necesidad perentoria de lo sublime, del claroscuro barroco, de la teatralidad, lo que impone la guía de sus arpilleras. Millares no podía ser clásico, no podía

aceptar el equilibrio y la medida como normas, porque era justamente lo que se hallaba en el polo opuesto de su personalidad. Pero es, además, como opuesto atractivo para él, lo que busca en su entorno. Moreno Galván lo supo ver muy bien en un largo texto sobre su amigo, publicado años más tarde en la revista "Triunfo". El sosiego lo encontraba Millares en la arqueología, en la colección de objetos escogidos que rodeaban su entorno vital.

La arpillera, el desgarramiento y el sufrimiento que éste conllevaba, era parte de su vida creativa, de su vida activa. Como Portera afirma acerca de él, era un hombre débil en la calle, fuera de su estudio, aunque su obra posea una impronta de fuerza difícilmente soslayable.

De esta potencia ética se hacía eco Millares:

"De una carga vital - motor ético de la obra - estimulada por una situación de acción positivo - negativa afluye un nuevo modo de sentimiento a través de una materia expresiva casi inédita (en el sentido de emplearse como elemento de significación) que no puede conducir más que a la IDEA revulsiva, necesaria, entendida como sedición en los destrozos que causa a una cultura en decadencia".

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 pasa 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:

"Así pues, mi diferenciación dentro de un posible postdadaísmo está precisamente, no en el carácter destructivo de la materia por sí misma que se rebela contra todo y que anarquiza el movimiento en un puro nihilismo, sino en

el contenido morfológico - moral donde el hombre apunta desesperadamente a lo hondo de unas esperanzas que son las mismas de los demás hombres y de su tierra".

El homúnculo era, en su presencia humanoide, una respuesta moral a la inquietud de Millares, que era un hombre depresivo, como atestigua Alberto Portera. Era normal que insistiese en el carácter moral de su obra, que de otra forma él mismo habría considerado una frivolidad dañina para su sentido ético de la vida, lo que habría supuesto para él una trivialización insoportable.

En una sociedad donde la necesidad de sobrevivir y crear se impone sobre la demostración contundente de las ideas propias, la afirmación de Millares se hace diáfana. El convirtió el homúnculo en un emblema de protesta, en una forma de reivindicar una sociedad mejor para el hombre:

"De una fuerza constructora - destructiva que ha de barrer lo que, en realidad, no es más que basura y mierda elevadas a categorías despóticas, devendrán los nuevos vocablos del mañana"

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"¹⁶.

Los homúnculos suponían para Millares el reposo, la calma de la muerte, pero al mismo tiempo el testamento para el futuro. De esta idea íntimamente ligada a la muerte habla Portera:

¹⁶M. Millares: "Destrucción - construcción en mi pintura", Acento Cultural, n° 12 - 13, Madrid, 1961

"Yo creo que los homúnculos son reposos, tumbas. Allí enterraba él sus misterios, él establecía ese contacto. Tumbas entendidas como archivo, donde se salva para la posteridad, para salvar de la vorágine; como escondite. Como archivo personal, como habitación totalmente íntima, cuando alguien observa lo que va a pasar"¹⁷.

Millares se sentía atrapado por un callejón sin salida que era, a la vez, su refugio: su denuncia del mundo que le rodeaba, que le desagradaba y le repelía, se convertía al mismo tiempo en la confirmación de una tumba, de un lugar, donde se podía proteger, y donde podía hablar del hombre de cara al futuro. *"Era una arqueología activa, con propósito"*, comenta también Portera. Y ahí está la clave: en la densidad no sólo formal, sino significativa, y de propósito, de Millares para el futuro. La arqueología como huella de los hombres; la arqueología como testamento.

Dice Portera que Millares descubrió en el Pirineo el arte románico: es cierto. No se trataba sólo del descubrimiento formal, histórico, que ya tenía Millares. Se trata del entorno, de la clave. Cerca de Larrede, donde Millares iba invitado por Portera, hay hermosos vestigios del románico. Allí entendió él la relación del hombre con la piedra. En el claustro románico bajo la montaña, en las figuras labradas en la piedra, Millares acabó de asimilar, posiblemente, la importancia que tenía la figura humana en su arte.

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

¹⁷A. Portera, en declaraciones a la autora

opresiva.

Tió Bellidó así lo afirma:

"En el caso de Millares puede observarse ya que su pintura (circunscrita al espacio temporal en el que se produce) se sitúa abundantemente en forma de metáfora, como él mismo lo prueba abundantemente en sus escritos y en sus títulos"¹⁸.

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", 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 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 carga poética que más adelante estudiaremos mejor: "de este paraíso", "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", 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", y que implicaban una seria aceptación de los límites que en un principio

¹⁸R. Tió Bellidó: "La historia Millares", opus cit.

los pintores de El Paso habían luchado por atravesar: la pintura española integrada en la vanguardia europea había funcionado, sí, pero tal como indicaba Choay, como observa Gállego, aceptando una diferencia de años que los convertía si no en la vanguardia, sí en una muestra de la "diferencia hegeliana" de la que había escrito la teórica francesa, incidiendo en el "españolismo" de estos artistas.

Una opinión que matiza Bozal, cuando afirma:

"... si la pintura de Saura y Millares se configuraba como una agresión, no era por rechazo crítico a la cultura franquista, puesto que el lenguaje elegido no lo indicaba, sino como crítica del lenguaje artístico en general"

Hay que recordar que la elección de la agresividad suponía no sólo la crítica "al lenguaje artístico", sino una muestra de rechazo hacia la sociedad que aceptaba y amparaba al franquismo. Es cierto que los homúnculos de Millares no eran consignas escritas y por tanto evidentes. Pero el malestar que producían en el espectador habituado a otra estética, y el logro de un espacio propio en la cultura española, espacio para sus exposiciones, del que habían desplazado a los artistas en principio favorecidos por el régimen, es sintomático de una debilidad que su arte contribuía a evidenciar. A pesar de ello, recordamos las palabras de Bozal al respecto:

"... si la pintura informal es sobria, dramática, expresiva, no es más que aquella otra que se produce en otras esferas culturales... lo que explica su éxito internacional.

"... del mismo modo que pesó en una sociedad a la que negaba con su gesto"¹⁹.

La idea de la falta de diferenciación propia de la pintura informalista española respecto a los americanos o europeos de la misma época y del mismo tipo de pintura es, en cierto modo, engañosa. Sus parámetros puramente estilísticos los situaban en la gran familia de los informalistas, pero no es menos cierto que sus deseos más íntimos, al margen del reconocimiento internacional, eran creados

¹⁹Citado por Tió Bellidó, este texto corresponde a V. Bozal y T. Lloréns: "España, vanguardia artística y realidad social", opus cit.

alrededor de un lenguaje propio, de una identidad que de otra forma habría quedado diluida entre los artistas de esta década y la anterior.

"Negaban con su gesto" a una sociedad a la que querían cambiar. Pero, como había sucedido a partir de la exposición de París, algunos decidieron quedarse en el país para cambiar un panorama que empezaba a resquebrajarse en sus cimientos.

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, como había ocurrido con Laín, con Tovar, por citar sólo unos ejemplos; 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.*

Millares confiaba en el orden de su hermano Agustín²⁰ y en la capacidad de difusión de su cuñado, Luis Jorge Ramírez, periodista, para enviar a Las Palmas las críticas que había recibido²¹. Para ello escogió diversos textos entre las críticas francesas, que apuntaban algunas cuestiones interesantes para comprender el trabajo de las arpilleras. Desde la alusión a las ventanas que dejan a la vista fragmentos de muro, hasta la contraposición entre la obra sobre papel y el barroquismo de las arpilleras, la crítica hacía que una nueva mirada se posara sobre estas pinturas²²:

"Les motifs de la composition son constitués par de déchirures dans la toile, certains vides, comme de fenestres sur un monde invisible..."

*"... L'ensemble de toiles présentés dans cette exposition est accompagné de quelques peintures sur papier aussi significatives que les grandes toiles théatrales. Il faut bien évoquer le theatre, et quel drame inquiétant, pour essayer de porter un jugement sur ces trois "objets", ainsi baptisés par Millares, qui ne sont ni reliefs, ni sculptures (sic), et semblent arrachés au coeur d'une de ces toiles troublantes"*²³

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

²⁰"Te adjunto todo el material de mi última exposición en París. Lo bueno y lo malo, que de todo hay. Otro día copiaré lo de Nueva York y otras cosas. Como tengo un revoltijo con todas mis críticas, es posible que con el tiempo seas tú el que, debido a este modo sistemático de reunir las, tenga un auténtico fichero de todo lo que se ha dicho sobre mí. A Luis Jorge puede servirle para sus informaciones", en la carta cit. de M. Millares a A. Millares, Madrid, 27 de noviembre de 1961

²¹En la carta aparece a máquina "Exposición de Manolo Millares. Galería Daniel Cordier, París, 1961" y a mano, entre paréntesis: "Para el archivo de Agustín". La carta, firmada por M. Millares y dirigida a A. Millares, está sin fechar, y escrita con seguridad en Madrid

²²Los errores de ortografía en francés cometidos por Millares fueron abundantes, especialmente en los acentos, por lo que mantenemos los textos tal como los transcribió él

²³Sin firma en "Les Beaux Arts", Bruselas

crítica sería más dura si viera esta teatralidad como un exceso de carga en los tintes trágicos en las arpilleras, una gratuidad que sí observó la crítica aparecida en "Le Figaro":

"Millares n'échappe pas a certaines gratuités dans ses compositions.

"... La toile éventré, lavéré, recouse grissierement, atteint parfois une certaine puissance, a une réelle (sic) tension dramatique"²⁴.

Michel Ragon salvaba el trabajo de Millares en "Arts", Paris:

"L'ensemble ne manque pas d'allure ni d'une certaine grandeur dédaigneuse et provoquante"

No faltaron las críticas que los situaban cerca del "Nouveau réalisme":

"... un bon exemple de cette technique néoréaliste dans les travaux de Millares, qui expose un certain nombre d'objets sans nom"²⁵.

La idea de catafalco a la que Millares se refería en uno de sus textos publicados por El Paso, la muerte como imagen fundamental de su obra, era también anotada por uno de estos críticos, que además se refería a Burri como referencia al pintor español:

"... des cordes tendues à vif, le tout aglutiné a grande et belle allure de catafalque..."

"Un Burri croque - mort et espagnol. Les gouaches de Millares sont aussi excellentes"²⁶.

França también situaba a Burri como referencia:

"Les toiles de Millares sont nues et agressives: elles le sont jusqu'aux limites franciscaines de la naïveté. Un sac déchiré, puis borbouillé de noir et de blanc couvert de graffiti.

"Et si l'on veut absolument penser à Burri, qu'au moins on ne s'y attarde pas

²⁴Sin firma en "Le Figaro", Paris, 1961

²⁵Sin firma en "Le Monde", Paris, 1961

²⁶Sin firma en "France Observateur", Paris, 1961

trop: il me parait bien évident que les sacs que les deux artistes emploient ne servent qu'a mieux faire ressortir la difference fondamentales (sic) qui existe entre un monde rageur et un monde ironique...²⁷.

Françoise Choay daba algunas claves interesantes para el propio Millares: la genealogía de la prehistoria canaria, y una simplicidad que Millares no asimilaría hasta sus obras de fines de los sesenta:

"Aujourd'hui encore l'arqueologie demeure une de ses intérets majeurs, et il faut savoir que c'est le choc causé par la vision de momies "guanches" qui a conduit Manolo Millares a ses toiles de sac déchirés.

"... La connaissance de cette genese peut servir a dévoiler le contresens de ceux qui donnent a cet art une interpretation neodadá.

"... Les toiles de Millares sont essentiellement signifiantes"

La disponibilidad de Choay para unir la arpillera a las momias resulta algo chocante después de su texto en la exposición de 1960. Pero fue quizá el apoyo a un pintor que consideraba interesante lo que hizo que su visión incidiese más en esta cuestión arqueológica. Hacía además una observación muy interesante acerca de los grafismos:

"A l'entour, de légers signes ou graffittis, remarquables seulement à la longue, sont interposés là en manières d'exorcisme.

"... les toiles les plus belles sont les plus simples et les plus simplement tourmentés, celle où la déchirure conserve son sens, celles aussi ou le conflit ne s'incarne pas dans un homuncule, tout mal lisible qu'il soit. L'artiste a manifestement éprouvé au cours des denieres (sic) années la tentation du baroque: le témoignage en est ces quelques "objets" de toile torturée ou précisément l'évenement, le fait temporel disparaît au profit d'une chose, comparable a bien d'autres "objets innomables" produits par l'art actuel et qui n'ont pas de rapport avec l'esprit de Millares"

²⁷J. A. França en "Aujourd'hui", Paris, 1961

Millares no podía escapar a la tentación del barroco; su sentido del drama se lo impedía. Sólo con el paso de los años encontraría en los espacios nítidos de las arpilleras negras, utilizadas como pizarra para sus textos ilegibles, la simplicidad que Choay intuía como la vía válida para su obra.

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, como iba a indicar Ayllón en el texto de 1962.

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, donde en el catálogo Franck O'Hara había escrito:

*"... el mismo pasado español era el que les había conducido a esta polinización cruzada de tradición con innovación contemporánea"*²⁸.

Acertada mirada hacia el pasado de la pintura española, donde se mezclaba el dramatismo con la alegría, el mundo tenebroso con aquella España "de pandereta" que Millares atacaba en sus textos.

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

²⁸F. O'Hara: "New Spanish Painting and Sculpture", MOMA, NY, 1960

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"²⁹ 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 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"³⁰ 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

²⁹"Cuadro 90", 1960, técnica mixta, 100x81 cm., Artcurial, Paris, cat. por J. M. Bonet en "Millares", opus cit., il. 24, p. 118

³⁰"Homúnculo", 1960, técnica mixta, 200x200 cm., Colección Banco Hispano Americano, cat. por J.M.Bonet en "Millares", opus cit., il. 25, p. 121.

"Homúnculo"³¹, 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"³² 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 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.

³¹"Homúnculo", 1960, técnica mixta, 162x130 cm., Col. de arte contemporáneo La Caixa, Barcelona, cat. por J. M. Bonet en "Millares", opus cit., il. 26, p. 123

³²"Homúnculo", 1961, técnica mixta, 162x130 cm., Artcurial, Paris, cat. por J.M.Bonet en "Millares", opus cit., il. 33, p. 137

"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 ocre 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 turna 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"³³.

De la referencia a las momias canarias se había encargado Millares de no dejar ningún cabo suelto. El nexa para encontrar información fue su hermano Agustín, con el que se había reconciliado tras el nacimiento de su hija Eva³⁴. El interés

³³J. Ayllón: "Millares", Galería Daniel Cordier, Paris, 1962

³⁴ "Aún no he tenido tiempo de airearme por este Madrid que tanto quiero. No me sobra el tiempo ya que me paso el día en el taller trabajando o leyendo... No sé, la cabeza se me despejó, tengo animos y me he liberado de la apatía veraniega y del "aplatanamiento canario". Tal vez el "virus " de la tranquilidad se enaña sólo con aquellos que han perdido el hábito de vivir allí", carta de M. Millares a A. Millares, Madrid, 30 septiembre de 1961

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:

*"El libro sobre arqueología e historia de Canarias me lo mandas cuando buenamente puedas. (Tengo especial interés en algo donde salgan reproducidas las momias guanches). Pero no dejes correr demasiado tiempo. Creo que Ayllón ha empezado a escribir el texto. Esta monografía se hará despacio, pues va a tener un carácter definitivo, al menos como documentación precisa y en lo que respecta a reproducciones tanto en color como en blanco y negro"*³⁵.

Insistencia que aparecía de nuevo en otra carta:

"Las fotografías de las momias guanches ME INTERESAN MUCHÍSIMO. Era una de las cosas que andaba buscando.

*"... En cuanto a la historia de Canarias, creo que lo mejor será un folleto donde se resuman los hechos más sobresalientes de la misma. Naturalmente que de poder conseguir una Historia me gustaría la de Millares Torres, pero esto es muy lioso para tí"*³⁶.

Meticuloso, preocupado siempre para todo lo relacionado con las lecturas que pudiera tener su obra, su interés por controlar el proceso de interpretación de su obra era lógico.

La introducción de las momias como origen de su homúnculo se hizo *a posteriori* 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. Más tarde haría tumbas para aquellos personajes que detestaba, como Felipe II y Torquemada, los

³⁵Carta de M. Millares a A. Millares, Madrid, 14 noviembre 1961

³⁶Carta de M. Millares a A. Millares, Madrid, 27 de noviembre de 1961

representantes de la España negra.

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. De ello hablaba en una carta a su hermano Agustín:

"De París sé que Ruedo Ibérico³⁷ prepara algo de poetas españoles "España canta a Cuba". Me pidieron un dibujo y a Saura la portada. Ignoro la lista de poetas escogidos"³⁸.

Saura y Millares seguían colaborando en trabajos comunes, pese a una rivalidad provocada, en gran parte, por un acercamiento a la pintura que era, en muchos casos, convergente. Ya había sucedido con Pollock, al que ambos admiraban sin ambages, y también ocurría con los dibujos de curas con los que Millares completaba sus cartas a Agustín, y que pocas veces vieron la luz pública.

En el caso de un dibujo de Saura que ilustraba una revista enviada por Millares a su hermano, se vio en la necesidad de dar una explicación ante el entusiasmo demostrado por Agustín:

"Me explicaré: hace cerca de cuatro años, Saura, Elvireta y yo íbamos a editar en París un libro sobre estos tipos. Saura quedó fuertemente impresionado entonces por mis dibujos y la influencia - hoy - sigue patente, sin que

³⁷Antonio Pérez era el editor de Ruedo Ibérico. Amigo de Saura y de Millares, había mantenido con ellos un estrecha colaboración en diversas ocasiones

³⁸Carta de M. Millares a A. Millares, 27 noviembre 1961, ya cit.

*tenga nada que ver esto con la gran personalidad de sus cuadros. Pero a lo que íbamos: existe un gran parecido entre mis dibujos y los de Saura y hay que estar familiarizado con ellos para distinguirlos. Queda dicho, pues, que el reproducido en la revista es de Antonio y además - las verdades por delante - es estupendo. Pero los cincuenta y tantos que guardo ahora aquí te harían reiterar tu entusiasmo*³⁹.

Los dibujos de curas con que Millares completaba las cartas a su hermano 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 1963⁴⁰, 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 que en las cartas personales.

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. Hacía sólo diez años que su frustración ante el silencio se patentizaba en su correspondencia. Su situación había cambiado de forma notable.

³⁹Carta ya cit. de M. Millares a A. Millares, Madrid, 27 noviembre 1961

⁴⁰"Cura", 1963, pintura sobre papel, 71x51 cm., Col. particular, Madrid, J. A. França: "Millares", opus cit., il. 209, p. 118

CAPÍTULO IV

LA MADUREZ

1. El compromiso político: de los "artefactos para la paz" a los "mutilados de paz". El dolor

En 1964, "L'Europeo" publicaba esta entrevista con Millares:

P. - ¿Cuál es el tributo que paga hoy, en España, a la libertad del artista?

M. M. - Veamos ante todo a que libertad nos referimos, ¿libertad estética o libertad humana?. Se está llegando a una gran confusión al ignorar a dónde se dirigen los golpes del arte en su verdadera dimensión. Mi opinión es que lo que tiene hoy en demasía el arte es la libertad, libertad de practicar el esteticismo, sin empeñarse en nada más que vaya más lejos de sus límites conceptuales. Esta es la forma relativa de libertad del arte hoy.

"... Me encuentro entre los que creen que no hay demasiada libertad artística en toda Europa, y España trabaja, más o menos, con la realidad formal tan necesaria a nuestro tiempo. Mas depender dentro de la exclusividad estética es una cosa; mientras que contribuir a otro tipo de libertades es otra.

P. - ¿Cree, en cuanto a esto último, que revele tal tributo un componente deformante de la obra?

M. M. - No, no creo que haya deformación en aquellos artistas españoles que se esfuerzan en introducir en su obra una especie de testimonio que sufre la pura problemática formalista, para entrar en la denuncia o protesta de fondo social.

P. - ¿Significación de la pintura española con relación a la de los demás países?

M. M. - En mi parecer, su constante dramática que se debate entre una grandeza aparente y una evidente miseria y que encuentra siempre su centro en una realidad profunda y humana"¹.

El dramatismo seguía funcionando como emblema.

¹Entrevista publicada en "L'Europeo" y después traducida y publicada en la revista "Millares", nº 5, jun-sept 1965

Manolo Millares no abandonaba, y no quería abandonar, el componente ético de su obra. El afianzamiento de una postura antifranquista tanto en su obra como en sus escritos y declaraciones se hizo evidente.

Una contradictoria mezcla de sentimientos se desprende de las cartas que en los primeros sesenta escribió Millares. Por una parte, la satisfacción indudable de un hombre que, pese a las dificultades que entrañaba su obra para el público, empezaba a sentir el reconocimiento amplio y continuado de su arte.

Por otra, la constatación de una realidad con la que estaba en desacuerdo y, sobre todo, la cercanía de la muerte de su padre, al que admiraba profundamente, le hicieron entrar en una crisis personal que el Dr. Portera define como "*cuadro descompensado*".

Esta crisis es difícilmente detectable en sus obra pictórica, pero en los títulos utilizados es evidente la necesidad de una protesta ante la hipócrita celebración de los XXV Años de Paz con que Franco celebró su permanencia en el poder; significativos y paradójicos, demuestran la indignación de Millares: "Mutilados de paz" y "Artefactos al 25", convertidos en "Artefactos para la paz".

El encuentro fructífero con un pintor argentino, Alberto Greco supuso además, en estos años, un cierto abandono del dramatismo "español" de su pintura para tantear nuevos territorios, que, siendo tangenciales a su obra, no habían sido, sin embargo, explorados.

Esta complicidad con el creador del Arte Vivo - Dito, inició a Millares en una de sus etapas más intensas y personales, con la utilización de la escritura sobre el cuadro, lo que se puede rastrear en su obra especialmente a partir de 1963.

Sin embargo, vista sólo como resultado inmediato, la colaboración con Greco supuso para Millares la intervención en diversos *happenings*, la creación de objetos para ser situados en el suelo y no sobre el muro, y la colaboración en diversas ocasiones con el grupo ZAJ.

La situación de denuncia ante la realidad política franquista se hizo evidente a partir de la disolución de El Paso. La postura que en la exposición de "Treize

peintres espagnols" había adoptado Millares había evolucionado hasta una posición más coherente, la de no dejar que su obra fuera manipulada.

Esto supuso que, ante la postura oficialista, Millares, Saura, Lucio Muñoz y Tàpies abandonaran la propuesta de una exposición en la Tate Gallery en 1962. A pesar de ello, su coincidencia en Londres en otras dos exposiciones al mismo tiempo, provocó entre la prensa, según palabras del propio Millares, "un follón"²:

"Como había otras dos exposiciones en Londres³ donde exponíamos nosotros (por pura coincidencia) el mundo de la prensa se ha soltado a hablar de los "gubernamentales" y los "no gubernamentales" (especialmente los diarios de Europa) y los españoles, que si nosotros somos los "rojos"⁴.

Millares se afianzaba en su posición antifranquista, y comentaba con cierto orgullo esta calificación de "rojo", lo que suponía un nexo de mutua admiración entre él y Westerdahl. Sin embargo, su idea de Canarias como periferia le supuso más de un malentendido con el crítico⁵, producto de afectos encontrados que

²"Te supongo enterado del "follón" con motivo de la exposición en la Tate Gallery. Tanto yo como Saura, como Lucio, como Tàpies, no quisimos participar toda vez que el asunto andaba en manos del Sr. Robles, si bien cada uno alegara una excusa, de acuerdo con su manera de pensar"

³"La nueva pintura de España II. Six Contemporary Spanish Painters", Arthur Tooth & Sons Ltd. y "Contemporary Spanish Painting and Sculpture", Marlborough Fine Art Ltd., son las exposiciones en Londres a las que hace referencia. A pesar de su negativa a participar en la exposición oficial, la Tate Gallery adquirió un cuadro suyo : "As you probably know, The T.G. bought this picture, Cuadro 150, 1961, from Arthur Tooth & Sons a few months ago. / And when did you start to number your paintings Cuadro 1, Cuadro 2, and so on?". Carta de R. Alley a M. Millares, T. G. , Londres, agosto 1964

⁴Carta de M. Millares a E. Westerdahl, Madrid, 19 febrero 1962

⁵"Recibí a tiempo tu carta y no sabes cuanto me alegra tu actividad ahí. No me juzgues mal y despreciativo. Estimo en su medida tu labor y tu lucha, ya decana en España. El término "provincianismo" no ha de referirse obligadamente a las provincias sino a los hombres que lo merecen. Está fuera de toda duda que tú nunca has merecido "tales honores", carta ya cit., 19 de febrero 1962. El afecto por Westerdahl era extensivo a Maud Westerdahl, para quien escribió un texto en 1963, con motivo de una exposición de Maud en el Ateneo de La Laguna, que fue censurado. Millares, además, la introdujo en su ambiente más cercano: "Maud ha hablado con Lucio Muñoz, José Ayllón, Antonio Saura,... Espero que quedara satisfecha con el ambiente que por aquí se respira", carta de M. Millares a E. Westerdahl, Madrid, 27 marzo 1962

despertaban en Manolo Millares, a pesar de sus disculpas a Westerdahl, un malestar que se apoderaba de él cada año cuando retornaba a su ciudad natal⁶. Lo que no le impedía, una vez recuperada la relación con su hermano Agustín, mantener con él una relación fructífera, ofreciéndole su consejo y ayuda en diversos proyectos, entre ellos la creación de una nueva revista, "Tamaragua"⁷. El intercambio epistolar servía a Manolo Millares también para informar de sus logros, como el libro de Ayllón, que se encontraba entonces a punto de salir de la imprenta⁸.

Lo más interesante de estas cartas, al margen de los planes profesionales es detectar una renovada postura de compromiso político en Manolo Millares:

"Te mando un recorte reconfortante de la manifestación de protesta en el entierro de los anti - OAS asesinados por la policía de París. ¡Medio millón de hombres!"⁹.

Un compromiso político que iba invadiendo muchas esferas de la vida cultural española, como eran las publicaciones de "Ruedo Ibérico", que, con sede en París, publicaba parte de aquellos libros que en España no podían ver la luz:

"Habrá de ser lo más fuerte que tengáis (los poemas) -esta es condición previa -

⁶Efectivamente, entre baño y baño hay cabida para la protesta. Canarias con su sueño - aunque no todos sean hombres dormidos- da motivos para el juicio severo. / Pero yo no estoy aquí para juzgar sino para el descanso - que en sobrados juicios me vengo metiendo con mi arte", carta de M. Millares a E. Westerdahl, Las Palmas, 29 de julio 1962

⁷El equipo que habéis reunido merece la confianza; y la conjunción de un Laín con un Castellet dentro de la abertura deseada. La palabra Tamaragua - que ya casi había olvidado - me recuerda otros tiempos, mis predilecciones infantiles por las cosas de los canarios y los aconteceres de la conquista", carta de M. Millares a A. Millares, Madrid, 21 de marzo 1961

⁸La casa editora lleva ya mi libro bastante avanzado. La cosa no es una broma pues la edición, dirigida por José Ayllón y costeadada en su totalidad por Pierre Matisse y Daniel Cordier, costará unas 100.000 pesetas. Constará de 1.000 ejemplares, texto en castellano, francés e inglés, 30 reproducciones en blanco y negro y 10 en color, aparte de biografía y bibliografía. Yo calculé que saldrá para finales del próximo mes, coincidiendo con mi exposición en Madrid", carta cit., 21 marzo 1961

⁹Carta cit., 21 marzo 1961

*pues tal será el carácter del libro y el propósito de sus editores*¹⁰.

En abril del mismo año, escribía a su hermano poeta dando instrucciones acerca de la portada de Tamaragua; 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"*¹¹, 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, aunque no hay que olvidar que esta disidencia política no habría existido de darse otras condiciones para la aceptación de su pintura.

La evolución desde el antagonismo que estalló en "Planas de poesía" hasta la fraternal complicidad de los sesenta había supuesto para Manolo y Agustín seguir caminos diferentes, y no es posible asimilar sólo a su familia esta politización en el pensamiento del primero.

Hace referencia S. Millares Cantero a una descripción de una conferencia de Cela en el Ateneo. La ironía algo turbulenta del pintor tiene aquí uno de sus mejores ejemplos:

"Camilo dijo ayer en su conferencia lo que las inclitas y cochambrosas paredes de la sala de actos de El Ateneo no habían oído en muchos años. Querían "tribuna libre" y el malaleche escritor se la dio con creces. Hasta tal punto fue así, que nada me hubiera extrañado que algunos viejos personajes "del mejor pensamiento hispano" que colgaban de las paredes se salieran, al oírle, de sus mugres y dormidos puestos presidenciales para huir despavoridos de tamaña herejía. Bajo el título de Toreo de Salón, Camilo aprovechó la "coyuntura" para

¹⁰Carta cit., 21 marzo 1961

¹¹S. Millares Cantero: "Manolo Millares y su disidencia", Disenso nº 2, Las Palmas, enero - febrero 1993

pintar, en un contrapunto tauromáquico, toda una sociedad española que iba desde el cura hasta los militares con fajines, los cardenales, las putas, los hampones, los carlistas... todo ello con orquesta de fondo donde el coño, carajo, mierda resultaban palabras poco menos que suaves y perfumadas en cotejo con las mayores y más sutiles frases.

"Entre otras cosas que fueron muy festejadas, recuerdo algo sobre "el timo de la misa", "... tenía cara de tonto como la de un cura", o: "Don Joaquín fue maestro de escuela, de esos que pusieron de patitas en la calle por republicanos". En fin, que me acordé muchísimo de Don Papas que habría disfrutado de lo lindo con esta picaresca tan oportuna y certera"¹².

Conferencia, la de Cela, que corrió mejor suerte que muchos recitales poéticos que fueron prohibidos por la censura, como ocurrió en un *"conato de recital poético... prohibido por la policía antes de empezar"*, del que Manolo informaba a su hermano en otra ocasión¹³.

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 Iribarne¹⁴ y, paradójicamente, publicada en el periódico ABC, supuso el procesamiento de sus autores.

Como consecuencia de este hecho, Manolo Millares sufrió, en Canarias, mediante

¹²Carta de M. Millares a A. Millares, Madrid, 10 enero 1963, cit. por S. Millares Cantero, opus cit, p. 45

¹³"El otro día, con motivo de una colectiva del grupo de Estampa Popular, asistí a un conato de recital poético. Y digo conato, porque fue prohibido por la policía una hora antes de que empezara. Leyendo la lista de los poetas participantes, se comprende la "medida preventiva" puesto que en ella estaban los elementos más interesantes de Madrid. He tenido la alegría de conocer a Angel González y a López Pacheco con quienes he conversado un rato", carta de M. Millares a A. Millares, Madrid, 25 febrero 1963, cit. por S. Millares Cantero, opus cit., p. 45

¹⁴"... 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

la anulación de algunos encargos, las secuelas de este procesamiento, lo que relató a su hermano:

"Supongo que sabrás que los firmantes estamos todos procesados. Están siendo avisados de seis en seis para comparecer ante un tribunal. Yo ya hice acto de presencia (el día 30) otros, en ese mismo día, fueron Laín Entralgo y Antonio Ferrer. Se me hicieron preguntas durante un cuarto de hora. Luego, la firma de mi declaración.

"Al día siguiente vino a casa un "civil" de paisano para completar datos sobre mi persona. Me aconsejó me dedicara exclusivamente a pintar. "La política - dijo - para los políticos"¹⁵.

Es curioso observar como el arte informalista español, que había servido en manos de sus creadores para denunciar esa sociedad a la que querían transformar, era considerado por la policía como algo inofensivo.

En la misma carta, Millares comentaba con su hermano un homenaje recibido por su padre. La recuperación de Juan Millares Carlo, su reinserción a la vida pública después del ostracismo al que había sido condenado en los últimos años, era un reconocimiento merecido¹⁶. El sufrimiento de su padre era algo de que ya se había quejado Manolo Millares en el 61:

"Sentí que a Don Papas no le dieran nada... Pero el caso de Don Papas es muy particular; pertenece a un mal crónico que viene de muy atrás y no se paga con un galardón sino con una manifestación de desagravio. Pero Don Papas está tranquilo porque sabe que, aunque ese día no llegue, nosotros hemos asumido la tarea de arrancarle día a día, con nuestra actividad, todas las cochinas púas que le han venido clavando en estos últimos veintiocho años. Y esta verdad no es una

¹⁵Carta de M. Millares a A. Millares, Madrid, 2 noviembre 1963

¹⁶"He visto todos los recortes de prensa sobre el homenaje a Don Papas. El mejor en todos los sentidos, el de J. Rodríguez Doreste. ¡Lástima de inteligencia tan corrompida!... Lo que Rodríguez Doreste seleccionó - es curioso - le da una categoría poética a Papá como no se podía imaginar leyendo toda la producción recogida para su próximo libro... Sabes que Don Papas es inteligente y diferencia entre lo que es hondo y superficial, entre lo humano y sentimentaloides", carta cit., 2 noviembre 1963

*fanfarronada*¹⁷.

El dolor, la impotencia, que los hermanos Millares habían sentido ante la vejatoria situación de su padre se observa mejor que nunca en este párrafo. Se tradujo, en el terreno práctico, por la ayuda que el pintor dedicó a su familia a partir de este momento¹⁸. Preocupación que no impedía, sin embargo, que posteriormente comentase su decepción ante la anulación de un mural¹⁹, y de su inconformidad con algunas críticas aparecidas en Italia acerca de sus arpilleras: *"Tengo críticas de prensa de "L'Unitá"²⁰ (Il disordini Espagnolo di Millares), donde se me ponen las consabidas pegas realismo - abstracción, pero en un extenso artículo y un cuadro reproducido; de "Avanti" (Millares), con una crítica favorable, enfocando mi pintura desde el ángulo protesta - testimonio y dando, a mi juicio, en el clavo"*.

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 Machado²¹, que cada vez iban adquiriendo mayor peso político²²:

"Sabrás que asistí a los actos de Baeza... ¡Pobre don Antonio!. ¿Qué diablos

¹⁷Carta de M. Millares a A. Millares, Madrid, 17 diciembre 1961

¹⁸Desde 1961 hasta febrero del 62, M. Millares intentó que Agustín publicase sus poemas en "Ruedo Ibérico" y en la colección "Fe de vida"

¹⁹"El Sr. Pérez de la Barreda o no sé cuantos, jefecillo provincial en el puerto, le ha dicho a César (Manrique) "que la medida la han tomado por lo de las firmas". Lo bueno de todo es que yo no pensaba hacer el mural, ya que este año tengo nada menos que cuatro exposiciones personales y he de trabajar como un negro. Me ahorro así el tener que escribir cartas de renuncia. Lo siento por Las Palmas... (a veces valen las pedanterías)", carta de M. Millares a A. Millares, Madrid, 31 enero 1964

²⁰Revista dependiente del PCI

²¹"Millares era, por encima de todo, un hombre bueno, "bueno en el buen sentido de la palabra", como habría dicho Antonio Machado ,uno de sus poetas predilectos", C. Areán: "En la muerte de Manolo Millares", La Estafeta Literaria, Madrid, 15 de septiembre de 1972

²²Junto 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.

podía ocurrir en un sitio tan hermoso y tranquilo, lleno todo, desde los cerros lejanos hasta la línea del Guadalquivir, de palabras y versos del gran poeta?

"La bestia sigue en pie, alerta en sus uniformes que hacían un extraño contraste sobre la lluvia suave de un cielo gris transparente y una hierba verde y húmeda. La carga fue impresionante y yo llegué a Madrid por casualidad. Las barbas parecían ser los buscados preferidos (Sastre, Moreno Galván, Serrano)..."²³.

El reconocimiento público de su obra le permitía, a pesar de las recomendaciones policiales, escribir lo que quería, como en su texto para la exposición del Ateneo de Madrid en 1963:

"El fenómeno de la desintegración plástica deberá examinarse desde el hombre en lo - que - era y en - lo que - es,... y no partiendo de una base de simple consideración esteticista, lo que puede ser - ya lo hemos visto - del agrado de los muchos que prefieren ignorar lo que pasa más allá de sus cómodas y almohadilladas torres de cartón piedra.

"... Uno de los paradigmas más significativos de sublevación desesperada en el arte es este nuevo tratamiento de la figura humana, siguiendo ciertas formas tipificadas por nuestra época revulsiva y violenta y aprovechando las importantes conquistas de ciertos campos de materia y espacio abstractista.

"... Es decir, de la figura endémica hasta la desaparición paulatina de ésta por la fuerza expresiva, y en otros desde la abstracción a la semifigura, es decir, desde el ostracismo de la nada al génesis integrador de una esperanza.

"... Aquí hemos topado necesariamente con una de las llagas más vivas y problemáticas que se trasluce en determinado arte de hoy. Porque se ha producido en él un hecho sorprendente por el cual el artista, partiendo de esta desintegración e "intangibilidad" de lo concreto visual, ha dado cuerpo físico a

²³Carta de M. Millares a A. Millares, Las Palmas, 27 febrero 1966, cit. por S. Millares Cantero, opus cit. Moreno Galván, entre "las barbas" citadas, es el más importante para explicar la obra de Millares en relación con su postura política. Procesado y encarcelado en diversas ocasiones, su apoyo incondicional a M. Millares llegó hasta su protesta por una exposición oficial de Millares tras la muerte de éste

la forma entendida como pintura.

"... En la base de estos nuevos materiales - en el sentido de emplearse por primera vez como elemento artístico de significación - (arenas, piedras, madera, sacos, cemento, látex, zapatos...) se desarrollan unas experiencias estrechamente vinculadas al proceso visionario evolutivo del hombre, ... un vehículo natural y necesario para vomitar su angustia - valga la trillada palabra - por los resquicios de su propia imagen.

"... Sabemos que el eterno problema de la muerte presenta su nueva y repugnante amenaza en todas las esquinas desde la aparición del árbol nuclear y la fruta bacteriológica, creando un constante pánico que repercute en todas las naciones y en la humanidad entera.

"Nace así la inseguridad, el miedo, la salida de los bichos nocturnos. Y a la construcción cotidiana de la vida se le pega este fermento de la destrucción y temporalidad dramáticas.

"... De hecho, un arte pulsador de un época destrozada se ha salido de los carriles seculares para despeñarse aparatosamente en unas sombras de las que tal vez germinarán el Logos y la luz deseados"²⁴.

En los textos atormentados de Millares la muerte aparece por todas las esquinas de su pensamiento, a pesar de la necesidad de paz que se deduce de éste.

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 Paz²⁵ al referirse a los Merz de Schwitters, se hacía palpable, aunque su recurrencia al homúnculo dotase de sentido diferenciador y humanista a su arte.

²⁴M. Millares, catálogo de exposición individual, Ateneo de Madrid, 1963. En el catálogo también participaron los críticos C. Areán, J. Castro Arines, F. Choay y C. Lake

²⁵En 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 -pity", O. Paz: "Apariencia desnuda", Ed. Alianza Forma, p. 96

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 pegados a las arpilleras, era difícilmente aceptable:

*"Los zapatos adheridos a algunos de mis cuadros han provocado violenta reacción por parte de algunos de sus miembros de modo que la crítica que me espera - y que tampoco es nueva para mí - va a ser terrible. Puede decirse que por unos zapatos me pondrán como un zapato"*²⁶.

"La verdad es que toda esta reacción me deja totalmente indiferente y hablo con la verdad si digo que hasta me importa un pepino. La exposición ahí está; probablemente la mejor mía hasta ahora y a juzgar por la impresión de mucha gente, una de las mejores de las hechas en estos últimos años en Madrid.

*"... Lo que no venda Juana Mordó, irá rápidamente para las galerías de Matisse y Cordier (y que prosiga España y su crítica oficial metiéndose conmigo"*²⁷.

Una pintura que cada vez se iba desgajando más de los conceptos estéticos para introducirse en el atormentado pensamiento de Millares.

Un "Homúnculo"²⁸, con el zapato adherido al que Millares se refería en la carta, 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 Santos²⁹, a aquellos libros que Millares debió leer con avidez, a la estética de los nuevos realistas, aunque renegase de ellos y de Pierre

²⁶Se refiere a ciertos miembros de la AICA, comentario que le llegó a través de Castro Arines, según comenta en la misma epístola

²⁷Carta ya cit. de M. Millares a E. Westerdahl, Madrid, 27 abril 1962

²⁸"Homúnculo", 1962, técnica mixta, 200x200 cm., col. particular, Madrid, cat. por J. A. França, opus cit.,il. 192, p. 112

²⁹ "Allí también nos enteramos de una triste e irreparable noticia: la muerte por accidente automovilístico del joven novelista Martín Santos, el autor de "Tiempo de silencio", comunicaba a A. Millares, con evidente lástima, en carta cit., M. Millares a A. Millares, Madrid, 31 enero 1964

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"³⁰, donde los bastidores quedan al aire, la arpillera se desgarró como una boca, y un zapato viejo adherido a la arpillera recuerda la huella del hombre que Millares siempre andaba buscando. Millares 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.

Millares como creador era fuerte; estaba decidido a hacer de su obra un emblema y lo había logrado. Sin embargo cierta debilidad personal ante el reconocimiento público le hacía escribir a Westerdahl:

"El martes pasado... se inauguró mi exposición en el Ateneo. La espectación y concurrencia han superado en mucho (y resultaba difícil) a mi anterior exposición en Biosca y asitió tal número de personas como no había visto jamás en una inauguración en la Sala de Santa Catalina, ya de por sí bastante concurridas. Parece que esta vez no había dudas en cuanto a la importancia de la obra. Me alegro. Ya era hora. Martín igualmente ha conseguido despertar gran interés. La crítica periodística que empieza a asomar es bastante elogiosa aunque - como siempre - aburrida y poco interesante salvo casos especiales.

"A nuestra cena asisitió gran número de personas y hubiera sido perfecta en la cordialidad si no se liaran en desagradable reyerta Manuel Viola y José Ayllón a cuento de no sé qué acusación de simpatía hacia la OAS hecha por el segundo contra el primero. Espectáculo estimulador y reconfortante que nada tiene que ver con la guerra fría, tan poco hecha para los ibéricos, y último coletazo de aquél

³⁰"Cuadro 186", 1962, técnica mixta, 130x 97 cm., Pierre Matisse Gallery, N.Y., cat. por J. A. França, opus cit.,il. 174, p. 101

*jaleo de las recientes Navidades*³¹.

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. Este texto, que Millares escribió tras el suicidio de Greco en Barcelona, trasluce sus sentimientos:

"La tarjeta me llegó en un sobre azul de impresos. Era, tipográficamente hablando, perfecta, con su fondo beige y letras capitales de rojo claro discurriendo en escalera por la superficie de cartón, y la fecha en molde grande, que ocupa la parte inferior, pesada, como empujando el conjunto hacia abajo al poderoso negro de su junio y los números.

Un hombre solo

Desde Velázquez núm. 3

Va y se sienta tres días o más

En la corredera baja

En una silla Art Nouveau tres días o más

Esperamos su asistencia

EL 22 DE JUNIO DE 1966 DESDE LAS 10 DE LA MAÑANA

"Solté el aviso en el sitio más visible de la casa, una mesa del dieciséis, por si se me pasaba, con la de cosas que tenía entre manos. Otras invitaciones se juntaban allí: un cocktail presentación del nuevo embajador del Pakistán, dos inauguraciones de pintura en El Ateneo, un recital poético a cargo del último Adonais, un coloquio sobre la semántica en el Arte del Siglo Veinte... Aquel hombrecillo se ganó el premio de poesía, con lo tonto que era, a su abuela con el tostón. Aquella otra cosa, al menos, era divertida. El 22 de junio... Sí, podía escaparme, pensé que me tocaba la niña pero Mary viene los martes.

"El autobús me dejó en Las Cortes junto al escaparate de Elvira Lucena (trajes de malla gruesa - verde - y colguiches en forma de cascadas florales para

³¹Carta de M. Millares a E. Westerdahl, Madrid, 28 de febrero de 1963

jovencitas "hippies") y llego a Macarrón, S. A., para encargar cinco bastidores 100 - F y ocho del 40. De regreso a casa me paso por la droguería Alcubilla para lo de las pinturas y el dependiente se empeña como otras veces en perfumar mi pelo con una especie de fuelle aplicado a la botella. Que no, que gracias (a quién se le ocurre). Como en los cines, ese olor a matacucas como un rocío tibio de ajos y de alientos guarnecidos por el "eau de cologne". Divertido no era la palabra adecuada según mi reciente experiencia como espectador. Más bien aburrida, diría, cuando recuerdo lo que me cansé todo un mediodía en el andén del metro esperando a Alberto, el pobre, que había anunciado su llegada para las nueve, con un cubo verde de plástico en la cabeza y apenas si llegó, porque lo hizo seis horas más tarde y con una multa por escándalo en la vía pública. Mejor estuvo cuando la vendedora de tabaco y el cuarenta iguales poniéndoles cerco de tiza en plena Gran Vía, el transeúnte parándose como soñando, con aquellos círculos esotéricos pintarrajeados en la acera que a ver quién era el macho que lo entendía como no fuera la bondad desconcertada de la viejecita, pura bola negra pregonando los "Celtas" y las piedras de mechero, encerrada en el anillo blanco. De mal gusto le tacharon los olorosos exquisitos de la estética política cuando metió aquella otra pobre dentro de un lienzo sin pintar, en pleno "oppennig" y la cara de Juana - color - le - va - color - le - viene -, poniéndola en la puerta con innegable suavidad, frenética por acción tan poco seria, (más tarde aquel lienzo fantasma en tenue línea de lápiz, fue vendido a un museo de Chicago por 2.000 dólares). De Velázquez a la Corredera Baja hay una buena tirada para el calor que hace y tener que soportarlo luego, quietos, viéndolo sobre la tarima en la silla aguantando como la cosa más natural del mundo, el sol aquél dándole lengüetazos en el casco y los chorros de sudor escurriéndole por la barba y empapándole la camisa, qué martirio, digo. Aquella mañana - de fuego toda - retrasé aposta los asuntos pendientes y me di prisa por salir para ocupar un buen sitio. La TVE dio anoche la noticia con mucha decencia, como si se tratara de un acto de alcance nacional. Estarían hoy allí, y el NODO, y un

*sinfin de periodistas y enviados especiales de Paris Match y de Tiempo, los amigos de Alberto y los sorprendidos viandantes del distrito 5, y, quizá, Juana cuidando de su ganado*³².

El protagonista de este escrito fue quizá uno de los personajes más determinantes en estos años para las decisiones de Millares respecto a su obra³³. Alberto Greco defensor en Buenos Aires del informalismo, cercano al Pop y al neodadaísmo, calificado por Mújica Lainez como ese querido *"horror indispensable"*³⁴, posiblemente uno de esos personajes que podían haber inspirado a los de Rayuela³⁵, llegó Madrid en 1963, herido de un pie³⁶, huyendo de un monumental escándalo que había organizado en Italia³⁷.

³²M. Millares: "El "happening"", texto inédito encontrado por J. M. Bonet en 1974 y publicado en AAVV: "Alberto Greco", IVAM, Centre Julio González, Valencia, 1991-92

³³Tanto J. Ayllón como M. Padorno insistieron, en las entrevistas mantenidas con la autora, en la importancia que tuvo Greco en la obra de Millares, especialmente en la introducción de la caligrafía sobre sus arpilleras y obra sobre papel

³⁴En "Alberto Greco", opus cit.

³⁵Nacido en 1931 en Buenos Aires, intentó sin éxito hacer carrera como actor teatral, descubriendo después su interés por la pintura. Combinaba en su actividad la poesía, el diseño, la narración y la pintura. Se unió al grupo de "existencialistas porteños". En París, entre 1954 y 1956, sobrevivió a base de ingenio: compraventa de objetos usados, venta callejera de acuarelas y gouaches, adivinación del porvenir. A cambio de comida decoró varias boîtes y cabarets. Deambulaba por París, siguiendo de manera inconsciente la "dérive" de la IS. A su regreso a Buenos Aires, fue uno de los creadores del Movimiento Informalista Argentino. Después lanzó el Manifiesto, ya en 1962 en Italia, del Arte Vivo - Dito

³⁶Dolor 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

³⁷Había 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 minja, en el Vaticano, donde a la sazón se celebraba el Concilio Euménico II, 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 finitta. Viva el Arte Vivo - Dito. Greco", en "Alberto Greco", opus cit.

Este artista, enamorado de los tangos - escribió uno, "¡Pobre Mina!"³⁸ - y de lo *kitsch*, se encontró en Madrid con aquellos artistas que, a pesar de llevar una trayectoria vital diferente a la suya, coincidían plenamente en sus intereses: Millares, Saura, Lucio Muñoz y otros artistas representativos de la vida madrileña.

Malviviendo en principio, intentó establecer contacto con González Robles³⁹, aunque participó activamente en el boicot que los artistas más progresistas declararon a la exposición de "Arte de América y España", organizada por el mismo comisario.

Enamorado de las Pinturas Negras de Goya, con un sentido cercano a Millares de lo que el pueblo suponía para él, escribió textos de un trasfondo similar a los que años antes Millares había publicado en "Papeles de son Armadans"⁴⁰.

Aquel *happening* de "Viaje en metro de pie desde Sol a Lavapiés" que Millares citaba en el texto dedicado a su amigo desaparecido, fue una de las "acciones" artísticas más sorprendentes en estos primeros sesenta españoles⁴¹.

Millares le rendía con su escrito un homenaje póstumo, al situar un imposible *happening* en 1966, y al dedicarlo a su amigo *reunido ya en la paz con la tía*

³⁸"¡Pobre Mina! / ¿Qué mal has hecho / para que la vida te trate así? / Ventilas el destino / andando por las calles / como un carnaval olvidado...", A. Greco incluyó la letra de este tango en el "Gran Manifiesto - Rollo Arte Vivo -Dito", Piedralaves, Avila, 1963. En "Alberto Greco", opus cit.

³⁹A los pocos días se repuso más o menos y se puso a dibujar y a tratar de hacer contactos. Trataba de hablar con González Robles, que entonces era un personaje muy importante... "Escribe entre interjecciones en uno de esos dibujos: ¡Tengo Hambre, General Robles", en "Alberto Greco", opus cit.

⁴⁰"En Madrid, como en las otras ciudades, vivo con el pueblo que es con el único que siento que respiro. Con el único que me siento hombre total, quizá un poco por contagio porque los pintores están enfermos, disecados, descuartizados y vueltos a pegar con óleo", en "Alberto Greco", opus cit.

⁴¹En las mismas páginas que se daba la noticia de la acción de A. Greco, aparecía una fotografía de Christine Keeler, la modelo protagonista del caso Profumo, que Millares caricaturizó en "Divertimento para un político"

*Ursulina*⁴².

En 1964 Greco había realizado una exposición en la Galería Juana Mordó⁴³, mientras su relación con Millares derivaba por nuevos caminos de experimentación. Greco, que mantenía muy buena relación con el matrimonio Millares⁴⁴, trabajó con Manolo en diversas ocasiones, proponiendo varias exposiciones con el pintor canario⁴⁵, 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. 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 ZAJ⁴⁶, con los que entró en el territorio conceptual de

⁴²Un personaje ficticio fundamental en la vida de A. Greco, que había adoptado también una familia ficticia a su llegada a Madrid: una madre - una cerillera - y un padre - un vagabundo -

⁴³Apareció 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

⁴⁴La relación con ellas se detecta claramente a través de las cartas que intercambiaron, de un dibujo de Greco dedicado "A la alcoba de los Srs. Millares", que combina el dibujo con la caligrafía. Una de las últimas cartas antes de su suicidio fue dirigida a ellos: "Yo estoy haciendo una película y en tratativas con Leo Castelli, me es imposible ir. Les giraría a ustedes. Tengo miedo a perder todo lo que tengo allí", carta al matrimonio Millares, Barcelona, 1965. En "Alberto Greco", opus cit.

⁴⁵"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 más noticias, y que habría estado formado por Millares, Arroyo, Saura, Castillo y Greco", en "Alberto Greco", opus cit.

⁴⁶En 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 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

las acciones ZAJ, al descubrir en ellas una alternativa a su forma de entender el arte⁴⁷. Su relación con Juan Hidalgo se tradujo en varias colaboraciones con ZAJ, entre ellas el "Climax" de un concierto ZAJ⁴⁸, y un texto ZAJ:

*"esto está hecho así y asao nada más por eso de nacer en un tiempo feo y de catáclisis - 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?*

...

*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"⁴⁹.*

El texto, que trata la basura como nueva metáfora del dolor y la muerte, menciona de forma casi casual, pero significativa, un hecho diferenciador en la

⁴⁷"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. Maderuelo: "Una música para los 80", Col. Methapfora / 2, Madrid, Ed. Garsi, p. 16, cit. por D. Charles, opus cit.

⁴⁸Concierto ZAJ, Madrid, viernes 21 de mayo de 1965, de 10.30 a 14 horas

⁴⁹M. Millares: "esto es así y asao", Galería Divulgaçao, Lisboa, abril 1965. Ed. facsímil de los catálogos ZAJ, Gobierno de Canarias, Canarias, 1987

producción de Millares: la ausencia total de erotismo en sus cuadros⁵⁰.

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:

- "- *¿Lo hacemos así?*
- *De cualquier manera.*
- *Bueno, Elvireta llegará a las siete.*
- *Hay tiempo.*
- *Bueno. ("Demasiados buenos").*
- *Empecemos.*
- *Bueno, bueno, está bien. Como dice mi tía Ursulina, las cosas terminan cuando empiezan.*
- *25*
- *¿25 de qué?*
- *25 horas de sueño. Pero ni una hora más. ¿Dicen que se le acabó la cuerda al Arte español?*
- *Cuerda sí que tiene. Lo que le falta es el reloj.*
- *Será cuestión de comprarlo en la almoneda de los milagros.*
- *Con una numeración 25 sobre los escombros de la nada*
- "Y te vas al cielo vestida de novia*
- Y un coro muy triste de ángeles solloza la marcha nupcial"⁵¹*
- Me duele un pie.*
- *¿Esto también es de la letra?*

⁵⁰Si exceptuamos "Divertimento para un político", 1963. Sus "Adán " y "Eva" apenas si pueden entrar en la suposición de erotismo, pues apenas son sexuales, a pesar del título

⁵¹"Blanca y radiante va la novia " era una de las canciones - fetiche de A. Greco

-
- ¡Que no es la letra!. ¡Que me duele un pie desde ayer!
- El caso es que sólo hemos hablados colgados del vacío. Aquí mismo están gritando las basuras del tiempo arrodillado y nosotros...
- Me sigue doliendo el pie.
- Algo está pasando. Algo que no nos toca del aire, sino del suelo, como una tremenda herida blanca. Tu pie...
- ¿Qué quieres que haga si me duele el pie?. Me gustan los pies. Un buen pie es algo muy importante; bueno, como...
- Sí, pero el caso es que está ahí el hombre como un pie de escultura estúpida en su canon, como un pie de no sé qué callado y solo.
- Y lo curioso es - ¿o no? - que siempre pienso en el pie como una cosa muy alta, porque siempre estoy como mucho más abajo y lo miro y lo muerdo más allá, más allá del suelo. Me sigue doliendo el pie. Y lo peor es que no veo marca.
- Si me encuentro entero en los hombros oscuros del artefacto, yo sólo sé decir que quiero librar la vida, librar el aire del gran monstruo inventor del Cenotafio que nos joroba y joroba hasta siempre, hasta la calle del otro planeta revestido en su chaleco de oro.
- Lo peor es que cuando no te ven marca, no te llevan el apunte... Es verdad, no me lo he roto pero me duele...
- Es posible que te hayas convertido en una especie de mutilado⁵² argentino del tango y la milonga.
- ¡De eso nada!. "Mi Buenos aires querido..."
- Hay que pasar del pie a la patada...
- ¡Cuántas patadas se podrían dar!. Clasifiquemos las categorías de patadas.
- ... Porque el pie pasa; pero la patada queda (si es de Roveda). Ya se me pasó el dolor del pie, y el... pie también. Viva la paz.
- Hemos terminado. Exactamente en la temperatura secular 25. Hasta pronto,

⁵²"Mutilados de paz" fue el título de la primera carpeta de serigrafías que Millares realizó como contrapunto a los "25 años de paz" que celebraba el franquismo

Alberto.

*-Hasta pronto, Manolo, y saludos a Celia Gámez*⁵³.

Alberto Greco, que ya por entonces era rondado por la idea del suicidio⁵⁴, acabó con su vida en octubre de 1965, no sin antes haber escrito en su mano izquierda la palabra Fin.

Su relación con Millares fue fructífera; posiblemente el carácter transgresor del Arte Vivo - Dito, su estrecha relación con el Pop y la caligrafía⁵⁵, coincidieron con las 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"⁵⁶, monstruoso como si de un ser acromagálico se tratara, o del "Cuadro 193"⁵⁷, tumba abierta y cosida con

⁵³ A. Greco y M. Millares: sin título, catálogo de la exposición "Millares: tres artefactos al 25 (1963 - 1964); Greco: cuadros; Hidalgo y Marchetti: actuaciones", Galería Edurne, Madrid, mayo 1965

⁵⁴ "Fecha - creo que por el 6 de marzo de 1964 - ayer por primera vez me dio menos miedo una idea de matarme - yo soy uno de esos - me supongo que no se tiran por una ventana porque les da vértigo", en "Alberto Greco", opus cit.

⁵⁵ 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 Dubuffett, 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 "Alberto Greco", opus cit.

⁵⁶ "Cuadro 201", 1962, técnica mixta, 130x97 cm., col particular, Madrid, cat. por J. A. França, opus cit., il. 183, p. 106

⁵⁷ "Cuadro 193", 1962, técnica mixta, 130x97 cm., Pierre Matisse Gallery, N.Y., cat. por J. A. França, il. 178, p. 104

bramante, donde Millares no podía ni ocultar sus secretos, como 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", 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"⁵⁸, donde el homúnculo se transforma en nalgas y senos, con corsé añadido, en clara alusión al ministro británico y a Christine Keeler.

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 referencia a las profundidades abisales, como el "Animal de fondo"⁵⁹, o el "Despojo abisal"⁶⁰, 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.

⁵⁸"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.

⁵⁹"Animal de fondo", 1963, técnica mixta, 130 x163 cm, col. Elvireta Escobio, cat. por J. M. Bonet: "Millares", opus cit., il. 43, p. 156

⁶⁰"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

La incursión en un espacio más urbano, más directamente comercial, fue también una nueva experiencia para Millares, como la realización de una 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 tarde⁶¹.

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 composición⁶².

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 escaparates⁶³.

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*

⁶¹Años más tarde, en 1970, realizó el proyecto (destruido) 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

⁶²La fotografía de este escaparate ilustraba, junto a otras, el artículo de J. M^a Moreno Galván: "Ni con lo bello ni con lo sublime" publicado en "Triunfo". Dada la mala visión, hemos renunciado a reproducirlo aquí

⁶³En 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 ellas⁶⁴.

A pesar de esta filiación con el Pop, escribía Millares a Westerdahl en 1964:

"... los Pop a mí me hacen tilín - ... -. No, no hago pop, ni veo una razón para ello ya que no lo hice hace cinco años, cuando éstos eran desconocidos, no estaban de moda y, además, exponíamos juntos en dos de los primeros reconocimientos de cierta importancia: me refiero a "New Forma - New Media" (Martha Jackson, 1959) y en "The art of Assemblage" (Museum of Modern Art of New York, 1960). Teniendo en cuenta mi dirección estética, indudablemente soy el pintor español que más cerca estuvo de los "Pop" americanos o de los "Nuevos realistas"⁶⁵ franceses, pero siempre he rechazado - y la rechazo - toda filiación con una forma de hacer cuya principal característica, con ser bien interesante por sintomática, es su evidente pasividad.

"Ya sabes a qué me refiero.

"Yo lo paso bomba haciendo - pintando - lo que me gusta, pero con una intención muy clara respecto a ciertas cosas que me interesan como hombre - historia que soy. Y si no pongo trabas a mis latas de mermelada, sardina y mejillones y a mis zapatos y otros ingredientes, tampoco echo en "saco roto" a mis personajes tipificados en el homúnculo, miserable representante de la E. de hoy"⁶⁶.

Como "hombre - historia", definición en la que integra un homenaje a Ortega⁶⁷,

⁶⁴V. Bozal en "España. Vanguardia artística y realidad social: 1936 - 1976", opus cit., p. 100

⁶⁵Contradictorio Millares, pues en otra ocasión con motivo de una carta a Westerdahl, hablaba con auténtico desprecio de este movimiento

⁶⁶Carta de M. Millares a E. Westerdahl, Cuenca, 2 agosto 1964. Aquí compró Millares una casa popular del s.XVII, integrándose así en un ambiente artístico que tenía en esta ciudad su centro de atracción, como ocurría con Saura, Torner, Zóbel, etc.

⁶⁷"El hombre está hecho de material histórico" había declarado Ortega y Gasset

mantenía su postura comprometida, y es cierto que en esta época, entre el año 63 y 64, 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*"⁶⁸, asesinado a manos de Quijano, en un texto escrito para la revista "Millares"⁶⁹.

El mismo definió este escrito como: "*Una continuación de mi propia pintura hecha palabra*"⁷⁰:

*"Nos hemos reunido hoy para anunciar las santas verdades de nuestro suelo
La palabra mágica se llama conformidad*

La vimos llegar esta mañana a hombros de un pordiosero vestido de levita

La hemos visto bajar del jumento de Panza

Venid. Es la hora de la conformidad

Se puede obtener con un sombrero de plumas y una carta de recomendación

Es apta para todos los públicos hábiles y de juicio sereno

...

"Será modelo perfecto de nuestro sistema de adquisiciones

⁶⁸"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. Focault: "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

⁶⁹"... 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 me des tu opinión)", escribió a A. Millares, Madrid, 31 enero 1964. Diseñó la portada de la revista, y colaboró con el texto que citamos a continuación

⁷⁰"Te escribo rápido con el fin de que dispongas de mi colaboración . / No se trata de un poema - en el sentido estricto de la palabra - y menos aún de unos versos. Lo que te mando es una continuación de mi propia pintura hecha palabra, donde el carácter de "objeto plástico" se impone a través de un alegato", carta de M. Millares a A. Millares, Madrid, sin fecha

ideal para la chaqueta prestada

Todos de pañuelo verde y pantalón a cuadros

Prohibido el negro. Nada de sujetos de pompas fúnebres

que aquí no se muere nadie: a lo más, amigo, una estrella de hojalata

Nos hemos reunido hoy para anunciar las santas verdades de nuestro suelo

Y tendrán carácter obligatorio con la más entera libertad

...

"Hay que hacer cosas del color de la carne fresca

Nada de ruido

Piernecitas de niñas inocentes

taladradas con perfumes de menta

...

"Quijano matando a Don Quijote

Y aquí no pasa nada

Veremos al cojo metido en la carrera; al ciego leyendo

a Homero; al manco haciendo calceta; al cuervo en la prédica de la alegría

...

"La belleza

El canon clásico

Grecia

La armonía de Pericles en la Roma de Calígula

La respetable resignación de nuestro pueblo bajo el arco triunfal

Venid, amigos; es la hora de la conformidad

La hemos visto bajar del jumento de panza

Habrá de sobra para todos en los años veinte y tantos del Señor"⁷¹.

Desde la muerte de Don Quijote a manos de Alonso Quijano, hasta la lectura de Homero por un ciego, la conformidad parece ser la pesadilla en este texto, lleno

⁷¹M. Millares: "Cuadro sin número", Millares, Las Palmas, oct - dic 1964

de lucidez y desencanto.

Millares siempre había mostrado, desde sus inicios⁷²,

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.

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

El "Personaje oscuro"⁷³ 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"⁷⁴ 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.

⁷²Recordemos el comentario que hacía en una carta a Westerdahl ya citada con motivo de la creación de LADAC

⁷³"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

⁷⁴"Personaje caído", 1964, técnica mixta, 130x163 cm, Acquavella Modern Art

El dolor

Así como los "Artefactos para la paz" fueron para Millares la protesta encardinada en la modernidad y en el Arte Vivo - Dito de Alberto Greco, así como en el territorio de los *happenings* que había empezado a transitar, las serigrafías primero y las arpilleras después tituladas "Mutilados de paz", representan el homenaje profundamente sentido a su padre, *"el primer mutilado de paz que conocí"*¹.

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 salud².

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"*³. Noticia que afectó profundamente a Manolo Millares:

"Desde tu carta - en la que anunciabas la triste noticia que, la verdad, ya sospechaba desde hace tiempo - no he dejado de pensar y pensar sobre nuestro

¹"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

²"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 semibloque 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

³"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

pobre Don Papas y en el sufrimiento que le esperaba tarde o temprano (ya sabía que este terrible mal tiene su peor pronóstico en la lengua).

"Lo angustioso para mí es estar aquí y no poder hacer nada. Quiero dejar mis asuntos resueltos pero, la verdad, no sé cuando acabaré pues tengo muchas cosas por medio y son las cosas propias de un hombre al que todos le piden más y más.

"Me encuentro cansado y deshecho"⁴.

La carpeta ya estaba realizada cuando la enfermedad acabó con la vida de su padre. La noticia fue recibida también a través de Agustín, al que respondió:

"Gracias por tu carta, realmente triste, que me hirió de nuevo como una segunda muerte.

"La conservaré entre mis papeles más queridos porque - ¡es curioso! - me ha parecido que era el propio Don Papas quien escribía.

"... Los últimos sonetos de Don Papas son desgarradores, pero bañados de una grandeza serena, llena de humanidad".

En la misma carta, informaba a su hermano de la exposición de Nueva York:

"... Por fin, en Nueva York, se abrió mi exposición "los mutilados de paz" (así reza en el catálogo) con su texto diciendo todo lo que hay que decir"⁵.

"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 ⁶, convertidos los "mutilados de paz" en "Millares 1965":

⁴Carta de M. Millares a A. Millares, Madrid, 15 de febrero 1965

⁵Carta de M. Millares a A. Millares, Madrid, 9 abril 1965. La incursión en el trabajo gráfico había supuesto cierta dificultad para exponer que no solía padecer, como se deduce de una carta recibida por M. Millares y firmada por I. Avene (Galleri Latina, Estocolmo, 28 abril 1965): "Referente a la carpeta ilustrada con poesía de Alberti no me interesa por el momento, ya que no me dedico a trabajos gráficos"

⁶"Te mando el poema prometido, que creo sobrepasa el título de "Mutilados de Paz". Por eso lo llamo "Millares 1965". / Pero tú, si no te parece exacto, puedes cambiarlo. / No sé si he entendido bien tus intenciones. Al menos he escrito lo que he creído ver en tus cuadros", carta de R. Alberti a M. Millares, Roma, 26 febrero 1965

*"En Roma o en París,
Nueva York, Buenos Aires, Madrid, Calcuta, El Cairo...
en tantísimas partes todavía,
hay arpilleras rotas,
destrozados zapatos adheridos al hueso,
muñones, restos duros,
basuras calcinadas,
hoyas profundas, secos
mundos de preteridos oxidados,
de coagulada sangre,
piel humana roída como lava difunta,
rugosidades trágicas, signos que acusan, gritan,
aunque no tengan boca,
callados alaridos que lastiman
tanto como el silencio.
¿De dónde estos escombros,
estos mancos derrumbes,
agujeros en trance de aún ser más agrandados,
lentas tiras de tramas desgarradas,
cuajados amasijos, polvaredas de tiza,
rojos lacre, de dónde?
¿Qué va a saltar de aquí, qué a suceder,
qué a reventar de estos violentos espantajos,
qué a tumbar esta ciega, andrajosa corambre
cuando rompa sus hilos, haga morder de súbito
sus abiertas costuras, ilumine sus negros,
sus minios y sus calcios de un resplandor rasante,
capaz de hacer parir la más nueva hermosura?
Ah, pero mientras tanto,*

*un "No toquéis, peligro de muerte" acecha oculto
bajo tanta zurcida realidad desflecada.
Guardad, guardad la mano,
no avancéis ningún dedo los pulidos de uñas.
Ratas, no os atreváis por estos albañales.
Lívidos de la usura, pálidos de la nada,
atrás, atrás, ni un paso por aquí ni el intento
de arriesgar una huella, ni el indicio de un ojo.
Corre un temblor eléctrico capaz de fulminaros
y una luz y una luz y una luz subterránea
que está amasando el rostro de tan tristes derribos"⁷.*

Alberti supo expresar dónde la arpillera tenía su más profundo desgarró. El "no toquéis, peligro de muerte", se refiere al hueco por donde el espacio se abre, por donde los "hoyos del misterio" dejan escapar la vida de la arpillera.

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 Paz"⁸, eran una forma nueva de expresión para él aunque formalmente se tratara de una variación sobre el políptico "Homúnculo"⁹ 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

⁷R. Alberti: "Millares, 1965", Roma, 1965, pub. en AAVV: "Millares", Cuadernos Guadalimar, n°20, Ed. Rayuela, Madrid, 1978

⁸"Mutilados de paz", 1965, serigrafía, 34,5x28,5 cm., cat. por J. A. França, opus cit., il. 243-246

⁹Homúnculo (políptico), 1964, pintura sobre papel, 210x100 cm, Col. Amos Cahan, N.Y., cat. por J.A. França, n° 242, pp. 136-138. Amos Cahan fue uno de los principales promotores del Museo de Arte Abstracto de Cuenca en 1966

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 arpillera¹⁰ 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"¹¹ 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"¹², 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 cambio¹³.

¹⁰"Mutilado de paz", 1965, técnica mixta, 100x81 cm., Museo de Arte Contemporáneo, Skopje (antigua Yugoslavia), cat. por J. A. França, opus cit., il. 262, p. 147

¹¹"Galería de la mina", 1965, técnica mixta, 81x100 cm., Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca, cat. por J. A. França, il. 253, p. 144

¹²"Cuadro", 1965, técnica mixta, 81x100 cm., Col. Ulises Medina, Las Palmas, cat. por J. A. França, opus cit., il. 253, p. 144

¹³"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"*¹⁴.

Lo cierto era que padecía una grave depresión, de la que le ayudó a salir el Dr. Portera, para quien Millares era:

"... muy sensible, muy verdadero. Absorbía muchas cosas, y esto en el fondo le conducía a una impotencia como persona social cuando salía de su estudio. Su debilidad invitaba a estar con él, sin buscar la sujeción.

"Tenía una energía vital limitada. Su relación con la muerte venía de su duda de como vivir. Quería dejar un señal de que había existido y había funcionado como persona.

*"En este tipo de persona que era Millares, su fortaleza (sólo) surgía defendiendo a los demás"*¹⁵.

Millares agradeció profundamente a Portera su preocupación como amigo y médico, como muestra una carta a Agustín Millares:

"El portador de estas líneas, el Dr. Alberto Portera, es un buen amigo a quien le debo gran parte de mi recuperación.

*"Atiéndelo, por favor, en todo lo que necesite"*¹⁶.

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 citadas, era una obsesión inevitable.

A pesar de ello, en medio de esa intimidad atormentada, contaba con la complicidad de amigos como Moreno Galván que no sólo le acompañaban en sus

¹⁴Carta de M. Millares a A. Millares, Madrid, 6 noviembre 1965

¹⁵Declaraciones de A. Portera a la autora

¹⁶Carta cit., Madrid, 6 noviembre 1965

ratos de ocio, en sus ideas políticas y posiblemente en sus momentos difíciles, sino que, además, sabían desentrañar el significado más profundo del arte de Millares, que comentaba a su hermano:

"El domingo salí de excursión a Burgos con Moreno Galván y Daniel Zarza.

"También he visto a otros amigos poetas y recibido a ciertas "comisiones de ayuda"¹⁷. El ambiente está cargado y la juventud - cuantitativamente - se despierta. ¡Bien! "La gran colección poética francesa "Grand écart" ha publicado "Mourir d'Espagne" con la colaboración de 15 poetas españoles contemporáneos, Rafael Alberti y dibujos de Zamorano, Saura, Ibarrola, Ortega, Millares... y el gran maestro Picasso.

"... Salió el artículo de Moreno Galván en "Triunfo". ¡Al fin, después de tres meses de bloqueo... por rojo!"¹⁸.

El artículo de Moreno Galván, 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:

"Lucha contra la estatuaria, contra las formas "ideales", contra el mármol del Pentélico y las cosas inmaculadas; lucha contra el calzón corto, los guantes blancos y los candelabros; contra los faisanes y las trompetas de la gloria".

Moreno Galván incide de nuevo en la importancia del homúnculo:

"... contra todo lo que disfraza gloriosamente al hombre frente a la condición terrena de los hombres".

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. Y la explicación que daba era que Millares era *"... quien opina, en una palabra, que*

¹⁷Subrayado en el original

¹⁸Carta de M. Millares a A. Millares, Madrid, 2 mayo 1966

nuestro tiempo no tiene nada de puro ni de armónico, siente la necesidad de estigmatizar al lienzo blanco con la impureza que esconde..."

Moreno Galván definía la pintura de Millares como una "antipintura", donde la superficie es "violada sistemáticamente por una rasgadura infame o por un muñón infamante de trapajos abolondronados con recosidos plenos de culpabilidad".

El desgarramiento de las arpilleras era tan evidente que denunciaba, tal como el propio Millares pretendía, la violencia contra el hombre que le preocupaba. Al menos, Moreno Galván lo supo ver así, Millares había abandonado definitivamente el esteticismo para volcarse en una ética civil que marcaba y delimitaba su pintura:

"Sobre esta geología de límites inciertos cae la mancha -más que la pincelada - de unas tinturas burdas y elementales que no quieren ocultar el tosco granulado del lienzo que tiñen, limitada - autolimitada - en sus registros - blanco, negro, rojo -, con la ferocidad de todos los panfletos.

"... por eso aparece en sus lienzos, como estigmas más que como condecoraciones, los zapatos viejos, los muñones, las rasgaduras y los recosidos. Millares parecería decirnos así como del lodo pueden nacer los hombres, de los desechos de los hombres puede nacer el arte".

Moreno Galván opinaba:

"... este "antipintor" no puede dejar de ser un pintor en el más alto sentido de la palabra; este escarnecedor de la pintura resulta que no puede dejar de realizarse más que haciendo algo que, en definitiva y en ella, en los "valores pictóricos", lo reconocemos"¹⁹.

Carlos Areán entendió también como primordial este sentido ético de la obra de Millares:

¹⁹J. M^a Moreno Galván: "Ni con lo bello ni con lo sublime: Millares", Triunfo, Madrid - Barcelona, 7 mayo 1966. El artículo iba ilustrado con diversas fotografías, entre ellas la del escaparate que Millares había realizado un año antes; una de sus arpilleras titulada "Animal de fondo"; y una fotografía del estudio del pintor

*"Yo pienso más bien que lo que quiso de manera concreta, fue servir a la sociedad y hacerlo de dos maneras diferentes: colaborando en la creación de un nuevo ámbito habitable más digno y acogedor en el que sus arpilleras y sus bidones pudiesen ser nuevas fachadas, paredes o escaparates. Y denunciar, además, la opresión y la injusticia, aunque su denuncia no acudiese a la captación de anécdotas concretas, sino que se limitase a lo general humano, a través de la furia de su expresión y de su desprecio por las convenciones anquilosadas"*²⁰.

En este compromiso, en la *"poética al margen del cielo, al margen de la esperanza"*²¹, un asidero lo rescataba de manera permanente de la angustia que le atenazaba: la arqueología, por la que Millares mantuvo siempre un sentimiento entrañable²², de la que también hablaba Moreno Galván en el texto citado:

"Ahí, en esa doble búsqueda, no hay contradicción. Lo que busca siempre es el semejante".

Millares necesitaba un resquicio de esperanza. Necesitaba dejar para los hombres del futuro una especie de testamento, una prueba de que había vivido; para ello, junto a su permanente amor por la arqueología, su amor por la literatura iba a transformar su obra plástica.

"La línea es la vida", había afirmado J. Cocteau. La escritura iba a contraponerse, como un esperanzador descubrimiento, a la muerte que desgarraba sus arpilleras.

²⁰C. Areán: "Millares", Artistas Españoles Contemporáneos, Ed. MEC, Madrid, 1972

²¹J. J. Armas Marcelo: "El paisaje después de la escritura", conferencia en "Seis miradas sobre Millares", CAAM, Las Palmas, noviembre 1992

²²La colección arqueológica de Millares, que citaba Moreno Galván en el texto publicado en "Triunfo", había sido hecha con cuidado y perseverancia. "Aún no hemos hecho el viaje a Extremadura. ¡Veintisiete piezas romanas nos esperan!", escribía un entusiasta M. Millares al matrimonio Westerdahl desde Madrid, el 2 de octubre 1962

CAPÍTULO IV

LA MADUREZ

2. Los dominios de la escritura

En el verano de 1966, justamente durante el que fue inaugurado en Cuenca el Museo de Arte Abstracto Español ¹, Millares se reencontró con una de sus grandes pasiones, por otra parte nunca olvidada. La historia, representada por los legajos de la Inquisición de Canarias de 1520, depositados en el Museo Canario², iban a dar la clave del desarrollo de su última obra.

La Inquisición era el *"reflejo político"* de la España negra que ya venían tratando en sus obras artistas cercanos a él, como Saura, Chirino y Padorno. Millares encontraba así, en el mismo lugar que años atrás había usado como origen para sus arpilleras, el origen de una obra última, cargada de significado.

Las actas de la Inquisición de Canarias iban a ser para él las inspiradoras de una carpeta, "Auto de Fe", de puntas secas. Pero, sobre todo, y he aquí su importancia, Millares descubre en estos textos ilegibles³, la caligrafía barroca y curvilínea que iba a resurgir años más tarde, ya en 1970, en los dibujos realizados sobre el poema de Padorno, "Torquemada"⁴, y las carpetas "Antropofauna" y "Excavación en Millares 1671".

¹Fue fundado el 1 de julio de 1966, gracias a la iniciativa y la colección de Fernando Zóbel, y la colección de Amos Caham. De Millares dijo Zóbel: "He visto cuadros malos de tal y cual pintor, pero nunca he visto un Millares malo", F. G. Deigado: "Conversación en Cuenca con Fernando Zóbel. La obra de Manolo Millares en el Museo de Arte Abstracto", El Día, Santa Cruz de Tenerife, agosto 1972. Dicho Museo cuenta con cuatro arpilleras de Millares, dos procedentes de Zóbel y dos de Amos Cahan, aparte de la carpeta editada por el propio Museo.

²Los legajos consultados por Millares debieron ser los correspondientes a los autos del S. O. entre 1520 y 1530. Con seguridad conocía su existencia gracias a la "Historia de la Inquisición" de A. Millares Torres

³Millares conoció estos textos a través de A. Millares Torres: "Historia de la Inquisición en Canarias" y su significado, puesto que son absolutamente incomprensibles para un lector no especializado

⁴Nos referimos aquí a las maculaturas del poema usado para la carpeta Torquemada, y no a la citada carpeta, puesto que ésta no cuenta aún con la caligrafía de los últimos trabajos de Millares

El proceso de ilustración de textos se puede rastrear a lo largo de su vida, desde su colaboración con "Planas de Poesía". Pero es en 1964 cuando su correspondencia con Carlos Areán delata un mayor interés por la ilustración de poemas⁵, y más tarde, por la utilización de una caligrafía determinada para un poema de Garcilaso⁶.

Al contrario que la IS, que había resuelto desechar todo aquello que no deseaba y expulsarlo a los "vertederos de la historia"⁷, Millares recorre el camino inverso, y de esos vertederos recoge la huella del hombre que quiere reconstruir. En este caso, usando los archivos de una historia subterránea y maldita recrea los personajes más odiados de su personal mitología, para reivindicar con ello el nacimiento de una sociedad mejor⁸.

Millares deseaba, con la elaboración de su pintura, la creación de un programa ético que denunciase, quizá de forma más sutil que sus homúnculos, la situación de una política que odiaba y temía. La escritura siempre fue para Millares una alternativa a su atormentado mundo pictórico y el afianzamiento de sus ideas.

Como comentaba Carlos Areán:

"Si hubiese nacido escritor (lo es cuando tiene que comunicar algo, pero no

⁵"Te envío el original de mi libro, así como un volumen de las publicaciones de "La isla de los ratones", el correspondiente a "Cuarto canto de la vida muerte y otros fragmentos", obra de J. E. Cirlot... dado el reducido tamaño de la publicación, no es necesario que las ilustraciones sean demasiado grandes. La que más me interesa a mí es la correspondiente al poema "Arpillera", dedicado a tu obra", carta de C. Areán a M. Millares, Madrid, mayo 1964

⁶"Vamos a preparar un homenaje a Garcilaso, pensando, tal vez, en una futura edición y en una futura posible exposición. En el homenaje figurará el que un grupo de artistas españoles de vanguardia copiase cada uno, con una caligrafía bonita y personal, uno de los sonetos de Garcilaso. ¿Tendrías inconveniente en copiar el soneto que te adjunto, en un papel de dibujo de 27 cm de alto por 19 o 20 de ancho?. Si estás dispuesto a hacerlo, te ruego me lo envíes al Ministerio", carta de C. Areán a M. Millares, 24 mayo 1965

⁷AAVV: "Textos situacionistas. Crítica de la vida cotidiana", dirección y traducción de E. Subirats, Ed. Anagrama, Barcelona, 1973

⁸"En realidad, al precisar tu imagen del hombre contemporáneo, superas ampliamente la concepción del homúnculo y realizas, por tanto, obra constructiva", le había escrito C. Areán a M. Millares, Madrid, 24 septiembre 1964

*acuciado por una vocación insoslayable), tal vez sus escritos hubiesen llegado a ser tan radiográficos como algunas de sus arpilleras*⁹.

Los legajos del Santo Oficio de Canarias de 1520 se convierten así en pretextos de unos grabados que reciben el nombre de "Auto de fe"¹⁰.

La gestualidad de estos grabados, donde la muerte aparece empuñando su cetro, y con una cruz en la cabeza, y donde el cetro o látigo a la vez adquiere la forma triangular del capirote de los condenados por la Inquisición, es posiblemente la más furiosa de las obras gráficas de Millares, que escribía someramente acerca de ella:

*"Estoy preparando ahora una carpeta con cuatro grabados a punta seca. Título: "Auto de fe"; tema: autos de la inquisición basados en textos del Santo Oficio de Canarias de 1520. Edición limitada de 20 ejemplares. Carpeta con mucha miga. Ya la verás"*¹¹.

Millares debió pasar muchas horas en el Museo consultando los archivos, sus hojas desmenuzadas por el paso del tiempo. Le impresionaron los asuntos, pero los arabescos que adornan cada palabra son incontables¹² y las páginas están cubiertas de manchas oscuras producidas por el tiempo, lo que saldría a la superficie, ya en 1970¹³, de posteriores dibujos¹⁴.

⁹C. Areán: "Millares", Artistas Españoles Contemporáneos, Ed.MEC, Madrid, 1972

¹⁰"Auto de fe", grabados a punta seca, 23,5x17 cm (x 4), pub. en "Manolo Millares. Obra gráfica", con texto de A. Armas Ayala, Casa de Colón, Las Palmas de G. C., Mayo 1973

¹¹"Tengo una cantidad de trabajo enorme. Ya te contaré. Por fin nos vamos a Cuba el próximo otoño. Es muy posible que publique un libro de grabados con Nicolás Guillén", escribía en la misma carta M. Millares a A. Millares, Madrid, 3 diciembre de 1966

¹²Las "rúbricas vacías" a las que alude J.A.França son posiblemente los ensayos que algún monje o secretario del S.O. hacía con la pluma, rúbricas que aparecen a veces junto a la caligrafía ilegible de los últimos dibujos y granados de Millares.

¹³La transparencia de algunas de estas páginas debió también seducir a Millares, así como la inclusión de algún dibujo que haría un monje distraído en el centro de algunas

¹⁴A pesar de la afirmación hecha a su hermano, los grabados de "Auto de fe" no obedecían exactamente a los textos, sino a los resúmenes que aparecen en fichas en el Museo Canario

La necesidad de utilizar la Inquisición como metáfora de una época también sombría es intuida por França, que escribe:

"Millares ve ese mundo como una continuidad de las épocas más sombrías del pasado. Por eso dedica un álbum de láminas a los "Autos de fe" del siglo XVI español - cuyos grabados se acompañan de resúmenes de "Causas del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición" publicadas (sic) en Canarias en 1520, y otro álbum a Torquemada, el siniestro monje inquisidor de la iglesia española, "el intelectual de la violencia angélica, la pura fe en el fuego engendrador de la salud celeste, mortal, voraz y verdadero (...) bestia negra, el juez maldito, el consultor del odio..." como lo describe el poeta canario Manuel Padorno en el poema que ilustra la "Suite" de serigrafías"¹⁵.

Pero no serían sólo los grabados lo que representarían para Millares el nuevo territorio de su producción, a pesar de la afirmación de su cada vez mayor interés por ellos ¹⁶. También las arpilleras se iban a convertir, junto con los dibujos, en un nuevo espacio preparado para la escritura.

Es a partir de 1969 y de la serie de dibujos titulada "Animales del desierto" y de las arpilleras "De este paraíso" cuando la caligrafía de Millares lo invade todo o casi todo, cuando las rúbricas se hacen curvilíneas y consecutivas, diferenciándose así de la anterior escritura, cuadrangular y separada, y cuando aparece la obsesión de Millares por convertir su escritura en testamento para el futuro.

La escritura viene así a señalar un nuevo territorio, el del mito nominado, convirtiendo de esa manera la arpillera o el papel en una nueva geografía que pierde su sentido de homúnculo para transformarse en pizarra. Millares se convierte en *"el sujeto narrador situado en el límite del mundo"*, que deposita así

¹⁵J. A. França: "Millares", opus cit.

¹⁶"Con tanta cosa encima, lo que más me interesa - dentro del arte, se entiende -, es el grabado, técnica a la que he tomado tardíamente una gran afición. Hice, para un libro especial de Miguel Hernández, dos puntas secas y ahora termino mi carpeta "auto de fe", con cuatro grabados y textos sacados del archivo de causas de la Inquisición (Canarias, 1520)", carta de M. Millares a E. Westerdahl, Madrid, 3 diciembre 1966

su mensaje indescifrable¹⁷.

En el centro de un sufrimiento de cariz personal, entre la depresión y la hipocondría ¹⁸, encuentra al fin la manera de una obra que, a la vez que denuncia y muestra un cada vez mayor compromiso político ¹⁹, como constataron Moreno Galván y Areán en sus textos²⁰, llega posiblemente a su más alto grado de perfección estética.

Es un viaje órfico que despeja su obra de las dudas anteriores, logrando una coherencia entre sus pasiones, la escritura y la arqueología, y su pintura, al mismo tiempo que continuaba siendo, para el propio artista, un reto permanente seguir buscando nuevas alternativas a su "homúnculo"²¹, del que aún hablaba en 1967:

"Para el visitante que ya se sepa mis primeros pasos e influencias canarias en mis cuadros - y son casi todos - se preguntarán extrañados que tendrán que ver estos objetos bestiales, estos homúnculos y estas críticas testimoniales con los

¹⁷ "Las artes del signo dan forma a lo que entonces acontece... Esta dialéctica puede emerger del ambiente mismo dispuesto por las artes de la edificación del espacio, como surgiendo de la superficie de la tierra, del fondo del escenario "teatral"...", E. Trías: "Lógica del límite", Ed. Destino, Barcelona, 1991, p. 183

¹⁸"Nunca pensé que un dolor tan inmenso pudiera ser soportado por un ser humano. Pero la razón - en mí - ya vence al sentimiento (tan arraigado en nuestra familia). / No temo a la muerte y sólo pienso en mi hija", carta de M. Millares a A. Millares, Madrid, 27 febrero 1966

¹⁹"Va un cuadro bastante grande homenaje al "Che" y la exposición, en general, estará dedicada a los guerrilleros de todo el mundo. En el catálogo, un prólogo del compañero Moreno Galván", carta de M. Millares a A. Millares, Madrid, 9 noviembre 1967

²⁰Especialmente en las monografía que dedicaron a M. Millares, publicadas respectivamente en 1970 y 1972

²¹"Por aquí las cosas están algo aburridas, ya que los consagrados artistas de la joven pintura española no quieren arriesgar los privilegios adquiridos y se duermen, cómodamente, sobre sus propios y podridos rosales. / El que más, como siempre, anda, palo en mano, echando zancadillas a diestro y siniestro ¡cosas de los sentires ibéricos!", carta de M. Millares a E. Westerdahl, Madrid, 3 diciembre 1966

*paradisiacos soles de la isla de Gran Canaria*²².

Isla con la que seguía manteniendo una relación más de rechazo que de afinidad²³, mientras sus preocupaciones mayores iban encaminadas hacia el reconocimiento internacional de su obra²⁴. A pesar de ello, el proyecto de un Museo Internacional de Arte Contemporáneo en Lanzarote atrajo su atención²⁵, aunque durante poco tiempo²⁶, ya que poco después proyectaría sobre César Manrique, el creador de este proyecto, sus propias angustias:

"La vida no es precisamente un pastel - aunque lo dulce nos agrada de cuando en cuando -; hay que ser con todas las consecuencias y desear que la apetencia de la dificultad no se convierta en algo ajeno para la vida y el arte. Si uno ya no

²²Carta de M. Millares a E. Westerdahl, Madrid, 10 febrero 1967. El comentario era a propósito de una exposición en Tenerife, para la que R. Santos Torroella escribió un texto que no llegó a tiempo para el catálogo, y en el afirmaba: "un desesperado intento de no ser así, de no quedarse encerrado en la isla de su propia soledad... haya tenido que hacer saltar los límites de su pintura", R. Santos Torroella: "Manuel Millares, en su isla", El Noticiero Universal, Barcelona, 16 marzo 1967

²³"Parece que hay nuevas pegas para el cobro del cuadro y la escultura (de J. Abad). Ahora se salen con que necesitamos una autorización notarial para que "el niño" pueda cobrarnos el dinero. Hideputas estos burócratas isleños. Igual que los de la vecina isla... He estado varias veces a punto de reclamar el cuadro. Si no lo hice, fue pensando en los amigos que han puesto su mejor voluntad en esta compra. De todas formas, como el Museo de la Casa de Colón de Las Palmas no figurará en mis notas biográficas. Así les pago indiferencia por indiferencia", carta de M. Millares al matrimonio Westerdahl, Madrid, 29 noviembre 1967

²⁴"En cuanto a colectivas, el Pittsburgh terminó esta vez muy bien en cuanto a premios y la participación española (que somos los de siempre hasta que no se demuestre lo contrario) hizo su buen papel", carta cit., 29 noviembre 1967

²⁵"... fuimos a Lanzarote donde, de la mano del superentusiasta que es César, hemos hecho muchos e interesantes planes culturales para la isla, entre los que se encuentra el posible Museo de Arte Contemporáneo, cuyo emplazamiento sería el bellissimo Castillo de San Gabriel, a la entrada de Arrecife... Todas estas cosas son compatibles con nuestros meses de verano, ya que pensamos que éstos sean en Lanzarote, en el Volcán de Tahiche, donde nos han regalado 3.000 metros de superficie sobre un río de lava y donde pensamos construir muy pronto", carta de M. Millares al matrimonio Westerdahl, Madrid, 10 febrero de 1967

²⁶"César pasa las Navidades en casa. He reclamado su presencia para poner en orden - y estudiar muy seriamente - los primeros pasos del Museo del Castillo". En la misma carta daba noticia del envío de un cuadro "Acabo de entregar a la agencia de Transportes Macarrón el cuadro "Despojo abisal" (1967, medidas 81x65) destinado a la exposición Domínguez", carta de M. Millares al matrimonio Westerdahl, Madrid, 27 diciembre 1967

*siente ese cosquilleo interior, es que nos llegó la hora del más solemne entierro de primera y la medalla por méritos al trabajo*²⁷.

Su sentido acendradamente crítico tenía que alcanzar, por extensión, a su propia obra y a pesar de que la caligrafía que iba a desarrollar sobre sus arpilleras y papeles había ido conformándose a partir de los primeros signos situados cerca de los homúnculos, éstos habían degenerado en personajes excesivamente miserables. El añadido de otros objetos a su pintura los había transformado paulatinamente en algo grotesco, como sucede con el "Homúnculo"²⁸. Las derivaciones del homúnculo, la inspiración en la Inquisición y el consecuente interés en personajes y elementos alternativos a los ya entonces agotados, iba a permitir a Millares investigar en nuevas formas y cromatismos.

El "Homenaje al Barroco"²⁹ supuso uno de los mayores riesgos de Millares en torno al vacío. El pliegue de la arpillera se centra en un lado del bastidor, que aparece sólo pintado de negro, sin más materia añadida. A causa de la época en que fue realizado, es posible que Millares, deseando encontrar nuevas fórmulas, utilizara este recurso, logrando así una de sus arpilleras más peculiares.

El "Inquisidor"³⁰, era una traslación al volumen de los encapuchados que aparecen en "Auto de fe", personajes siniestros procedentes de la genealogía del terror de la España negra. Para ellos, la función de sus arpilleras era servir de

²⁷Carta de M. Millares a E. Westerdahl, Madrid, 28 enero 1968. En la misma comentaba acerca de O. Domínguez y un fallido homenaje proyectado por Westerdahl: "Siento lo del silencio de algunos pintores españoles. Oscar Domínguez bien se merecía hasta la más inteligente atención porque - afortunadamente para él - era un pintor sin provincia ni frontera... La obligada limitación a que se ha visto sometido el homenaje (sector mayormente canario) supongo que no habrá sido de vuestro total agrado."

²⁸"Homúnculo", 1966, técnica mixta, 100x81 cm, col. particular, cat. en AAVV: "Millares", CARS, opus cit., il. 56, p. 183

²⁹"Homenaje al Barroco", 1967, cat. por C. Areán: "Millares", Artistas Españoles Contemporáneos, opus cit.

³⁰"El inquisidor", 1968, técnica mixta, 100x81cm, Col. privada, París, cat. por J. A. França, opus cit., il. 317, p. 177

sarcófagos, como el "Sarcófago para un indeseable"³¹.

A pesar de estos personajes, fue éste un tiempo en el que Millares se tornó más intimista, mostrándolo en la elección de sus títulos. El dolor, la angustia vital que había aumentado, y un carácter cada vez más depresivo, hacen que no sólo sus cartas sean un testimonio patético. Los títulos de sus arpilleras también serían para él una vía de escape, al menos poético.

"Asesinato del amor"³² es uno de sus títulos de 1966. Hay en él una mayor contención en el uso del pliegue de la arpillera, mientras el fondo, pintado en blanco y negro, sirve para trazar sobre él un par de signos, preludio de las posteriores caligrafías.

Empezaba Millares a encontrar en 1966 una tendencia que nunca pudo desarrollar plenamente: se trataba de crear un fondo plano para que la escritura tomase el relevo de la materia, así como el negro y el uso del blanco, que llegaría a la plentitud en los tres últimos años de su vida con las antropofaunas y los neanderthalios.

En estas primeras arpilleras completamente blancas, Manolo Millares no siempre alteró los títulos, continuando especialmente con el "Animal de fondo". No se trataba para él, pues, de una nueva experiencia o una nueva serie, sino de la necesaria transformación en el uso de la pintura, concretada en la aparición invasora del blanco.

El "Animal de fondo"³³ de 1966 y el "Personaje"³⁴ del mismo año son

³¹"Sarcófago para un indeseable", 1967, técnica mixta, 130x191 cm, col. privada, Madrid, cat. por França, opus cit., il. 303, p. 168. En el catálogo de AAVV: "Millares", CARS, opus cit. aparece con el título "Tríptico a un desconocido", con el n°64, p. 199. El nombre registrado por França parece más acorde con las inquietudes de Millares en estos años, aunque ambos resultan válidos

³²"Asesinato del amor", 1966, técnica mixta, 130x162 cm., Museo Nacional Reina Sofía, cat. en AAVV: "Millares", CARS, opus cit., il. 55, p. 181

³³"Animal de fondo", 1966. Técnica mixta, 66x93 cm., col. Rafael Canogar, Madrid, cat. por J. A. França, opus cit., il. 287, p. 162

homúnculos, incluso en el caso del segundo con un zapato adherido a la arpillera, pero hay una contención en el bulto, una ausencia de pliegues, índices de una mayor serenidad.

Del avance del blanco França, quizá el crítico más atento a las señales de cambio en Millares, escribió:

"Hace nueve años (1965) hablé del avance del blanco"³⁵ en otro catálogo para una exposición de Millares, Los mutilados de paz, una serie de pruebas (sic) que acompañaban a unos veinte cuadros incluyendo algunos titulados Homunculus y Presencia oscura. En ellos vi blanco, ocupando un área siempre dominante del lienzo, poco a poco, pulgada a pulgada. Desde luego estas pinturas eran todavía negras, la marea oscura las cubría casi por completo. Pero el blanco estaba dando a conocer su presencia, auto - insinuándose, realizando la conquista del día de la luz, sobre el inmenso campo de sombras"³⁶.

Idea en que insistiría el mismo crítico en 1971, en "Les monstres et les autres": *"Le juste historique": derrière ses toiles à sac froisées, déchirées, cousues, goudronnées, frocs de moines et de mendiants, morceaux de boue et de misère, Millares, angoissé mais lucide et ignorant tout desespoir, observe le monde et son histoire au nom d'une vérité que rien ne pourra détruire...*

"... C'est pourquoi le blanc s'avance sur le noir, toile après toile, et gagne du terrain, jour après jour.

"Une "marche vers le blanc" caractérise la peinture de Millares au long des années 60... une petite zone blanche s'éclaire vers le haut, qui grandit, s'infiltrant coulant sur la masse sombre... couvrant de sa lumière le volume

³⁴"Personaje", 1966, técnica mixta, 160x160 cm, col. privada, Madrid, cat. por J. A. França, opus cit., il. 288, p.163. La grafía que muestra claramente la arpillera es, según declaraciones de M. Padorno a la a., la consecuencia de una elección cuidadosa de M. Millares en la tienda donde adquiriría los sacos, lo que apoya la teoría de su concepción previa a la realización del cuadro

³⁵J. A. França: "Millares ou à Marche para o branco", O Tempo e O Modo, Lisboa, noviembre 1965

³⁶J. A. França: "Homage to Manolo Millares", Pierre Matisse Gallery, N. Y., 1974, cit. en AAVV: "Millares", CARS, opus cit., p. 68

ubuesque de l'homuncule. Le fantôme se dilue alors dans le grand espace blanc; il croît por disparaître dans l'avenir...³⁷.

Hay, es cierto, una serie de obras que preludiaban el avance del blanco en las arpilleras, aunque aún sin hacer desaparecer el "*fantôme*", como llama França al homúnculo³⁸.

En la búsqueda de nuevas soluciones, el interés de Millares por la literatura, y concretamente por la literatura de viajes, y entre 1967 y 1969 por los autores latinoamericanos³⁹, iba a ser para él otra revelación, descubriendo así otro personaje, más placentero que el homúnculo, provocador de una nueva visión de las arpilleras, esta vez utilizadas como paisajes. Personaje con el que se identificaba, ya que él mismo se sentía ante la arpillera como *Humboldt cruzando el Orinoco*, según dijo más de una vez.

Millares, que se enfrentaba al cuadro, al grabado o al dibujo, como una tormenta donde el final estaba previsto, que acababa acuchillando sus arpilleras, empieza a partir de entonces a mantener con éstas una relación más serena. Era, de alguna forma, la sensación de que el monstruo ya no estaba dentro, de que la escritura sobre el papel podía ser más evidente que otras formas de denuncia, lo que parece reconducir su actitud creadora.

Fue en enero de 1968 cuando empezó a trabajar en "*Humboldt en el Orinoco*", prácticamente su última serie de grandes pliegues, de lo que escribía a Westerdahl:

"Me he pegado un mes de enero anegado en pintura, sacos y cuerdas. Resultado

³⁷J. A. França: "Os monstros e os outros", Colóquio, Lisboa, diciembre de 1971, versión cit.: "Les monstres et les autres" en el catálogo de la exposición - homenaje de la Galería Juana Mordó, Madrid, 1973

³⁸Como las dos obras cat. en França, opus cit, nº 228 y 229, tituladas "Homúnculo", ambas de 1964, pertenecientes a la Pierre Matisse Gallery, para la que escribió França el texto citado

³⁹"Estoy - como todo el mundo - "inflándome" de literatura hispanoamericana: García Marquez, Guimarães, Cortázar, Carpentier, Rulfo, Sábato, Vanasco, Lezama Lima...", carta de M. Millares a A. Millares, Madrid, 16 de mayo 1969

de ello son los cuadros de una nueva serie con el título de "Humboldt cruzando el Orinoco" y unos cuadros de enormes relieves, negros, inmensamente negros, que continúan la línea de La Mina" ⁴⁰.

De Humboldt⁴¹, Millares podía apropiarse del placer del viaje, algo que a él, sin embargo, disgustaba⁴².

En estas arpilleras apenas hay huecos. El homúnculo ha desaparecido del cuadro y se ha transformado en un paisaje, en la ribera de un río caudaloso, como lo definiría el propio artista.

El título dado a la serie no era gratuito ⁴³. Millares escribiría acerca de él un año más tarde:

"De entre mis lecturas, he tenido siempre especial inclinación por los libros de viajes en cuya base fuera condición previa la investigación y la ciencia.

"Porque el riesgo que comporta la exploración, para el mejor conocimiento de la naturaleza y de los hombres, tiene un punto de afinidad umbilical con la aventura creadora del arte en su ampliación, en este caso, el mundo visual que nos rodea.

"Así nacen, en el Lazarillo de Tormes - ese libro anónimo español - los andares de una picaresca social que ahonda en los contextos de una época. Y así, Sir L. Woolley, como antes el gran Schliemann en Micenas, hace libro de viaje arqueológico cuando saca del polvo la Ur de los Caldeos.

⁴⁰Carta cit. a E. Westerdahl, 28 enero 1968.

⁴¹A.von Humboldt, botánico, viajero, escribió sobre Canarias antes de partir hacia el Orinoco y el Amazonas

⁴²Excepto los viajes a París, bastante continuos, que consideraba una "buena costumbre", según escribía a su hermana Jane

⁴³"Hace ya bastante tiempo me dijo José Luis Fajardo que no estabas de acuerdo (al menos con los títulos) respecto a los Humboldt en el Orinoco. / Siguiendo el sano criterio de aclarar todo aquello que pudiera prestarse a equívoco, debo decirte que tales títulos no son pretendidos retratos del botánico - cosa que olería a gesto gratuito y surrealista - , sino algo más serio", carta de M. Millares a A. Millares, Madrid, 16 mayo 1969

"¿Y qué decir de Darwin, en 1831, en tan largo navegar a bordo del "Beagle" alrededor de la tierra?.

"La aventura se une a la ciencia, seriamente, en su labor investigadora.

"Pero el arte pone acaso la imaginación a la aventura".

El viaje como iniciación, como búsqueda, y el arte que lo sitúa todo en su lugar correspondiente, eran un emblema de la actitud de Millares, que a continuación escribía:

"Alejandro de Humboldt, en su "Von Orinoko zum Amazonas", me pone en el camino de una imagen, cual si fuera mi viaje personal, en una continuada línea horizontal del río americano, en cuya raya tensa discurren las aguas corrientes y los más extraños animales ecuatoriales.

"Y es desde esta geografía botánica de su viaje - su gran aportación científica - de donde nace mi geografía pictórica a él dedicada; que cuando habla de las "aguas negras" y "las aguas blancas" del Orinoco, veo, limpiamente las aguas del río tirante de mis cuadros; el rostro insoslayable de mis blancos y mis negros"⁴⁴.

Era Millares quien mejor definía estos cuadros. Tal como afirmaba, las aguas se transforman en poderosas franjas de blanco y negro.

A pesar de ser, como él comentaba a Westerdahl, herederos de "La Mina", sus cuadros de "Humboldt..." muestran una mayor concepción del equilibrio y una importancia también mayor del espacio creado por el fondo de la arpillera.

En "Humboldt en el Orinoco"⁴⁵, la franja de blanco impone una nueva mirada al cuadro haciendo perceptible el acercamiento paulatino de Millares a los "colour

⁴⁴Carta cit., Madrid 16 mayo 1969. El texto había sido publicado en M. Millares: "Opinión sobre la serie de mis cuadros Humboldt en el Orinoco", Humboldt n°37, Unterageri, 1969, cosa que comunica a su hermano antes del texto mencionado: "Precisamente acabo de recibir la revista HUMBOLDT, editada en Suiza, en la que se publican varios cuadros míos pertenecientes a esa serie y un texto (breve texto) aclaratorio"

⁴⁵"Humboldt en el Orinoco", 1969, técnica mixta, 81x100 cm, col. Berla Bertolaja, Barcelona, cat. por J. A. França, il. 342, p. 190

fields". En el centro de la composición, el bulto creado por la arpillera es más ligero, más aerodinámico, que los homúnculos. Apenas un gesto caligráfico en negro era precisado por Millares para acabar la composición.

La importancia creciente que iba concediendo al blanco se puede observar también en otro cuadro de la serie, del mismo título y año, "Humboldt en el Orinoco"⁴⁶ donde el negro aparece ya sólo en la cruz central que forma la arpillera cosida y doblada, mientras el fondo aparece casi totalmente blanco.

La ausencia de homúnculos en esta etapa de su producción no impedía, sin embargo, que Millares hiciera algunas referencias implícitas a ellos, en algunos "personajes", como el "Personaje"⁴⁷, donde sus piernas colgantes remiten al humanoide, aunque la ausencia de huecos en la arpillera y el predominio del blanco sobre el negro fundamentan el cambio.

Su interés por los *colour fields*, insinuado en estas arpilleras, iba a ir más lejos al convertir los "*cuadros inmensamente negros*", en pizarras vacías para su caligrafía en blanco, de las que comentó a Westerdahl:

*"Cuando vengas te vas a topar con algunos de mis mayores - y yo creo que mejores - cuadros. Como no salen por la puerta, he tenido que hacerlos en dos partes"*⁴⁸.

"De este paraíso" y "A Miguel Hernández" son los títulos de algunas de estas obras impresionantes en su austeridad, alejadas del homúnculo, contenidas en su negrura.

"De este paraíso" era la consecuencia natural de los grandes cuadros negros,

⁴⁶"Humboldt en el Orinoco", 1969, técnica mixta, 81 x 100 cm, col. Pabst, Nueva York, cat. por J. A. França, il. 343, p. 192

⁴⁷"Personaje", 1969, técnica mixta, 100x81 cm, col.privada, Vitoria, cat. por J. A. França, opus cit., il. 344, p. 192. Hay una serie de cuadros, catalogados por França, titulados "Torso para ejercicio de tiro", que continúan en la misma línea del citado, pero con una composición que exagera, cosa extraña en Millares, las líneas verticales sobre las horizontales. El nº 352, p. 197, opus cit., se trata del "Torso para ejercicio de tiro", 1969, técnica mixta, 81x100 cm, Galería Juana Mordó, Madrid, y sirve como ejemplo de esta serie bastante secundaria en la producción de Millares

⁴⁸Carta de M. Millares a E. Westerdahl, Madrid, sin fecha

donde el objeto central se transforma en un tubo. La arpillera era tratada de esta manera como un enorme entramado negro donde la escritura se convierte en la única o casi única protagonista.

Herederos de algunas obras de 1967, como el citado "Sarcófago para un indeseable" o el "A Miguel Hernández"⁴⁹, Millares alternó estos cuadros con los de la serie "Humboldt". En 1968, realizó el mayor de estos cuadros, el "Tríptico"⁵⁰ realizado como mural para el Hotel Oasis de Maspalomas. Estos cuadros eran predecesores de las arpilleras sobre las que desarrollaría la escritura, especialmente a partir de 1969, como en "De este paraíso 2"⁵¹ y "De este paraíso 3"⁵², ambos de 1969.

En ambas, Millares había cuadrículado el espacio, dividiéndolo en tres. Aprovechando el gran tamaño de estas composiciones, creó dos trípticos donde el cuerpo central queda como testigo aislado del volumen anteriormente usado en sus obras y con la escritura que aparece en blanco y de forma continuada.

La evolución de estas obras le conduciría a las arpilleras tituladas "Sueño de príncipe" y "Memorias de una excavación", ambas de 1970, que confluyen, aunque en una especie de negativo, con las antropofaunas y neanderthalios de la misma fecha, donde la escritura en negro o gris cubre parte de la arpillera pintada de blanco.

⁴⁹"A Miguel Hernández", 1967, técnica mixta, 131x241 cm, col. E. Escobio, Madrid, cat. en AAVV: "Millares", CARS, opus cit., nº 65, p. 200. Según el cat. de França está realizado en 1968, il. 336, p. 185

⁵⁰ Sin título, (tríptico), 1968, técnica mixta, 80x876 cm, Gobierno de Canarias, cat. en AAVV: "Millares", CARS, opus cit., nº 68, p. 206. Actualmente cedido al CAAM. El tubo central mide 100 cm. aprox. de profundidad, lo que da carácter volumétrico muy importante a este cuadro

⁵¹"De este paraíso 2", 1969, técnica mixta, 200x321 cm, col. Coro Millares, cat. en AAVV: "Millares", CARS, opus cit., nº 71, p. 213

⁵²"De este paraíso 3", 1969, técnica mixta, 200x320 cm., col. Eva Millares, cat. en AAVV: "Millares", CARS, opus cit., nº 72, p. 215

...

"Humboldt cruzando el Orinoco" representó, para Millares, el gran viaje imaginario reflejado en su pintura, pero sería el viaje al Sáhara, en 1969, el detonante de su última obra, la blanca y deslumbrante obra de las antropofaunas y los neanderthalios.

El proceso de asimilación de una nueva tendencia, la producida ante el impacto de los escritos de la Inquisición, y la fase de acabamiento de los grandes pliegues con "Humboldt...", suponía una transformación de la arpillera en grandes espacios, campos de color en blanco o en negro, donde la escritura iba tomando la alternativa al volumen y a la materia.

La enfermedad había hecho su aparición, y Millares a pesar de su ignorancia explícita de ella, inició un cambio en sus costumbres, no sólo las creativas, sino las cotidianas, abandonando la correspondencia⁵³, aunque sin olvidar por ello su sentido social respecto al arte, participando, en 1970, en la creación de la Asociación de Artistas Plásticos⁵⁴.

La necesidad de seguir escribiendo le empujó a crear superficies sobre las cuales trasladaría la escritura. Su interés por los *colour fields* de Rothko había aumentado en los últimos años, tras su abandono de la materia como elemento clave. Hay además cierta impronta metafísica común a las últimas obras de estos artistas. Rothko, que se suicidó en 1970, había antes realizado la Capilla de Houston encargada por Jean y Dominique de Menil. Sus cuadros casi negros tenían un sentido religioso, pero cargado de desesperanza:

⁵³De sus últimas cartas, una es a A. Millares: "Poniendo un poco de orden en las miles de cartas de mi nuevo archivo, me topo con una carta de mi querido y admirado Angel Ferrant que viene ahora como anillo al dedo. Ante mi demanda, en 1955, de su opinión respecto a mi decisión de marchar a vivir a Madrid, su contestación no puede ser más pesimista y negativa... Pese a lo cual, haciendo caso omiso de tales advertencias, me lié la manta a la cabeza y aquí vine y aquí estoy raspando ya los quince años", Madrid, 29 mayo 1969

⁵⁴El primer acto público de esta asociación fue una carta firmada por quinientos artistas que manifestaban su deseo de no acudir a la Exposición Nacional de Bellas Artes

*"His painting accumulated resonance by appealing to myth; but the myths were in decline and could only nominally be revived by painting... The emptiness of this work is... a sense of waiting for an epiphany that never comes"*⁵⁵.

Millares, que dotó sus últimas obras de una impronta espiritual buscaba el futuro, aunque incierto, en sus campos de color últimos. Un artículo de 1969 destacaba una condición "religiosa" en Millares; una religiosidad peculiarmente traducida de su preocupación humanística:

"El hermano Manuel Millares, no sé bien si franciscano o capuchino por libre, está en su celda de trabajo. El corazón, rodeado de mar por todas partes, como una isla; asediado de afán por los rincones del tiempo, como un solitario; vestido de pobreza penitente en su arte y urgido por las cosas transitorias.

*"... No araña, hace sangre"*⁵⁶.

Un misticismo laico que posiblemente aumentó ante la enfermedad, aunque había sido constante en su vida.

Cuando Millares viajó al Sáhara, la enfermedad ya se había desencadenado dentro de su cabeza. Pese a ignorar la gravedad de su estado, la intuición de la muerte para alguien que, como él, vivía tan dolorosamente las impresiones de su cuerpo, tuvo que ser algo evidente.

La unicidad de su pintura y su vida, o de la percepción de ambas, se muestra más claramente que nunca en las películas que rodó en esta época: la película sobre los muros de la Guerra Civil, y la que de él filmó Alberto Portera, ambas en Super - 8.

En ambas, la relación de Millares con la muerte es el *leit motiv*. En la que filmó con su esposa, Elvireta Escobio, Millares entremezcla las imágenes de los muros acribillados por los fusilamientos de la guerra civil, en los altos del Jarama, con su rito creador ante la arpillera. La elección de los materiales, la ruptura de la

⁵⁵R. Hughes: "Mark Rothko in Babylon", *Nothing if not Critical*, opus cit., p. 241

⁵⁶S. Jiménez: "La ofensiva de Millares", *ABC de las artes*, 1969

arpillera y los cosidos, el chorrear de la pintura sobre ella, forman parte de una ceremonia intimamente enlazada a la muerte, que además termina con el acuchillamiento de la arpillera. Estas cuchilladas finales, que paradójicamente Millares había casi abandonado cuando presenta la película a un concurso de cine *amateur*⁵⁷, tienen relación con la muerte, pero, también, con sus preocupaciones espaciales⁵⁸. Acerca de esta película, que posiblemente fue proyectada con la música del Auschwitz Oratorium de Penderecki⁵⁹, escribe França:

"... Imágenes de campos de concentración nos recuerdan otras cifras, pero sólo el espacio de un relámpago. Los pormenores del cuadro se superponen a esas imágenes y en ellas resplandecen. Se despierta el monstruo que está tumbado en medio del lienzo: es negro y las manchas de rojo que lo cubren se enarbolan como heridas o revelan entrañas abiertas.

"... La abertura de un tubo se tiende hacia nosotros, negra, con puntos rojos. Y, de pronto, una imagen de campo de concentración a través de un alambre de espino. De nuevo esa abertura, como una boca; y la imagen del campo... Los cadáveres amontonados del campo, y la boca. Un niño muere de hambre: su ojo enorme en la carita descarnada y también el ojo de ese tubo negro. Ojo - boca"⁶⁰.

En la otra película, Millares se envuelve y cose la arpillera, que le sirve así de mortaja. La relación de sus arpilleras con las momias del Museo Canario, sus

⁵⁷El concurso era organizado por una sociedad de vacaciones, "Puente Cultural", en la que M. Padorno trabajaba los fines de semana. Según relata Padorno, la noche en que se dieron los premios a las películas de 16 mm, Millares no fue y envió al matrimonio Portera a recibir el premio en su nombre. La película fue pasada en el salón del centro, situado en la Puerta del Sol, y los censores del Ministerio de Cultura la vieron sin rechistar

⁵⁸Las cuchilladas de M. Millares guardan una gran relación con su admiración por Lucio Fontana, aunque Millares dramatiza este descubrimiento de la espacialidad del cuadro

⁵⁹Es una posibilidad muy cercana a la realidad, ya que França lo indica en su texto, pero el testimonio de los presentes no logra determinar si fue esta música o no la que acompañó la proyección

⁶⁰J. A. França: "Millares", Ed. Polígrafa, opus cit., p. 246

textos acerca de la muerte como obsesión perpetua, encuentran aquí su sentido más absoluto⁶¹.

La sensación de la cercanía de la muerte real tuvo que ser, para él, liberadora, como lo había sido ya en sus escritos, desde el principio, desde su percepción de "la muerte que todo lo resucita"⁶². Su concepción dramática de la vida, y con ella, de la pintura, el temor a la enfermedad, se diluían ante una extraña calma que Millares demuestra en su última obra. La angustia daba paso a la plenitud. La escritura se transformaba en la alternativa última a sus despojos humanos⁶³. Las antropofaunas y neanderthalios marcan su paso al blanco, aunque no siempre son blancas estas arpilleras últimas. Algunas obras negras, descendientes de "De este paraíso", completan el panorama final de la pintura de Millares.

El blanco de estas antropofaunas y neanderthalios -nombres fantásticos imbricados en la arqueología - es limpio, cegador, como describió França:

"El blanco de estas últimas pinturas es tan físico como metafísico: crea un espacio simbólico en el que la experiencia se autorrebasaba hasta la enésima potencia, sin deteriorarse en el proceso. El significado de la última parte del trabajo de Millares es complicado - a la vez ideológico y material, idealista y materialista -. El abismo entre el recuerdo de sus años formativos (los de la guerra civil) más su total conciencia social del presente y un estado mental poético con raíces seculares (el impacto del descubrimiento arqueológico de las momias "guanches" en las islas Canarias donde nació Millares), es salvado ahora por una llanura puramente lírica en la que el artista encuentra una especie de tranquilidad activa, en tensión.

⁶¹La relación de amistad y confianza que mantuvo M. Millares con A. Portera encuentra aquí una muestra, pues de otra forma sería inexplicable alcanzar tal grado de catarsis ante la cámara

⁶²"La cercanía de la muerte tuvo que ser muy liberadora para Millares", comentaba P. Restany a la a. en el CAAM, durante el curso "Seis miradas sobre Millares", 1992

⁶³Crispolti afirma que la materia de Millares deja paso a la escritura "en una fase final de mayor lirismo", conferencia de E. Crispolti: "El realismo matérico de Millares", en Seis miradas sobre Millares, CAAM, 1992

*"Su pintura blanca, abiertamente estructurada, se presta así a un número infinito de interpretaciones: es la estructura viviente de un estilo de vida que rechaza toda satisfacción personal con el fin de asumir un responsabilidad creativa mayor"⁶⁴. França advierte que *"Diluidas ahora en este mar blanco, las no figuras - figuras de Millares pierden su inmediato sentido trágico"*⁶⁵.*

El inmediato sentido trágico era más evidente en los homúnculos, esto es cierto. La sensación de descomposición que predominaba en ellos era incluso excesiva, tal como había ocurrido con los inmediatamente anteriores a 1967. Pero matizando la afirmación de França, el sentido trágico se evidencia de forma contenida en las últimas creaciones de Millares.

El mar blanco al que se refiere França, el *colour field*, se convertía de esta manera en una superficie donde Millares podía escribir su testamento para el futuro, un indicador de su intuición de la muerte.

Ante el paso del homúnculo al antropafuno, França analiza la diferencia de concepto que se transparenta en estas elecciones:

"El paso del "homúnculus" al "antropofauno" es sutil, en términos ideológicos. No debemos olvidar que antes de encontrar el último nombre, Millares había titulado una serie de cuadros en 1970 "Nuevos homúnculus", pero rechazó este título ya que su involucimiento era algo más que la simple diferencia cronológica marcada por la palabra "nuevos" no logró transmitir.

*"El significado final de cada frase, tanto ético como estético, debe buscarse en su propia expresión. Aquí nos ayuda el empleo del blanco"*⁶⁶.

Ante el agotamiento de sus fuerzas, tanto físicas como mentales, y ante el cansancio de unas formas a las que había dedicado una década de su vida,

⁶⁴J. A. França: "Millares o la victoria del blanco", *Homage to Manolo Millares*, Pierre Matisse Gallery, N. Y., 1974, pub. en AAVV: "Millares", CARS, opus cit., pp. 67-70

⁶⁵J.A. França, opus cit.

⁶⁶J. A. França, opus cit.

Millares había buscado en las antropfaunas y neanderthalios una salida a su expresión. Más que el empleo del blanco, lo que marca una pauta diferenciadora con la obra anterior es la tensión hacia el color compacto, hacia la arpillera como un todo armónico que acababa con los *drippings* y con las roturas.

Su uso del negro durante años impone, llegado este momento, el alejamiento de éste por la vía radicalmente opuesta, el empleo del blanco. Pero sin duda, su término habría sido, como de hecho fue desde entonces, un acercamiento a la arpillera como base para su escritura.

El blanco era, además, un no - color dramático: la visión de los esqueletos calcinado en el desierto había impresionado a Millares hasta ese punto.

Las antropofaunas, como la "Antropofauna"⁶⁷, son la consecuencia inmediata del interés de Millares por el blanco, por los campos de color y por la escritura. En ellas, concretamente en la citada, introduce el rojo. Rojo intenso, vívido, que chorrea por los resquicios de ese ser que no es humano ni mítico, sino una mezcla quimérica, la sublimación de los esqueletos observados por Millares en las arenas del desierto.

Los neandhertalios, como su título indica, son más "homunculares", más antropomórficos. Pero diferenciándose de sus antecesores en la escritura, en la ausencia de huecos, y también, como las antropofaunas, en la delimitación del espacio del color, como ocurre con el "Neanderthalio"⁶⁸, en el que el rojo no aparece, pero sí el negro, relativizando la figura del centro de la arpillera.

Las antropofaunas y neandhertalios blancos comparten características similares, y entre ellas, el rojo que aparece como color de ruptura. Pero no sólo titularía

⁶⁷"Antropofauna", 1970, técnica mixta, 110x130 cm, col. privada Canarias. Cat. en J. A. França, opus cit., nº 388, p. 217, y en A. Alemán, opus cit., p. 114

⁶⁸"Neanderthalio", 1970, técnica mixta, 160x160 cm, col. privada, Madrid, cat. en J. A. França, opus cit., nº 389, p. 218

Millares así a sus cuadros de después de 1969; el "Muro"⁶⁹, título que había utilizado en sus primeras arpilleras, aparece en un cuadro de 1969 que, aunque mantiene gran parte de negro en la mitad de la pintura, es sin duda uno de los más equilibrados en su composición de blancos y negros horizontales y, aunque directo descendiente de la serie Humboldt, cercano también a los citados de después del desierto, y muestra de la gran importancia del rojo en estos años.

De este rojo sanguinoliento, a veces rosáceo, França da su análisis:

"En algún lugar Millares ha dicho que "los colores le distraían": Sólo exceptúa el rojo.

El rojo, pero no importa qué rojo: el color mismo de la sangre.

...

"Por la sangre la muerte penetra en el hombre y la sangre se extiende por los muros enjabelgados. Los "Mutilados", los torturados del Santo Oficio, los vencidos, dejan sobre los muros sus huellas de sangre. El rojo de Millares tiene un valor ideográfico inmediato: color físicamente compensador de otros dos, señala también con su presencia agresiva una esquema pictórico que el negro y el blanco neutralizan.

"... Establece al mismo tiempo el paso entre el relieve y la superficie plana, en la medida en que es en sí mismo un color - relieve y chorrea sobre el fondo del lienzo"⁷⁰.

En este texto França proporcionaba una valoración moral al uso del rojo. Una ética del color que afectaba a la concepción global de las arpilleras de Millares, tal como comentó también Moreno Galván, posiblemente una de las personas más cercanas al pintor en estos años:

"Se trata de que él pone el objeto de su esperanza un poco más allá; que sabe

⁶⁹"El Muro", 1969, técnica mixta, 160x160 cm, col. privada, Las Palmas, cat. en AAVV: "Millares", CARS, opus cit, n° 70, p. 210, y en A. Alemán, opus cit., p. 112

⁷⁰J. A. França: "Millares", opus cit., p. 222

*que el advenimiento de ese hombre nuevo que esperamos tiene que pastar - digámoslo así -sobre un campo abonado por las cenizas del hombre viejo destruido*⁷¹.

Ese campo era el que Millares entendía como un campo arqueológico donde encontraba la tregua a sus angustias:

"Millares se reviste externamente con la serenidad, como para concederle una tregua a la fatalidad de su desasosiego. Pero ese amor, como todo lo suyo, es contradictorio: su realización, como en el mito, es una mezcla de abrazo y combate.

*"... Manolo Millares es uno de estos artistas en quienes se hace más persistente y obsesiva la huella azarosa de la vida"*⁷².

Era siempre la huella de otros hombres lo que le había interesado, la huella de la memoria, la arqueología del saber⁷³, lo que Millares buscaba dejar en sus últimas obras:

*"... descubrir, como un teatro, un zapato viejo, moldeado y gastado por el uso... un cierto zapato viejo, con una cierta forma... ¡La huella de un semejante!. No pudimos evitar que Manolo lo hiciese suyo y que casi pretendiese reelaborar toda la vida del pie y de la persona que lo seguía"*⁷⁴.

El mismo Millares había declarado acerca de este interés:

"De haber elegido otro camino habría sido arqueólogo. No por la belleza de los

⁷¹J. M^a Moreno Galván: "Chillida y Millares", Triunfo, Madrid - Barcelona, 14 febrero 1970

⁷²J. M^a Moreno Galván: "Manolo Millares", Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1970. Acaba este texto citando un párrafo de

P. Weiss, "Die Ermittlung": "... Juez: ¿Que aspecto tenía el muro negro?. Testigo 3: Estaba construido a base de gruesas planchas de madera y tenía a ambos lados un protector contra las balas que sobresalía oblicuamente. La madera estaba revestida de arpilleras alquitranadas"

⁷³M. Foucault publicó en 1970 "La arqueología del saber", en la que busca "desvelar, al descifrar los textos, los movimientos secretos del pensamiento", algo que también sucedía en el concepto arqueológico de M. Millares, aunque en su caso las claves fueran dadas por los elementos materiales

⁷⁴M. Fernández Brasso: "Manuel Millares", ABC, Madrid, 23 de agosto de 1972

*objetos, sino porque estos objetos sirvieron a otros hombres hace miles de años y me emociona recoger los vestigios de los hombres de otras épocas*⁷⁵.

Una pasión que le llevaría, en 1970, a realizar otro viaje largamente deseado, a Italia⁷⁶, Grecia⁷⁷ y Turquía.

Viajes que no supusieron una desconexión de la realidad española, de la que daba su diagnóstico:

*"Aquí hay mucha gente encerrada o sin pasaporte. Pero en la universidad siguen los follones. A otros niveles, la cosa está más parada. Hay mucho miedo, porque al lobo, cuando se quita la máscara liberadora y de "apertura", se le ven los mismos dientes del 18 de julio, un poco más gastados, sí, pero todavía dañinos*⁷⁸.

Dándole la espalda a una realidad que le producía desasosiego, Millares se volcaba en esas arpilleras. Eran tumbas piadosas para los desgarrados y ya casi desaparecidos homúnculos, pero sarcófagos malditos para los personajes detestados.

Los monstruos encarnados en los seres repugantes de la Inquisición primero, en Torquemada después, en la cabeza de Núñez de Balboa, cobran vida mediante los grafismos de un dibujo que se desliga cada vez más de las formas tridimensionales de la arpillera.

⁷⁵Declaraciones de M. Millares en S.Jiménez: "La ofensiva de Millares", opus cit.

⁷⁶Ayer estuvimos en Roma con Alberti y Maria Teresa. ¡Dos personajes estupendos!", tarjeta postal de M. Millares a A. Millares, Nápoles, 7 octubre 1970

⁷⁷Supongo que recibirías todas las tarjetas que te puse en mi viaje a Grecia. La experiencia en tierras del Sr. Patakos no pudo ser más reveladora. Pese al carácter arqueológico de nuestro viaje, no he podido eludir la tremenda realidad social de aquel país que se palpa en cualquier sitio. Atenas es una ciudad prácticamente castrada y temerosa", carta de M. Millares a A. Millares, sin fecha, Madrid, 1970

⁷⁸Carta cit. sin fecha, Madrid, 1970

En "Variaciones sobre la cabeza de Núñez de Balboa"⁷⁹, la arpillera, fragmentada en cuadrículas, sirve de soporte a unos dibujos, más cercanos que nunca a las grafías de Millares sobre papel. El cráneo metamorfoseado en yelmo, las palabras ilegibles que lo acompañan, muestran como Millares disecciona aquellos personajes de la historia que servían para simbolizar la figura del dictador. A pesar de la presencia fragmentaria de la arpillera retorcida, el volumen casi desaparece del cuadro, versión sobre blanco de las arpilleras negras de esta época.

La arpillera misma se convierte en un lugar donde escribir los secretos y enterrar a los personajes odiados, como es el "Sarcófago para un personaje feudal"⁸⁰, en el que traslada el bulto de la arpillera a un lugar descentrado, y escribe sobre el espacio negro, con una caligrafía blanca y continua, donde no falta la alusión directa a la dictadura, entrevista en el yugo y las flechas.

Arpilleras que, en la línea de los fondos negros, alcanzarían su sentido máximo de exponente caligráfico en "Memoria de una excavación"⁸¹, un título premonitorio de los últimos años de vida del artista, a pesar de un nuevo giro, de mayor austeridad, que surgiría en 1971, con una arpillera que Millares dejó sin nombre⁸², en la que la escritura, único elemento, centra la visión sobre un lienzo absolutamente negro.

En cierto modo estas arpilleras cubiertas de escritura podrían enlazarse con las pizarras de Beuys, expuestas en 1974. Al igual que el artista alemán, Millares estaba animado por una clara conciencia política, y tenía un sentido

⁷⁹"Variaciones sobre la cabeza de Núñez de Balboa", (políptico), 1970, técnica mixta, 200x262 cm, Galería Guereta, Madrid, cat. en J. A. França, opus cit., n° 384, p. 214

⁸⁰"Sarcófago para un personaje feudal", 1970, técnica mixta, 200x200 cm, col. Coro Millares, cat. en AAVV: "Millares", CARS, opus cit., n° 75, p. 220

⁸¹"Memoria de una excavación", 1970, óleo sobre lienzo, 133x123 cm, The Israel Museum, Jerusalén, cat. en AAVV: "Millares", CARS, opus cit., n° 77, p. 224

⁸²Sin título, 1971, acrílico sobre arpillera, 160x160 cm, col. Eva Millares, cat. en AAVV: "Millares", CARS, n° 86, p. 242

profundamente humano del arte, aunque sus obras fueran absolutamente diferentes⁸³. Millares, que entroncaba su moral civil con la de un país lleno de tradiciones inquisitoriales, vio la referencia a estos restos históricos como parte inherente a su pintura.

Paradójicamente, el instrumento que usa Millares en su testamento para un futuro incierto, en sus caligrafías ilegibles, era tomado de los escritos de la Inquisición. Sin embargo, esta escritura era la esperanza, tras los desgarrados homúnculos, la vida invadiendo el territorio de la muerte, que Millares había simbolizado en sus arpilleras rotas.

A pesar de su proceso de angustiosa autodestrucción, a pesar de su hipocondría, Millares quería dejar algo positivo en su pintura.

Sin embargo, su personalidad atormentada era algo cada vez más evidente, y los monstruos de sus arpilleras, aquellos homúnculos que ocultaban lo pliegues del saco, son traspasados al papel.

Estos seres informes, muchas veces siniestros, como los personajes de la Inquisición en los que había basado los grabados de "Auto de fe" no sólo cobrarían vida, sino un lenguaje propio. Un idioma del que Millares les dotaba con una caligrafía compulsiva y barroquizante, descendiente de su propia caligrafía de juventud, la letra alargada de las primeras cartas de los cincuenta, y de la impresión recibida por los legajos de la Inquisición.

Desde el surrealismo, desde Artaud y el automatismo de Breton; desde los creadores del informalismo, desde Michaux y Towmbly, desde los logogramas de Jorn o el tratado de los *graffiti* de Dubuffet, Millares recogía definitivamente la herencia que le correspondía.

Había desaparecido asimismo el hueco tras el cual se ocultaba la muerte, como

⁸³J. Beuys (1921-1982) realizó numerosas acciones de claro significado político. Un punto de unión, aunque lejano, con la obra de Millares, fue su interés por la escritura, como ocurre con su exposición de pizarras en 1974 en Londres, Nueva York y Berlín; y su muestra, en una exposición itinerante de los dibujos realizados desde 1945 (en ellos la caligrafía aparece también), titulada "The secret block for a Person in Ireland"

había descifrado Alberti en su poema.

Los sarcófagos para los representantes de la España negra y las excavaciones arqueológicas iban a desembocar en sus últimas obras escritas. Personajes representados por seres infames, como Torquemada, el dominico inquisidor, el símbolo por antonomasia del Santo Oficio, que había servido de pretexto para un poema de Padorno.

Una carpeta de serigrafías, titulada "Torquemada"⁸⁴, surgió de esta complicidad entre el poeta y el pintor. La superficies serigrafiadas eran, a pesar del momento en que fueron realizadas, más deudoras de sus pinturas sobre papel de años atrás que de las inquietudes que entonces preocupaban a Millares.

El poema estaba destinado a un libro que no llegó a ser publicado:

*"En la Universidad del hombre sabio,
él, el intelectual de la violencia
angélica, la pura fe en el fuego
engendrador de la salud celeste,
mortal, voraz y verdadero mata.*

...

*Terrible condición ser bestia negra,
el juez maldito, el consultor del odio,
el consejero lábil de la usura
santa y cerril, real de Majestades.*

...

*Bocas en llamas, círculos gritando;
sangre grasienta colma la sed, harta
el hambre cruel la carne cruda, grumos,
masas devoradoras, prietas lenguas
de fuego lamen, tuestan, queman fieras*

⁸⁴"Torquemada", 1970, serigrafías (x4), 49x69,8 cm, Ed. Galería Juana Mordó, Madrid, cat. en "Manolo Millares. Obra gráfica", Casa de Colón, Las Palmas, mayo 1973

*los cuerpos vivos, ojos derretidos
de funeral mirada vuelta, sueltan
el olorcillo dulce y grato del hereje;
humo ceremonial entra en la trompa
del Unicornio, el miedo a ser el pasto
del asesino o del veneno puro;
él, el engañador de las conciencias,
ciego de claridad, a tientas, lúcido,
por el infierno Torquemada busca
certificado de inocencia: nunca
pondrán sello en su papel vacío*⁸⁵.

Este poema, como soporte real y literario, sirvió para una serie de dibujos, en los que Millares, junto a algunas figuras, expresó en largos y apretados párrafos, en su caligrafía imposible, el odio hacia los inquisidores.

La inspiración de Torquemada devuelve a estos dibujos la siniestra imagen de la Inquisición que ya Millares había estudiado años atrás, como indica França:

*"Párrafos, firmas barrocas, que recuerdan las del s.XVI, rayan el cuadro como la piel de las cebras, huella dejada por un clérigo ebrio o delirante que firma sentencias de muerte en el tribunal de Torquemada... o bien frases que no quieren decir nada, en una locura de expresión, simulación de pensamiento, irrisión de un stablishment fundado sobre documentos de escrituras santas o laicas... Como Steinberg, Millares destruye por la exhuberancia del arabesco el sentido de esa caligrafía invasora; pero lleva su crítica sobre otro plano en el que la metafísica se impone enseguida*⁸⁶.

⁸⁵M. Padorno: "Torquemada", Poema editado con la carpeta de serigrafías del mismo título, Galería Juana Mordó, Madrid, 1970

⁸⁶J. A. França: "Millares", Ed. Polígrafa, opus cit, p. 222 - 224

La interpretación de França⁸⁷ se hace precisa en los dibujos realizados físicamente sobre el poema de Padorno, plenos de textos imposibles⁸⁸; en la carpeta "Antropofauna"⁸⁹, editada también en 1970, y en "Descubrimiento en Millares 1671"⁹⁰, en la que Millares, cubriendo de manera febril los papeles de escritura, realiza los dibujos.

Es en esta última carpeta donde la caligrafía es la que forma el dibujo, con párrafo ensanchados y comprimidos formando las figuras, sin impedir la presencia de dibujos esquemáticos de seres fantásticos, monstruosos. Son estas páginas la última y clarividente muestra de la escritura ilegible de Millares.

...

Es en este último año de su vida creadora cuando la arqueología le sirve para introducir la idea de su propia desolación, de su condición "*fieramente humana*", donde la vida y el dolor se entremezclan con la proyección hacia el futuro de una posible excavación arqueológica de sus elementos existenciales. Por ello, a pesar de ser arpilleras las últimas obras (fig.92)⁹¹ que salen de sus manos, entroncadas

⁸⁷Hay una serie anterior, "Animales del desierto", 1969, dibujo sobre papel, 33x25 cm, en la que Millares, junto a unos dibujos sorprendentemente simples no en su ejecución sino en su concepción, emplea la caligrafía de angulos rectos y legible que utiliza normalmente en sus cartas. La evolución hacia la caligrafía de los años 70 es realmente importante en un tiempo tan corto. Cat. por França, opus cit., n° 358 - 368, pp. 202 - 203

⁸⁸Dibujos, 1971, 71x50 cm, cat. por J. A. França: "Millares", opus cit., n° 423, 426 y 428, pp. 232 y 233

⁸⁹"Antropofauna", aguafuertes, 1970, 57x77 cm, cat. por J. A. França: "Millares", opus cit., n° 398 - 401, p. 226, y n° 419, p. 230

⁹⁰"Descubrimiento en Millares 1671", 1971, (x12), 46x33 cm, Ed. Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca, cat. en "Manolo Millares. Obra gráfica", Casa de Colón, Las Palmas, opus cit. Este diario de una excavación imaginaria y barroca la ideó Manolo Millares en abril de 1971, y fue editada en diciembre del mismo año

⁹¹Aunque no con certeza, se supone que la última arpillera realizada por Millares es "Antropofauna. Paloma", 1971, técnica mixta, 130x110 cm., col. privada, Madrid, cat. por J. A. França: "Millares", opus cit., n° 443, p. 244

con las antropofaunas y neanderthalios, es el arqueólogo Millares, el íntimo Manolo Millares, quien más claramente deja escrito para el futuro, no un testamento, sino las huellas auténticas del hombre:

"Estos escritos a veces incoherentes, umbilicados a los destrozos verbales de la gramática parda y con sus aires también de un barroco pasado de matute por la puerta falsa, no son más que meros anhelos, pasiones, codicias y frustraciones de unos hombres (el hombre contemporáneo) que terminan hundiéndose en el absurdo y la alienación. Un principio de lucha, de aspiraciones más o menos lícitas y un final de confusión y locura, esa muerte lenta que nos corre por las venas tan aprisa"⁹².

El texto tiene fragmentos en los que Millares plantea una supuesta arqueología de sus propios restos y de su propio entorno, pero los fragmentos más desgarradores son aquellos en que habla de sí mismo:

"Era el empecinarse del sin juicio allí, en aquella hora, la misma hora de la noche, arañando el suelo con chirriar frío de erizarse, incómodo el cuerpo.

"Instrumentos necesarios para una excavación:

Piqueta,

manos,

paleta,

manos,..."

Habla en algunos fragmentos de su propia colección arqueológica, en un intento de reconciliación con su entorno vivido, con el mundo por él creado:

"Vivo en un cuarto piso de una casa de aquella ciudad y tengo un raro afán coleccionista. La cratera y el skyphos no me son extrañas..."

"... Todo está allí sobre los estantes donde me muevo: la Etruria en recogido bronce, la sigillata hispánica, la fibula, los vasos de lastimosa cochura, la siembra cortante de ordenados líticos, todo.

⁹² M. Millares: "Memoria de una excavación urbana y otros escritos", Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1973. El editor, a título póstumo, escogió estas palabras de M. Millares como introducción al libro

*Y yo queriendo ser excavador de seco, clandestinamente ignorado y temeroso. "Vasijas que no aparecieron hasta la angustia de un tino falaz, errando baldosas infinitas, muestras de mis pies por la mañana en casa, el desayuno, ella diciendo qué mala cara llevaba, si tenía salud, y las alfombras cubriendo cicatrices de heridas recientes"*⁹³.

Introduce una referencia a los sacos como metáfora de sus pinturas:

"Pasé tiempo - noches de leve sin saber - hasta el miedo de perderme, inútil el esfuerzo de rascar en donde creía, todo un mundo de sacos y más sacos, rotos, agujereados, de un largo período de mil años."

Aparece en él su ambigua relación con Canarias:

"... luego y entonces era delicia con lo fácil, pura playa todo hasta la volcánica Lancelote sangrada por Don Juan de Bethencourt, de arena limpia, cortada sin atropellamientos abisales".

La obsesión de Millares, sus demonios personales, son revividos a lo largo de estos párrafos:

"Vuelvo en confusión a pasar consulta de lo inventariado, el libro de tapas de cartón en rojo oscuro, y toco la certeza de mi letra, las alfileres prendidas en cada vínculo de la antigüedad. Allí están los dedos del tiempo remoto y sus marrones desprendidos como una piedra fina lasqueada y marcada en los detalles".

El anclaje en la prehistoria, la obsesión de su obra como algo que proviene de tiempos remotos, el hueco que aparece en sus cuadros, la ruptura con la belleza tradicional, aparecen asimismo tratadas en esta "Memoria...":

"Si siguiese en derecha al hueco de mayor resistencia -como mármol - pudiera ser que encontrara algo singular, lo que esperaba, no cuestión de niveles todo marasmo y perdido el hilo, más la pieza maestra, el nuevo - canon para dar naufragio a la egregia idea aristotélico - platónica del cosmos -, la psicología

⁹³M. Millares había sido operado para conjurar el riesgo de un derrame cerebral producido por el cáncer, y tenía entonces una cicatriz muy visible en la frente

humana, los restos calcinados del general Pericles.

"Era sólo un sentir, como una sospecha de un todo mentira, la sacudida fuerte que despertara la idiotez de este inmueble donde yo cultivo plantas de mi locura. Entonces yo diría, no antes: ¿y si me cierran la mirada?, ¿la hora del suicidio?. Tal vez. Tengo aquí los ojos desmesurados de van Gogh en su postrer disparo: "en este mundo siempre habrá miseria"

Locura asumida tras un intenso dolor, quizá le certeza de la muerte cercana, este párrafo anterior es uno de los más angustiosos. Y reniega también del desarrollo de su vida:

"No corras. Que corriendo han pasado los primeros cuestionarios que te impuso la estúpida herida biográfica enterrada en suelo atlántico, y ya, cuando pasado, no queda ni empeño u otra cosa, aparte el calcio que bautizó la nada"⁹⁴.

...

"Al costado de la piedra, ahondada ya en más de tres metros, leo con asombro: Navigare necesse est, vivere non est necesse

"Tenía en la memoria algo así, sobre un muro blanco, con letras torpes, rojas, allá en la isla: "Vivir no es necesario, navegar sí".

...

"Que si salgo del agujero me lo pregunto mil veces al día, pero estoy tan en ello que la pregunta sobrepasa voluntad y ganas. Cada noche, como un infierno, los dedos son otra cosa y mi cerebro un instrumento quebrantado por ansias y devaneos, una sola incitación a cavar y cavar no sé hasta dónde"

...

"¿Y desde cuándo mi vuelta atrás, añagaza de mis ojos cansados, renegridos, agujereados por la larga noche de los abismos?".

La angustia se libera de pronto:

⁹⁴

La desoladora impresión del hombre descontento de su vida, de todos sus afanes, es quizá lo más sorprendente de este párrafo

"No había llorado desde el primer día de la excavación y ahora todo en el suelo, suelo blando, lágrima turbia de río por la lluvia, si sería que volvía a la superficie, a las baldosas, al sofá, a la alfombra"

...

"Pero no. Algo quiere cambiar - trastocar - las piezas de aquel juego.

"... Mentira parecía, cosa imprevista, el petroglifo del fascio y no quise volver a la piedra, la mole de tanto obstáculo, con otros datos no tan lejos como para olvido de mi infancia. Pedestal sería del bronce del pequeño rey Victor Enmanuele minimizado por el futurismo maquinístico de Marinetti"

...

"No me atreví a seguir aquel camino, extraviado como estaba, y me salí por la derecha, un flón que prometía oros, dispendios del remoto que buscaba. A tanta hondura iba, que apenas si encontraba trecho en que moverme, los ojos feos, más acostumbrados a los cambios de terreno; aquí tierra caliza, allá piedras alineadas no casuales, más allá conglomerados de aluvión..."

...

"... y gran parte de un cráneo de homo sapiens que allí era Luisa cuando me acuerdo, los ojos vacíos, ya muerta, las hormigas trochando por la cara hasta la boca abierta ...

"... El cráneo se me fue de las manos. La joven Luisa caía del terror de mis manos, el homo sapiens crujió seco contra el suelo fuera ya de la forma, polvo inocente de una soledad milenaria.

...

"... Subir al piso y en la cama no dormir en darle vueltas a la piedra ovoide y sus dos perforaciones, ¿qué uso tendría, qué hombres la usaron?. ¿Inicio de forma esteatopílica?. Todo ahora sueño; mujer dormida - cómo duerme - necesita diez horas de sueño, estaba en el sueño pesado, duro el cuerpo como fibra en máxima tensión..."

"... ¿Qué arqueología sueñan los niños, mis hijos, los niños desgraciados, los

niños ricos, los del puerto, los de la ciudad, qué arqueología sueñan?

"Ningún testimonio hasta el momento de sus aros, molinitos de piedra, vasijas chiquitas, nada; sin niños vivió la prehistoria, peludos niños que piensan en el sílex, el mamut y los fuegos sagrados del holocausto..."⁹⁵

"... con el calor apenas ido de la almohada hendida por la cabeza, el cerebro en vigilia triste, indigno de ocupar aquel puesto donde los cuerpos de la tierra encontraron el sabor desmedido y fértil de la unión de los sexos, flores sin reconocer, cardos sin espinas, formas suaves, generosas, pasando por encima de la razón y el impetuoso latido en una masa toda, única, redonda y tibia, siete ovejas, ocho ovejas, nueve ovejas..."

Siguiendo el rastro de su pasión por la arqueología, Manolo Millares habla de Boucher de Perthes y de Darwin, y se pregunta *"...¿fue todo en 1859?"*

Vuelve a hablar de la gran losa, que parece aterrarle, y de la que se protege con los elementos arqueológicos de su colección:

"Ayer tomé nota de instrumentos líticos, más dos asas decoradas, posibles del período premicénico y una vasija de tipo campaniforme. Todo ello dentro del área que alejaba mi miedo de la gran losa, ya por otros derroteros"

Quizá la gran losa haga referencia a la muerte, a la losa de la tumba, lo que se puede inferir de su siguiente frase:

¿Para qué dormir, para qué navegar, para qué vivir?. Siento mi peso tierra abajo y tan fácil. Será, pues, la costumbre; volar por grutas sin salidas... restituir el mundo a la nada de un verdadero sueño incontaminado, largo, las píldoras, ¿por qué no?. El suicidio no es acto de cobardes o héroes. A lo más, un acto personal de extrema decisión, un acto que sobrepasa cualquier juicio así venga de aquí como de allá."

⁹⁵Son muy escasas las alusiones de Millares a su hija Eva -Coro nació en 1971 -, y a los niños en general. Pero hay otro texto, publicado en el mismo libro, "Ante un dibujo de Eva que le salió igual a J. R. (Jaqueline Roque)" (1966), en el que escribe: "Pienso en el viejo Picasso. / Estos ojos no hay quien se los hurte, como no sea el saber impoluto y libre de una Eva cualquiera", y en el que hace alusión a las "cuatro niñas" de la obra teatral de Picasso

...

"Mi vecino está ahí, frente a mi cama, con un revólver en la mano, es perfecto... Vietnam y mi vecino cada vez más lejos y más y más que no te vayas, por favor te lo pido, que no te vayas, dispara, nadie despertará, será un tiro sordo, un sonido de infinita soledad sin manos asesinas, que no te vayas, por caridad"

Esta reflexión dura y triste, en la que Manolo Millares hace recuento de sus miedos, angustias, tristezas, y de su vida en general, es la expresión de aquella moral civil sin asideros de la que Armas Marcelo escribía en su texto. La "memoria" se hace desesperanzada:

"¿Esta es mi vida?. ¿Desde cuando?. ¡Qué me digan desde cuando!. Manos cavadoras, vacías como llenas son el arpegio obscuro de momias ultrajadas, momias sacadas al sol del año treinta y seis, carcomidos cueros de cartón piedra que fueron cuando Alfonso el Sabio virtuosas carnes de clausura atentas a salmos y maitines con horario de cuervos, penes y diablos - fálicas tentaciones del infierno - bordados sobre capiteles de claustros románicos.

"... manos plenas de nocturnidad buscando oscuros rostros del pasado, de otras cosas no vistas... por mi siempre reptar en callejones inventados con rosas de muerto, crisantemos de muerto, siempre vivas siempre muertas de muerto, todo sobre mi cuerpo como lluvia implacable, entierro solemne de mi excavación, centro mismo de la tierra".

La locura es, junto al suicidio, el único descanso posible a su desesperación:

"... esa casa de salud en las afueras, si vieras que bien se está allí, con sus grandes jardines cortados por setos brillantes de flores y estallidos de verde y las visitas dos veces por semana, me acuerdo de Roberto Schumann y una dulce coronación de muerte.

"Vuelvo a pensar en dejarlo todo, olvidar la razón de aquella depresión desmedida que me arrastra y me aniquila".

...

"En realidad - todo el mundo lo sabe - mi cuerpo se encuentra a gusto allí, a

miles de metros bajo tierra y pienso que es el sitio del que no debiera salir jamás".

EPÍLOGO

Manolo Millares murió el 14 de agosto de 1972 en su domicilio, a causa de un cáncer desarrollado en el cerebro. Meses antes había sufrido una segunda operación, de la que no se recuperó.

A su alrededor, en el momento del fallecimiento, estaban su esposa, Elvireta Escobio y su médico y amigo, Alberto Portera; Antonio Saura se quedó en el umbral de la puerta.

A Manuel Padorno le correspondió tramitar el entierro, por expreso deseo de Millares, en el Cementerio Civil de Madrid. Pocos días antes, cuando salía de esta ciudad rumbo a Nueva York, Martín Chirino se había despedido de su amigo enfermo y casi ciego.

Moreno Galván, que se lo había llevado a su molino antes de la postración final, para hacerle descansar del calor estival en Madrid, fue uno de los que ayudó a enterrar a Millares. Su homenaje emocionado fue publicado a los pocos días:

"Cuando empiezo a escribir estas líneas, acabo de ayudar a dar tierra a Manolo Millares. Ha sido la última presencia real del pintor ante mí... El pintor de la más viva, cruda, testimonial realidad que nos es dado vivir.

"... Realidad y vida. El panorama pictórico de Millares se cierra aquí. Su pintura hace ronchas, como la vida misma. No cabe entender la creativa de Millares sino en función de su vinculación a un ansia vital. Su decir altera la forma del lenguaje que crea la norma; es decir, la costumbre, pero no su potencial expresivo. Su universo se amplía hasta los límites posibles de aprehensión a los afanes, saberes, quebrantos y cavilaciones del hombre contemporáneo, y aún más allá, donde la adivinación y el presentimiento hacen realidad las visiones todavía fantasmales de las cosas del vivir cotidiano.

"... Su autoridad ha quedado apuntada en el esplendor y proyección de su inventiva por el mundo adelante, hoy ya cumplida para siempre en su potencial creador, pero no acabada en cuanto a su poder testimonial y menos en su

magisterio sensitivo, en su aliento de vida"¹

Manolo Millares, sin saberlo, había ido apuntalando una imagen estrechamente unida a su arte. Al final de su vida, la coherencia, la afluencia de sus perpetuas pasiones, incluso el afianzamiento de su postura política, habían desembocado en la obra de su madurez, esplendorosa en sus "campos de color" blancos, contenida en los cuadros negros, llena de un significado intuible pero intransferible en la caligrafía barroca y desesperada de su testamento para el futuro.

La monografía de Carlos Areán, que también sintió profundamente la muerte de su amigo², fue editada en el mismo año, y ya Millares había convenido en que el crítico fuese encargado de hacerla³.

La editorial Harry N. Abrams, que había mostrado su interés por la obra de Millares a través de su director, Paul Anbinder, no logró el acuerdo de Millares y França para una edición numerada de una monografía sobre Millares. De haberse realizado, éste habría compartido casa editorial con varios de sus admirados artistas abstractos americanos.

Juana Mordó, con la que Millares había trabajado desde su llegada a Madrid, organizó una exposición - homenaje al pintor al año siguiente. Después, otras galerías, como la Pierre Matisse de Nueva York, la Galerie Messine y la Galerie de France, de París, continuaron alimentando la memoria del pintor fallecido.

En estos y otros homenajes, los textos críticos han contribuido de forma considerable a esclarecer el significado de su arte y a iluminar una figura atormentada, sin duda coherente en la medida de sus posibilidades, y tremendamente real. La vigencia de su obra es todavía, veintitantos años después

¹J. M^a Moreno Galván: "Manolo Millares o la realidad", *Informaciones*, Madrid, 17 agosto 1972

²"Recordar en esta nota lo que era la obra de Millares parece casi innecesario. En este momento el dolor ante la desaparición de un amigo se sobrepone a casi toda otra consideración" escribió conmovido C. Areán: "En la muerte de Manolo Millares", *La Estafeta Literaria*, 15 septiembre 1972

³"He propuesto a la dirección General de Bellas Artes que edite una monografía sobre tu obra y que sea yo el autor del texto", carta de C. Areán a M. Millares, Madrid, 21 septiembre 1970. La monografía es la ya citada, publicada en 1972

de su muerte, sorprendente e incontestable.

Su referencia a la muerte, la metáfora en que convirtió su pintura y sus textos, hablan de un hombre para el que ésta fue siempre una presencia constante y consciente, una desgarrada metáfora.

Millares había intuido, desde siempre, que el origen estaba en la arqueología, en la historia de los otros hombres. Y en ella encontraría, al final de su vida, como en un Da Capo, la calma necesaria para superar lo que en sus indagaciones y excavaciones, imaginarias o no, había encontrado: que la impronta de la vida iba acompañada, necesariamente, de la huella de la muerte.

Millares, al final, había encontrado la forma de hacer encajar todas las piezas.

CONCLUSIÓN

El trabajo realizado en base a la relación de los textos escritos por Manolo Millares con su obra plástica tal como indicaba en la introducción a este trabajo, llevó a la conclusión de una vida y una producción enraizada en el drama como fundamento.

La división de los capítulos y sus respectivas conclusiones han sido la consecuencia de este proceso.

En el Capítulo I: "La revelación de la modernidad", era necesario integrar a Millares en el ambiente que rodeó sus primeros pasos en el arte. En el "Surrealismo", la lectura de la sociedad en la que nace, los antecedentes culturales, tanto familiares como sociales, la importancia de la figura de Westerdahl, conductor de una vanguardia de signo surrealista, son precisos para entender la causa de los primeros tanteos de Millares en el terreno del arte. Esta época ha sido pocas veces estudiada, excepto por el propio Westerdahl y por Lázaro Santana en "Prehistoria de Millares". A pesar de estos estudios, había un vacío en torno a estos primeros años que se ha intentado llenar con la información adecuada de Canarias desde los años treinta hasta 1950.

En la segunda parte del primer capítulo, la creación de la "Escuela de Altamira" supone para la desmembrada vanguardia española una renovación importante. Es entonces cuando Millares adopta una postura claramente moderna, y en sus obras desde 1950 hasta 1953, año en que acude al I Congreso de Arte Abstracto de Santander, se observa la rapidez con que va adoptando y desechando tendencias. En la tercera parte del primer capítulo, una visión general de las *grietas* que van derrumbando el poder monolítico, tanto en Europa como en España, se une a los primeros intento de Millares de realizar una pintura fuera de todo convencionalismo, para lo que adopta materiales añadidos, entre ellos las arpilleras, sobre lienzos o tablas.

En el Capítulo II: "El Paso", con un eje que gira en torno al grupo de vanguardia

más importante de la postguerra española, Millares conforma su propio estilo. El descubrimiento de los *sacco* de Burri y su colaboración como crítico en la revista "Punta Europa" dan los límites en los que se desarrolla su perspectiva personal del arte. Los artículos de "Punta Europa", prácticamente desconocidos para el público pues nunca se han reeditado o citado explícitamente, son fundamentales para comprobar que desde 1956 hasta 1958 Millares escribe sobre Goya, la España negra, el informalismo europeo y americano, y crea además una especie de "museo imaginario" con los artistas que más le interesan, entre los que se encuentran futuros compañeros de El Paso.

En la segunda parte del Capítulo II, El Paso como grupo, sus actuaciones, exposiciones y publicaciones adquieren protagonismo, paralelamente a la creación de unas arpilleras en la pintura de Millares que se van convirtiendo en un lenguaje propio.

En la tercera parte del Capítulo II, el conocimiento de algunos movimientos artísticos, en especial de la Internationale Situationniste y de la *action painting* americana colaboran en Millares para una maduración de su obra, que ya adquiere una impronta propia y original.

El Capítulo III: "El homúnculo", es la obra ya madura de Millares. La búsqueda de una metáfora que dote a su pintura de sentido ético a la par que estético proporciona, en la forma de este "hombrecillo", una justificación a su pintura, a la vez que se convierte en uno de los títulos más recurrentes de su trayectoria. El texto escrito por el propio artista dota al homúnculo de la genealogía artística y espiritual que le caracterizan.

En la segunda parte del Capítulo III, cuando la crisis del grupo se encuentra en su punto álgido, Millares es ya un artista reconocido y apreciado fuera de las fronteras españolas. A pesar de ello, y al igual que otros de sus compañeros, decide continuar con la España negra como punto de referencia en su obra, lo que se constata también en la tercera parte de este capítulo, encabezada con una frase que Millares escribe a Westerdahl. "Sale uno de Goya y se vuelve a meter en

Goya", es una declaración de principios estéticos. Sus homúnculos, en esta época, tienen como emblema la negrura.

En el Capítulo IV, las dos partes en que se divide muestran la última etapa creadora y vital del artista.

En la primera, el "compromiso político" hace que dote a sus arpilleras de gran volumen de un significado más brutal que el de sus homúnculos: los "artefactos de paz" se convierten en una denuncia contra el franquismo. Durante este tiempo, desde 1963 a 1965, su amistad con el pintor argentino Alberto Greco transforma su sentido de la exposición al público, y realizan juntos un *happening* en la Galería Edurne. La figura de Greco apenas aparece en referencias de textos sobre Millares, y en este capítulo adquiere su merecido protagonismo. Dentro de esta misma época, "el dolor" trata de una relación más íntima, la que mantenía con su padre, y la muerte de éste, inspiran a Millares el inicio de su serie "mutilados de paz", que, además de la carpeta de grabados que lleva este título, denomina una serie de arpilleras.

En la segunda parte del último capítulo Millares encuentra en los archivos de la Inquisición de Canarias la inspiración para su obra final. La escritura es la que surge después, en 1970, en sus carpetas "Antropofauna" y "Excavación en Millares 1671". Un artista cansado y enfermo, pues en 1969 el doctor Portera detecta un tumor cerebral, viaja al Sáhara y allí redescubre su pasión por la arqueología, que transformará los "homúnculos" en "antropofaunas" y "neanderthalios".

Las arpilleras de los tres últimos años productivos de Millares se transforman en campos de color, blanco o negro, donde el artista escribe, de manera enigmática, su testamento para el futuro.

Es el propio Millares quien, con sus últimas palabras de "Memoria de una excavación urbana", cierra el ciclo de su vida.

"A manera de epílogo" supone una breve mirada sobre su muerte, acaecida en 1972, y sobre los homenajes que inmediatamente recibió.

Tal como indicaba al principio de este trabajo, la obra de Millares encuentra, en la presencia de la muerte, primero metafórica y después real, el hilo de Ariadna que conduce a su más profundo significado.

BIBLIOGRAFÍA

- A. O.: "Manolo Millares, al fin confrontado con Alberto Burri", *La Provincia*, Las Palmas, 28 abril 1977
- A. C.: "Violencia callada", *Cambio 16*, Madrid, 22 noviembre 1982
- AAVV: "Lucio Fontana", Centre Georges Pompidou, Paris, 1987
- AAVV: "El Arte del S. XX", Ed. Salvat, Barcelona, 1990
- AAVV: "Millares", *Cuadernos Guadalimar*, nº 20, Ed. Rayuela, Madrid, 1978, (textos de R. Alberti; M. Fernández Brasso; F. G. Delgado; M. Millares; A. Mousseigne"; L. Söderberg; y R.Tió Bellido)
- AAVV: *Publicaciones de LADAC*, Ed. facsímil, Gobierno de Canarias, Canarias, 1990
- AAVV: "La pintura informalista a través de los críticos", Dirección General de Relaciones Culturales, Madrid, 1961 (textos de C. A. Areán; J. de Castro Arines; J. E. Cirlot; J. A. Gaya Nuño; L. González Robles y C. Popovici)
- AAVV: "Escuela de Altamira. Textos y conferencias", Ed. Escuela de Altamira, Santander, julio 1950
- AAVV: "España. Vanguardia artística y realidad social: 1936 - 1976", Col. Comunicación Visual, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1976 (textos de V. Bozal; A. González Cordón; I. Julián; V. Lleó Ceñal, T. Llorens; S. Marchán Fiz; F. Martín Martín; L. Paramio; V. Pérez Escolano; I. De Solá - Morales)
- AAVV: "Primavera del 68", *El Mundo*, Madrid, 30 de marzo de 1993
- AAVV: "Automatismos paralelos. La Europa de los movimientos experimentales 1944 - 1956", CAAM, Las Palmas, 1992
- AAVV: "Arte Italiana. Presenze 1900 - 1945", Palazzo Grassi, Venecia, 1989
- AAVV: "COBRA post COBRA", Provinciaal Museum voor Moderne Kunst, Oostende, 1991
- AAVV: "Miró", *Cuadernos Guadalimar*, nº 19, Ed. Rayuela, Madrid, 1978, (textos de V. Bozal; E. Chillida; J. Dupin; P. Palazuelo; A. Saura; F. Calvo)

Serraller; L. Söderberg; A. Tàpies; J. M. Ullán; A. Urrutia; J. A. Valente y M. Zambrano)

AAVV: "El descrédito de las vanguardias artísticas", Ed. Blume, Barcelona, 1980 (textos de V. Combalía; G. Jappe; S. Marchán; J. Rubio; A. Suárez; E. Subirats y M. Vidal)

AAVV: "Millares", Museo Nacional Reina Sofía, Madrid, 1992, (textos de R. Alberti, J. M. Bonet y R. Santos Torroella ; antología crítica, catálogo, relación de obras, cronología, bibliografía, y texto de presentación de M. de Corral)

AAVV: "Ver a Miró. La irradiación de Miró en el arte español", CAAM, Las Palmas, 1993

AAVV: "La cultura de entreguerras. Entre la desolación y el combate", *Historia Universal*, nº 15, Siglo XXI, *Historia 16*, Madrid 1983 (textos de A. Aracil; V. Bozal; F. Calvo Serraller; J. C. Mainer y R. Gubern)

AAVV: "Homenaje a Eduardo Westerdahl", *Basa*, nº 2, Pub. del Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, diciembre 1984 (textos de A. Sartoris y E. Westerdahl)

AAVV: "Primera Semana de Arte en Santillana del Mar. Del 19 al 25 de septiembre de 1949", Ed. Escuela de Altamira, Santander, 1950

AAVV: "*Gaceta de arte. 1932-1935*", Ed. facsímil del Colegio de Arquitectos de Canarias, 1989

AAVV: "A los 70 años de la "deshumanización del arte": Ortega y las vanguardias", *Revista de Occidente*, nº 168, mayo 1995

AAVV: Documentación del Santo Oficio de Canarias, 1520 -1530, depositados en el Museo Canario, Las Palmas

AAVV: "Manuel Millares. Pinturas sobre papel y dibujos", Galería Eburne, Madrid, marzo 1994 (textos de M. de Lucas y A. Navascués; M. Millares; P. Canelo y J. M. Bonet)

AAVV: "*Planas de poesía*", nº 1 - 14, Las Palmas, 1949 - 1951

AAVV: "Millares, Greco, Hidalgo, Marchetti", Galería Eburne, 18 mayo 1965

AAVV: "André Breton et le Surréalisme International", *Opus International*, nº123-127, abril- mayo 1991

AAVV: "Segunda Semana de Arte en Santillana del Mar", Ed. Escuela de Altamira, Santander, julio 1951

AAVV: "Millares, Saura, Tàpies. El informalismo español. Las colecciones del IVAM", IVAM, Valencia, 1991 (textos de J. M. Bonet; R. M. Mason y M. J. Borja - Villel)

AAVV: "ZAJ", Gobierno de Canarias, Canarias, 1987 (textos de C. Gaviño de Franchy; W. Marchetti; D. Charles; J. Hidalgo; E. Ferrer y J. Díaz Cuyás)

AAVV: "Felo Monzón", Gobierno de Canarias, 30 de mayo de 1986

AAVV: "Lucio Muñoz", Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1988

AAVV: "La ciudad de Las Palmas y la cultura modernista", Excmo. Cabildo Insular de G. C., Las Palmas, 1989

AAVV: "Escritos de arte de vanguardia 1900 - 1945", ed. por A. González García, F. Calvo Serraller y S. Marchán Fiz, Ed. Turner, Fundación F. Orbegozo, Madrid, 1979

AAVV: "Escuela Luján Pérez. 75 Aniversario", Cabildo Insular de Gran Canaria, abril 1993

AAVV: "El Paso y otras vanguardias", Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, Islas Canarias, 1988

AAVV: "Alberto Greco (1931-1965)", (textos de F. Rivas, comisario de la exposición; y de M. Millares; A. Greco; A. Saura; P. Fernández y E. Arroyo), IVAM, Valencia, 1991-92

AAVV: "Pollock and after. The critical debate", Ed. by F. Frascina, Harper & Row Pub., Londres, 1985

AAVV: "Millares", Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, octubre - diciembre 1988 (textos de J. M. Bonet; J. E. Cirlot; E. Crispolti; F. Choay; J. M^a Moreno Galván y L. Vergine)

AAVV: "La Escuela Luján Pérez", Gobierno de Canarias, Islas Canarias, 1988 (textos de R. Monzón Grau - Bassas y A. Quevedo Pérez)

AAVV: "Concepts of Modern Art", Thames and Hudson, Londres, 1990

AAVV: "Rafael Canogar. Obra gráfica 1959 - 1990", Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1990 (textos de M. Rubio y M. Zugaza)

AAVV: "Exposición homenaje a Manolo Millares", Galería Juana Mordó, Madrid, 1973 (textos de R. Alberti; J. Ayllón; A. Cirici Pellicer; J. Corredor Matheos; F. Choay; J. A. França; J. M^a Moreno Galván y E. Westerdahl)

AAVV: "Francis Bacon. L'art de l'impossible", Ed. Albert Skira, Genève, 1995 (prefacio de M. Leiris y entrevista de D. Sylvester)

AAVV: "Ortega 1914: a los ochenta años", *Revista de Occidente*, n^o 156, mayo 1994

AAVV: "Visiones paralelas. Artistas modernos y arte marginal", Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1993

AAVV: "Beuys en Viena", Gobierno de Canarias, Canarias, 1991

AAVV: "Pintura española. Aspectos de una década. 1955 -1965", Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988 (textos de C. Bernárdez; antología de textos críticos y declaraciones y escritos de los artistas)

AAVV: "An endless adventure... an endless passion... an endless banquet. A Situationist Scrapbook", Verso / ICA Pub., Londres, 1989

AAVV: "Millares", Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 1975 (textos de V. Aguilera Cerni; S. Amón; C. Areán; A. Fernández Alba; J. L. Fernández del Amo; L. González Robles y J. M^a Moreno Galván)

AAVV: "Crónica de la pintura española de postguerra. 1940-1960", Galería Multitud, Madrid, octubre 1976 (textos de F. Calvo Serraller y A. González García)

AAVV: "Dubuffett", Les cahiers de la Pléiade, Ed. Gallimard, Paris, 1946

AAVV: "Textos situacionistas. Crítica de la vida cotidiana", ed. al cuidado de E. Subirats, Ed. Anagrama, Barcelona, 1973

- AAVV: "*Acento Cultural*", SEU, Madrid, 1958
- AAVV: "Appel et Alechinsky", Fondation Maeght, Saint Paul, 1982 -1983
- AAVV: "André Breton", Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1991
- AAVV: "Exposición homenaje a Manolo Millares", CSI del Colegio de Arquitectos, Murcia, abril 1980
- AAVV: "Millares", suplemento de cultura nº 199, *La Provincia*, Las Palmas, 26 noviembre 1992 (textos de J. Allen; J. Cruz Ruiz; J. Durán; G. García - Alcalde; J. L. Gallardo; M. Padorno; A. Puente; A. Sánchez; M. Santos y A. Zaya)
- AAVV: "La Escuela de Nueva York", Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1992
- AAVV: "*Millares*", Museo Canario, Las Palmas, nº 1 - 11, 1967 -1970
- AAVV: "Alberto Burri", Musée National d'Art Moderne, Paris, 1972
- AAVV: "Del Surrealismo al Informalismo. Arte de los años 50 en Madrid", Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura, 1991 (coordinación general de P. Alarcó, y textos de A. Vázquez de Parga, I. Sotelo, J. Tussell y V. Nieto Alcaide)
- AAVV: "El arte abstracto y sus problemas", Ed. Cultura Hispánica, Madrid, 1956 (textos de J. L. Fernández del Amo; S. Gasch; A. Cirici Pellicer; J. A. Gaya Nuño; J. M^a Moreno Galván; C. Lesca; F. Escrivá y M. Sanchez Camargo)
- AAVV: "*Planas de Poesía*", nº 1 al 6, Las Palmas, 1950 - 1951
- AAVV: "Maestros del arte contemporáneo. Homenaje al grupo "El Paso"", Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, XXV Aniversario de la Sala de Exposiciones "García Castañon", 1983
- AAVV: "Pintura española. Aspectos de una década. 1955 -1965", Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988
- AAVV: "Internationale situationniste. 1958 - 69", Ed. Gérard Lebovici, Paris, 1981

AAVV: "Documents rélatifs à la foundation de l' Internationale situationniste, 1948 - 57", Ed. Allia, Paris, 1985

AAVV: "Millares", Ateneo de Madrid, febrero 1963 (textos de J. de Castro Arines; F. Choay; M. Millares; C. Lake y C. Areán)

AAVV: "Le surrealisme", Musée des arts décoratifs, Paris, 1972

AAVV: "La Sociedad de Artistas Ibéricos", Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid, 1995

AAVV: "Dotremont et ses écritures", Ed. Jean Michel Place, Paris, 1978

AAVV: "*L'Art Brut*", nº 1 - 8, Compagnie de l'Art Brut, publicaciones dirigidas por J. Dubuffett, Paris, 1964 - 1966

AAVV: "Lucio Fontana", Centre Georges Pompidou, Paris, 1987

AGUILERA CERNI, V.: *Correspondencia con M. Millares*, archivo M. Millares, Cuenca

- "España en la XXIX Bienal de Venecia", *Punta Europa*, Madrid, 1958

- "Manolo Millares", idem

- "Panorama del nuevo arte español", Ed. Guadarrama, Madrid, 1966

ALBARRACÍN, A.: "Retrato de Pedro Laín Entralgo", Circulo de Lectores, 1988

ALBERTI, R.: *Correspondencia con M. Millares*, archivo M. Millares, Cuenca

ALCOBENDAS, M.: "Homenaje a Manolo Millares", *Sol de España*, Marbella, 10 noviembre 1974

ALECHINSKY, P.: "Dotremont et COBRA FÔRET", 1988

ALEMÁN, A.: "Millares: obra en Canarias", Gobierno de Canarias, Canarias, 1989

- "El espacio forjado", Ed. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1994

- "Reflexiones ante una arpillera", *Diario de Las Palmas*, Las Palmas, 22 noviembre 1992

ALEXANDRIAN, S.: "Surrealist Art", Thames and Hudson, Londres, 1970

- ALLEY, R.: Correspondencia con M. Millares, archivo M. Millares, Cuenca
- AMÓN, S.: "'Burrismo" e informalismo español", *El País*, Madrid, 24 abril 1977
- ANBINDER, P.: Correspondencia con M. Millares, archivo M. Millares, Cuenca
- APOLLINAIRE, G.: "Zona. Antología poética", ed. de S. Constante y A. Cousté, Tusquets Ed., Barcelona, 1980
- ARAGON, L.: "Tratado de estilo", Ardora Ediciones, Madrid, 1994
- AREÁN, C.: Correspondencia con M. Millares, archivo M. Millares, Cuenca
- "Manolo Millares", Artistas Españoles Contemporáneos, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1972
- "Cinco momentos en cien años de arte español", Organización Sala Editorial, Madrid, 1972
- "En la muerte de Manolo Millares", *La Estafeta Literaria*, Madrid, 15 septiembre 1972
- ARGAN, G. C.: "El arte moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos", Ed. AKAL, Madrid, 1991
- ARGULLOL, R.: "Sabiduría de la ilusión", Ed. Taurus, Madrid, 1994
- ARMAS, A.: "Manolo Millares. Obra gráfica", Casa de Colón, Las Palmas, mayo 1973
- "Millares y la belleza convulsa", *Canarias 7*, Islas Canarias, 18 agosto 1992
- "El paisaje después de la escritura", conferencia en el CAAM, Las Palmas, noviembre 1992
- "Sarcófago inútil para Manolo Millares", *Canarias 7*, Islas Canarias, 21 agosto 1992
- ARMENGAUD, F.: "Bestiaire COBRA. Une zoo - antropologie picturale", Ed. La Différence, Paris, 1992
- ARMERO, G.: "Alberto Burri en el Buen Retiro", *El País*, Madrid, 24 abril 1977
- ASHTON, D.: "La Escuela de Nueva York", Cuadernos de Arte Cátedra, Madrid, 1988
- ATKINS, G.: "Asger Jorn: The crucial years, 1954 - 1964", Ed. Yves Rivière, Londres - París, 1977

- AVENE, I.: Correspondencia con M. Millares, archivo M. Millares, Cuenca
- AYLLÓN, J.: "Millares", Ed. Daniel Cordier, 1962
-Declaraciones a la autora, Madrid, 1991
- AZCOAGA, E.: Correspondencia con M. Millares, archivo M. Millares, Cuenca
- BAATSCH, H. A.: "Henri Michaux. Peinture et poésie", Ed. Hazan, Paris, 1993
- BARNATAN, M. R.: "La leyenda de un pintor", *La Provincia*, Las Palmas, 16 enero 1992
- BARROSO, J.: "El texto en la pintura de vanguardia", *Fragmentos*, nº17 - 18 - 19, Madrid, marzo 1991
- BIRTWISTLE, G.: "Living Art. Asger Jorn's comprehensive theory of art between Helhesten and COBRA (1946 -1949)", Ed. REFLEX, Utrecht, 1986
- BLÁZQUEZ, M. G.: "Las arpilleras de Millares vuelven a Madrid 20 años después de su muerte", *La Provincia*, Las Palmas, 10 enero 1992
-"25 años de paz", idem
- BONET CORREA, A.: "España país de pintores", *Cambio 16*, Madrid, 18 julio 1988
- BONET, J. M.: "Dibujos y pinturas sobre papel de Manolo Millares", Centro de Arte M-11, Sevilla, 1974
-"1950. Las raíces de nuestra modernidad", *Cambio 16*, 18 julio 1988
-"Manolo Millares, destructor - constructor", en "Manolo Millares. Pinturas sobre papel", Galería Jorge Mara, Madrid, mayo -junio 1991
- BOSCH MILLARES, C.: Correspondencia con M. Millares, archivo M. Millares, Cuenca
- BOWNESS, A.: "Modern European Art", Thames and Hudson, Londres, 1986
- BRIHUEGA, J.: "Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España. 1910 -1931", Cuadernos de Arte Cátedra, Ed. Cátedra, Madrid, 1979
- CALVO SERRALLER, F.: "Millares", Galería D'Art, Palma de Mallorca, 1983
-"Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880 - 1990). De Eduardo

- Rosales a Miquel Barceló", Alianza Forma, Alianza Editorial, Madrid, 1990
- CAMPOS, D.: "Canarias prepara una gran antológica de Millares", *El País*, 3 septiembre 1987
- CAMPOY, A. M.: "Manolo Millares Sall (1926 - 1972)", ABC, Madrid, 14 octubre 1972
-"Millares, 1926-1972", ABC de las artes, ABC, Madrid, 14 octubre 1972
- CANOGAR, R.: "La modernidad europea presente en España", *Cambio 16*, Madrid, 18 julio 1988
-"Declaraciones a la autora, Madrid, 1992
- CARDENAL, C.: "Millares siempre es noticia", *Canarias 7*, Islas Canarias, 18 agosto 1992
- CARREÑO CORBELLA, P.: "LADAC. El sueño de los arqueros", Gobierno de Canarias, Canarias, 1990
- CASTILLO, A. del: "Obra gráfica completa de Manolo Millares, en Galería 42", *Diario de Barcelona*, Barcelona, 30 diciembre 1973
- CASTRO, A.: "El retorno al origen. Obra gráfica en la exposición de Manolo Millares", *El Mundo*, 17 agosto 1991
- CASTRO BORREGO, F.: "Símbolos de transformación en la pintura contemporánea (Domínguez y Millares)", *Syntaxis*, nº 16-17, Santa Cruz de Tenerife, 1988
- CERNUSCHI, C.: "Jackson Pollock. Meaning and significance", Icon Edition, Harper Collins Pub., Nueva York, 1993
- CIRLOT, J. E.: "El arte otro", Barcelona, 1957
-"Informalismo", Ed. Omega, 1957
-"Manolo Millares y la "muerte del hombre"", *Diario de Las Palmas*, Las Palmas, 10 julio 1968
- CIRLOT, L.: "El grupo "Dau al Set", Cuadernos Arte Cátedra, Madrid, 1986
- CODAX, M.: "Manolo Millares vuelve a Gran Canaria", *La Provincia*, 20 marzo 1985
- COHEN, M.: "Letras a un pintor ke kreia azer retratos imaginarios", Ed. Almarabu, Madrid, 1985

- COMBALÍA DEXEUS, V.: "Tàpies", Ed. Polígrafa, Barcelona, 1984
- CONIL LACOSTE, M.: "L' "anthropofaune" momifiée de Millares", *Le Monde*, 5 enero 1972
- CORREDOR MATHEOS, J.: "Graffiti: palabra y signo gráfico", *Fragmentos*, nº 17 - 18- 19, Madrid, marzo 1991
- CORTANZE, G. de: "Le monde du surréalisme", Ed. Henry Veyrier, Paris, 1991
- CORTÁZAR, J.: "Rayuela", Ed. Bruguera, S. A., Barcelona, 1988
- CRISPOLTI, E.: "A. Burri, E. Morlotti, E. Vedova", Galleria La Salita, Roma, noviembre 1957
-"El realismo matérico de Millares", *Atlántica de las Artes*, CAAM, Las Palmas, 1990
- CHÁVARRRI, R.: "Manuel Millares", Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1977
- CHIPP, H. B.: "Theories of Modern Art", University of California Press, California, 1968
- CHIRINO, M.: Declaraciones a la autora, Las Palmas, 1993
- DREW EGBERT, D.: "El Arte y la Izquierda en Europa. De la revolución Francesa a Mayo de 1968", Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1991
- DURÁN, J.: "Millares, un artista objeto de falsificación", *La Provincia*, Las Palmas, 1 noviembre 1990
-"Millares, en el CAAM: desde la identidad del Museo Canario al "triunfo del blanco", *La Provincia*, Las Palmas, 25 noviembre 1992
- ERNST, M.: "Escrituras", Ed. Polígrafa, Barcelona, 1982
- ESCOBIO, E.: Declaraciones a la autora, Madrid, 1991
- ESPINOSA, A.: "Media hora jugando a los dados", Circulo Mercantil, Las Palmas, 20 abril 1933, Ed. facsímil del Gobierno de Canarias, 1990
- EVERITT, A.: "El expresionismo abstracto", Ed. Labor, Barcelona, 1984

FARRÉ, A.: "Inicios de una colección", un recorrido por el mejor arte contemporáneo español", *ABC*, Madrid, 3 junio 1987

FERNÁNDEZ ALBA, A.: "Hacia una arquitectura rural", *Acento Cultural*, nº 2, diciembre 1958

-Declaraciones a la autora, Madrid, 1991

- "Millares, en el amanecer del olvido", *El Mundo*, Madrid, 18 enero 1992

FERNÁNDEZ, M^a A.: "Julio Cortázar. 1984 - 1994: Diez años de soledad", Co & Co, Grupo Zeta, nº 12, febrero 1994

FERNÁNDEZ - GALIANO, L.: "Cenizas de agosto", Babelia, *El País*, 2 septiembre 1995

FERNÁNDEZ BRASO, M.: "La vigorosa presencia de Millares, diez años después", *El País*, Madrid, 14 agosto 1982

FERNÁNDEZ SANTOS, E.: "Poemas inéditos de Dionisio Ridruejo añaden luz a su contradicción política", *El País*, 24 abril 1993

FOUCAULT, M.: "Las palabras y las cosas", Siglo XXI ed., Méjico, 1974
-"Arqueología del saber", Siglo XXI ed., Méjico, 1987

FRANÇA, J. A.: "Millares", Ed. Polígrafa, Barcelona, 1977

- "Una mirada sobre Millares", *Atlántica de las Artes*, CAAM, Las Palmas, 1990

FRANKESTEIN, A.: "Karel Appel", Ed. Harry N. Abrams Inc., N. Y., 1980

GÁLLEGO, J.: "Las artes plásticas, aquí y ahora", *Revista de occidente*, nº1, 1980

GAMONEDA, A.: "Apunte breve, general e irreflexivo sobre la década de los setenta", *Papeles Plástica*, Avilés, mayo - junio 1980

GARCÍA DE CARPI, L.: "La pintura surrealista en Canarias", *Gaceta de Canarias*, Año II, nº 6, Canarias, 1980

GARCÍA POSADA, M.: "Casa con luz renovadora", *El País*, 25 octubre 1992

GARCÍA - OSUNA, C.: "Manolo Millares, un pintor desgarrado en la obra y en la vida", *Ya*, Madrid, 14 agosto 1982

- GARCÍA - MOREDA: "Manuel Millares o la pintura abstracta", *El Correo Español*, 10 septiembre 1969
- GAYA, R.: "La "nacionalidad" del arte", *Cambio 16*, Madrid, 18 julio 1988
- GONZÁLEZ GARCÍA, A.: "Esta no es la patria de la pintura", *Cambio 16*, Madrid, 18 julio 1988
- "Los otros", en "Más allá de la muerte del autor" (Vol. 2), coord. por J. L. Moraza, Arteleku, *Cuadernos* nº 6, Diputación Foral de Guipúzcoa, Guipúzcoa, 1992
- GONZÁLEZ ROBLES, L.: Declaraciones a la autora, Madrid 1992
- GUIGON, E: "En torno al castillo estrellado", *Atlantica de las artes*, nº 2-3, noviembre 1991
- GUILBAUT, S.: "Reconstructing Modernism. Art in New York, Paris, and Montreal 1945 - 1964", The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1990
- GUTIÉRREZ, F.: "Manolo Millares y el espíritu de la esperanza", *La Vanguardia Española*, Barcelona, 16 agosto 1972
- HEREDIA, Mº I.: "La obra de Agustín Espinosa", *Atlantica de las artes*, CAAM, Las Palmas, nº 2-3, noviembre 1991
- HERNANDO, B.: "Los Millares de Las Palmas", *Tribuna*, 7 diciembre 1992
- HERRERA PIQUÉ, A.: "Las Palmas de Gran Canaria", Ed. Rueda, Madrid, 1984
- HUGHES, R.: "Nothing if not critical", Harvill, Londres, 1990
- HUICI, F.: "La herida obsesiva", *El País*, Madrid, 24 abril 1977
- "Millares esencial", *La Provincia*, Las Palmas, 16 enero 1992
- JANÉS, C.: "La forma, espejo de lo "imaginal", en la poesía de Juan Eduardo Cirlot", *Revista de Occidente*, nº142, marzo 1993
- JIMÉNEZ, S.: "La ofensiva de Millares", ABC de las artes, *ABC*, Madrid, 7 febrero 1969
- JIMÉNEZ, P.: "Manuel Millares, del mito al pintor", *La Provincia*, Las Palmas, 16 enero 1992

- JORGE MILLARES, M.: "Manolo Millares antes de dar "El Paso"", *La Provincia*, Las Palmas, 18 junio 1992
- KOHLER, A.: "Art espagnol de ce temps", *Coopération*, nº 16, Zurich, 19 abril 1969
- LAÍN ENTRALGO, P.: "Querido Luis, hermano Luis", *El País*, 25 octubre 1992
- LAMBERT, J. C.: "COBRA: un art libre", Ed. Chêne - Hachette, Paris, 1983
-"Le regne imaginal", Ed. Cercle d'Art, París, 1991
- LAWRENCE, M.: "Two friends: Chirino & Millares", *Castellana Magazine*, abril 1967
- LOGROÑO, M.: "Y el fondo se hace forma", Galería Juana Mordó, Madrid, 1990
- LOTTMAN, H.: "La Rive Gauche", Ed. Tusquets, Barcelona, 1994
- LUBAR, R. S.: "Millares y la pintura vanguardista española en América", *La Balsa de la Medusa*, nº 22, Madrid, 1992, pp. 49-72
- MARCOS TRUJILLO, V.: "Encuentros con Manolo Millares", *Canarias 7*, Islas Canarias, 21 enero 1990
- MARCUS, G.: "Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX", Colección Argumentos, Ed. Anagrama, Barcelona, 1993
- MARCHAND, S.: "Chavignier, Millares, Berni, Fromanger el Holt artistes pour une action", Paris, enero, 1971
- MARRERO, V.: "Crónica española", "Editorial: Punta Europa", "Semblanza y Arte de Jorge Oramas", "Un año de vida", en *Punta Europa*, Madrid, 1956 - 1958
- MARTÍN - SANTOS, L.: "Tiempo de silencio", Ed. Seix Barral, Barcelona, 1990
- MILLARES SALL, A.: "La palabra o la vida. Obra poética", Biblioteca Básica Canaria, nº 35, Gobierno de Canarias, Canarias, 1989
- MILLARES CANTERO, S.: "Manolo Millares y su disidencia", *Disenso*, nº 2, Las Palmas, enero - febrero 1993

- MILLARES, J.: Declaraciones a la autora, Las Palmas, 1992
- MILLARES, M.: Correspondencia con Felo Monzón, archivo familiar de Felo Monzón, Las Palmas.
- Correspondencia con Eduardo Westerdahl, Archivo Westerdahl,
Gobierno de Canarias, Canarias
- Correspondencia con Agustín Millares Sall, archivo familiar de Agustín
Millares Sall, Las Palmas
- Correspondencia con Jane Millares y Luis Jorge Ramírez, archivo
familiar de Jane Millares Sall, Las Palmas
- "La fotografía en el arte actual", "Viola", "Frank Kline", todos en *Punta Europa*, Madrid, 1958
 - "El Paso: sobre el arte de hoy en España", *Arte Vivo*, Valencia, 1959
 - "El homúnculo en la pintura actual" y "Dos notas", *Papeles de son Armadans*, año IV, nº 37, Madrid-Palma de Mallorca, 1959
 - "Destrucción - construcción en mi pintura", *Acento Cultural*, nº 12-13, Madrid, 1961
 - "Según los ejemplos más apremiantes del arte actual", *El Ateneo*, Madrid, 1963
 - "Esto está hecho así y asao", *ZAJ*, Madrid, marzo, 1965
 - "Opinión sobre la serie de mis cuadros Humboldt en el Orinoco", *Humboldt*, n. 37, Unterageri, 1969
 - "La técnica de la mezquindad", *La Provincia*, Las Palmas, 14 marzo 1970
- "Memoria de una excavación urbana y otros escritos", Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1973
- MORENO CAMENO, M. A.: "Consideraciones acerca del arte rupestre de los aborígenes canarios", inédito
- MORENO GALVÁN, J. M.: "El informalismo en la pintura", *Acento Cultural*, nº 2, SEU, Madrid, diciembre 1958
- "Ni con lo bello ni con lo sublime: Millares", *Triunfo*, Madrid - Barcelona, 7 mayo 1966
 - "Manolo Millares", Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1970
 - "Chillida y Millares", *Triunfo*, Madrid - Barcelona, 14 febrero 1970
 - "Millares", *Colóquio*, Artes, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, diciembre 1971
 - "Millares o la realidad", *Informaciones*, Madrid, 17 agosto 1972
 - "Homenaje a Manolo Millares", *Triunfo*, Madrid - Barcelona, 3 febrero 1973
 - "Millares", Galería Juana Mordó, 1970

NEGRO, S.: "Feito", "Tapiés", "España en la XXIX Bienal de Venecia", "Los Toros de Guisando", "Rivera", "Zabaleta y su ventana", "Chillida", "Canogar", "Ponç", "Saura", "Solana en Club Urbis", "Oteiza", "Chirino", "Otro arte o el tiempo perdido", "Cumella", "Vicente Pérez Bueno" y "Otro arte", todos en *Punta Europa*, Madrid, 1956 - 1958

- "El grupo El Paso en su primer año", *Diario de Las Palmas*, Las Palmas, 17 mayo 1958

NUEZ CABALLERO, S. de la: "La literatura de los siglos XIX y XX", *Historia de Canarias*, nº 50, Ed. Prensa Ibérica, Las Palmas, 1991

O'SHANAHAN JUAN, C.: "Antropología canaria", Excmo. Cabildo de Gran Canaria, 1979

ORTEGA Y GASSET, J.: "La deshumanización del arte y otros ensayos de estética", Col. Austral, Ed. Espasa Calpe, Madrid, (1925), 1993

ORTEGA, L.: "Homenajes a Millares", *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 10 marzo 1973

PABLOS: "Arte no figurativo español, en la mejor colección del mundo", *Faro de Vigo*, 19 junio 1987

PADORNO, M.: "Oí crecer las palomas", Gran Canaria, 1955 -
"Torquemada", pub. con la carpeta "Torquemada", Ed. Galería Juana Mordó, 1970

-Declaraciones a la autora, Las Palmas, 1991

PALENZUELA, N.: "El proceso de las revistas: de "La Rosa de los Vientos" a "Índice"", *Atlántica de las artes*, CAAM, Las Palmas, nº 2-3, noviembre 1991

PAZ, O.: "Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp", Ed. Alianza Forma / Era, Madrid, 1991

PICASSO, P.: "Picasso écrits", Réunion des Musées Nationaux, Ed. Gallimard, París, 1971

- "Las cuatro niñas", Ed. Aguilar, Madrid, 1973

PICON, G.: "Le surréalisme, 1919 - 1939", Ed. Skira, Genève, 1988

PIROVANO, C.: "Burri", Arnoldo Mondadori Ed., Milano, 1984

POPOVICI, C.: "Millares", El Ateneo, Madrid, 1957

- PORTERA, A.: Declaraciones a la autora, Madrid, 1991
- PUENTE, A.: "Los heraldos negros de Manolo Millares", *La Provincia*, Las Palmas, 16 enero 1992
- QUESADA, A.: "Obra Completa", Tomo 5, edición y prólogo Lázaro Santana, Gobierno de Canarias, 1986
- READ, H.: "A concise history of Modern Painting", Ed. Thames and Hudson, Londres, 1986
- RENAU, J.: "Arte en peligro 1936 - 39", Ayuntamiento de Valencia, 1980
- RODRIGUEZ GAGO, V.: "Imagen del fakir en el túnel", *Canarias 7*, Islas Canarias, 18 agosto 1992
- "La muestra del CAAM será la que a Manolo le hubiese gustado ver" (entrevista con M. Chirino), *Canarias 7*, Islas Canarias, 18 agosto 1992
 - "Heridas abiertas", *Canarias 7*, Islas Canarias, 18 agosto 1992
 - "Sus memorias pueden doler a muchas gente en Canarias" (entrevista con Elvireta Escobio), *Canarias 7*, Islas Canarias, 18 agosto 1992
 - "Tenía una enorme curiosidad, le gustaba leerlo todo" (entrevista con M. Padorno), *Canarias 7*, Islas Canarias, 18 agosto 1992
- RUBIO NAVARRO, J.: "1960. Por encima de las circunstancias", *Cambio 16*, Madrid, 18 julio 1988
- S. J.: "Entrevista con Miró", Ronda Iberia, nº 30, 1971
- SADOUL, J.: "El tesoro de los alquimistas", Ed. Plaza y Janés, Barcelona, 1972
- SAEZ, R.: "Millares", *Arriba*, Madrid, 10 octubre 1976
- SANTAMARÍA, L.: "Manolo Millares, o la belleza de los harapos", *La voz de Albacete*, Albacete, 5 diciembre 1982
- SANTANA, L.: "Informe sobre Manolo Millares. Años de aprendizaje", *Bellas artes*, Las Palmas, año III, nº 18, noviembre - diciembre 1972
- "Prehistoria de Manolo Millares", Col. San Borondón, Ed. El Museo Canario, Las Palmas, 1974
 - "Un poema inédito de Manolo Millares", *La Provincia*, Las Palmas, 11 noviembre 1993
- SANTOS TORROELLA, R.: "Manuel Millares en su isla", *El Noticiero*

Universal, Barcelona, 16 marzo 1966

SARTORIS, A.: "Felo Monzón", Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1965

SASTRE, A.: "Arte como construcción", *Acento Cultural*, nº2, SEU, Madrid, diciembre 1958

SCANDELARI, J.: "50 ans de Surréalisme" (video), Centre Georges Pompidou

SCIASCIA, L.: "El Archivo de Egipto", Ed. Bruguera, Barcelona, 1984

SIERRA, R.: "La fecunda transgresión de un tiempo sombrío", *El Mundo*, Madrid, 25 noviembre 1992

SIN FIRMA: "El Museo español de Amos Cahan", *Agenda Cultural*, nº 26, Madrid, junio 1987

SIN FIRMA: "Manolo Millares", *Ibérica*, 15 noviembre 1972

SIN FIRMA: "El grupo "ZAJ", en París", *El País*, Madrid, 19 febrero 1977

SIN FIRMA: "El impacto de Miró", *El Mundo*, Madrid, 15 abril 1993

SIN FIRMA: "El mundo dramático de Manolo Millares", *Solidaridad Nacional*, Barcelona, 28 enero 1976

STAMATU, H.: "Millares en el Ateneo", *Punta Europa*, Madrid, 1957

SWAN, M.: "Burri patches a picture", *Art Digest*, N. Y., diciembre 1953

TAPIÉ, M.: "Esthétique autre", Paris, 1956
"L'aventure informelle", Paris, 1957

TÀPIES, A.: "Memoria personal", Ed. Seix Barral, Barcelona, 1983

TORRES GARCIA, J.: "Universalismo constructivo", Alianza Forma, Alianza Editorial, 1984

TOUSSAINT, L.: "El Paso y el arte abstracto en España", Cuadernos de Arte Cátedra, Madrid, 1983

TRÍAS, E.: "Lógica del límite", Ensayos, Ed. Destino, Barcelona, 1991

- UREÑA, G.: "Las vanguardias artísticas en la postguerra española, 1940 - 1959", Ed.Itsmo, Madrid, 1982
- VILA, E.: "Emilio Vedova, Alberto Burri", *Arti Visive*, nº 3 -4, Roma, 1955
- VILLENA, L. A. de: "Fulguración de precipicios", *El Mundo*, Madrid, 18 enero 1992
- WERCKMEISTER, O. K.: "The summit meeting of revolutionary Art: Trotsky, Rivera And Breton at Coyoacan, 1938", *L'Art et les Révolutions, Section 2, Congres International d'Histoire de l'Art*, Estrasburgo, 1992
- WESTERDAHL, E.:
- "Este pintor se llama Manolo Millares", *Diario de Las Palmas*, Las Palmas, 26 mayo 1953
 - "Carta a Manolo Millares", *Diario de Las Palmas*, Las Palmas, 21 septiembre 1960
 - "Se llama Manolo Millares, nacido aquí", *Diario de Las Palmas*, Las Palmas, 25 agosto 1965
 - "Manolo Millares", V Festival International de la Peinture, Cagnes-sur-Mer, Francia, 1973
 - "Manolo Millares", Col. Guagua, Mancomunidad de Cabildos, Plan Cultural y Museo Canario, Canarias, 1980
 - "Exposición de la ACA", Casa de Colón, Las Palmas, 1980
 - "Millares", Galería Leyendecker, Santa Cruz de Tenerife, 1981
- WESTERDAHL, M.: Declaraciones a la autora, Madrid, 1991
- YOURCENAR, M.: "Opus nigrum", Ed. Alfaguara, Madrid, 1985
- ZAYA, A.: "Asesinato del amor, de Manolo Millares", Sala Luzán, Zaragoza, 1983
- "Veinte años después", *Canarias 7*, Islas Canarias, 18 agosto 1992
 - "Millares", Biblioteca de Artistas Canarios, Gobierno de Canarias, Canarias, 1992
- ZAYA, O.: "Nueva York: unos pocos se abren camino", *Cambio 16*, Madrid, 18 julio 1988

ABRIR TOMO II

