

Signo, gesto y letra. El trazo en la obra de Millares

JUAN IGNACIO RUIZ LÓPEZ

RESUMEN

Manuel Millares (Las Palmas de Gran Canaria 1926-Madrid 1972) es uno de los artistas españoles que protagonizaron la renovación del panorama artístico en España durante el franquismo, propiciando la aproximación a las incidencias de vanguardia internacionales. Su obra profundiza en el las posibilidades del gesto, la letra y el signo, generando una particular lenguaje en continua renovación. Cuando se cumplen 30 años de su prematura desaparición se propone una revisión de estos aspectos, que hicieron del artista canario uno de los máximos exponentes del informalismo español y europeo.

PALABRAS CLAVE: Abstracción, Contemporáneo, Dau al Set, El Paso. Informalismo, Millares

En 1999 el MNCARS presentaba una muestra que bajo el título *A Rebours* reunía a los más importantes nombres del Informalismo internacional, acompañándola de un catálogo con una selección de textos sobre la pintura abstracta, el *Abstract Expresionism*, de los años 40 y 50. En esta muestra se hacía hincapié en las experiencias informalistas del Japón post-bélico, así como la importancia de algunos creadores latinoamericanos poco conocidos en Europa. Este era uno de los elementos más interesantes de la muestra y uno de los aciertos de la comisario, Dore Ashton, ya que rompía el tópico del Informalismo como patrimonio europeo y americano. Entre la nutrida representación internacional, dos obras de Millares –*Cuadro 12* de 1957 y *Cuadro 190B*, de 1962¹– destacaban poderosamente, haciendo ver en su contexto toda la grandeza de una de las más altas figuras del arte español en el siglo XX.

Millares, como el resto de abstractos españoles, se debatió entre las varias tendencias internacionales del momento, polarizadas en el Expresionismo Abstracto estadounidense y el Informalismo europeo. Este ensayo tiene como objeto rastrear en la configuración de la perso-

1 Ashton, Dore (comisario), *A Rebours*. Madrid, 1999. pag. 232-233

nal estética de Millares, en lo que se pretende sea un homenaje en el aniversario de la muerte del pintor. A la hora de afrontar su obra resulta imprescindible un recorrido por las claves de la estética informalista, así como un breve análisis de las tendencias dentro de una misma corriente, con especial hincapié en el dibujo.

Toda una serie de experiencias se verificaron en los Estados Unidos y en Europa entre el fin de la Segunda Guerra Mundial y los años sesenta. A diferencia de movimientos de vanguardia anteriores al que nos ocupa, no tiene sentido hablar de un solo movimiento, sino de varias opciones. Los puntos fundamentales de estas experiencias se pueden reducir en cuatro: Se da un regreso al cuadro, a la escultura o a la pintura más allá de cualquier alternativa. El cuadro se considera una superficie real y no virtual, por lo tanto la operación de la pintura consiste en cubrir la superficie de la tela con materias coloreadas libremente dispuestas, prescindiendo de la distinción tradicional entre fondo y figuras, forma y espacio. Es una pintura (en la mayoría de los casos) veloz, dinámica, en movimiento. Se considera la pintura como una actividad autógrafa, una escritura privada del pintor. Una punción interna expresada con el gesto o los signos. Finalmente, el cuadro se convierte en el registro de un momento de vida. La definición de forma pasa a ser superflua e interrumpe la inmediatez del flujo de la comunicación, en lo que consiste la mayor diferencia con la abstracción anterior.

Se dan tres tipos fundamentales dentro del propio Informalismo, tres categorías aplicadas a la obra de los informalistas, o expresionistas abstractos; el aspecto gestual, el *matérico* y el que Pierluigi de Vecchi califica de *ségnico*². La obra de Millares, por ejemplo, pese a su prematura muerte, presenta una evolución formal coherente, mostrando aspectos interesantes y poco estudiados en el trazo, en el dibujo que pasa del gesto a la caligrafía, para acabar a finales de los sesenta acercándose a una figuración expresionista bien lejana de la de sus orígenes.

En este sentido el trabajo de Millares recoge, en distintos momentos de su progresión, matices de todas y cada una de estas tendencias, tomadas de distintas maneras por sus coetáneos. Su obra se nos presenta como una suerte de compendio estético de su generación. El estudio de los aspectos gestuales en la obra de Antonio Saura, al igual que en el canario, es fundamental, el registro de la creatividad en el gesto, como un impulso cerebral que pasa a través del brazo y el pincel hasta el lienzo. El contenido *ségnico* de la obra de Tápies necesita de un acercamiento a su producción escrita, importante desde el punto de la vista de la crítica. A la importancia del aspecto gestual en el catalán se debe unir el valor fundamental del signo. El signo se estampa como escritura, como estructura portante del cuadro. El interés del trazo, su evolución y sus fases llevan incluso a un reencuentro con sus soterrados orígenes surrealistas, con la escritura automática e ilegible. Hace unos años la editorial Siruela publicaba un libro con las imágenes que componen las fuentes estéticas y visuales de Tapiés'. Sería interesante un trabajo similar con Millares; esta obra recogería las pintaderas guanches, entraría también la caligrafía barroca, las actas notariales, fotos de actualidad, heridas abiertas, pústulas... y Felipe II. Finalmente la materia, uno de los elementos fundamentales en la obra de los informalistas encuentra uno de sus puntos álgidos en la obra de Luis Feito. La superposición

2 De Vecchi, Pierluigi y Cerchari, Elda: *Arte nel Tempo* (vol 3, Tomo II). Milán, 1993

3 Este tema ha sido tratado Por Arnau Puig en «Los amuletos de Tapiés» en *Arte y Parte*, febrero 2000.

de materiales sobre el soporte, de espesos estratos de color, hasta materias elegidas por el pintor que son usadas por sus valores táctiles y cromáticos.

En 1957 comenzó su itinerancia *Otro Arte*, exposición comisariada por Tapié, y un año después tuvo lugar la muestra *Nueva pintura americana*, impulsada por el Museo Guggenheim⁴. Existía un interés internacional por la nueva tendencia. Este reconocimiento de lo que ha sido considerado por algunos el *último movimiento de las vanguardias*, fue interpretado en España con dos enfoques distintos. En este punto dejan de existir actitudes que podríamos considerar pragmáticas hasta entonces.

En Cataluña la experiencia de Dau al Set había sido pionera de una corriente que se difundió rápidamente por todo el país, y el éxito internacional del Informalismo significaba un viraje en este sentido. Por otro lado, el régimen franquista encontró en esta situación un momento óptimo para difundir una imagen maniquea de modernidad y normalidad artística. Tapiés recordaba hace poco cómo los cajones que llegaban a Venecia con motivo de la Bienal y que contenían su obra llevaban escrito *material de propaganda*.

Madrid se había convertido en el otro foco renovador. En 1957 se fundó el grupo El Paso, que agrupó a sensibilidades tan distintas como Canogar y Millares, como Pablo Serrano y Luis Feito junto a otros grandes creadores; Antonio Saura, Juana Francés, etc. La crítica lo recibió de forma desigual, y así Aguilera Cerni distinguía entre ellos, llamando a Saura y Millares *hijos del 36 y nietos del 98*. Millares hablaba de sus influencias: *Miró, Goya y Castilla*, lo que enlaza bastante bien con las ideas del crítico⁵.

MANUEL MILLARES: EL DIBUJO EN LOS AÑOS DE FORMACIÓN

Manuel Millares Sall nació en 1926 en Las Palmas de Gran Canaria, hijo de un catedrático de instituto y sexto de nueve hermanos, su infancia se dividió entre Las Palmas y la playa de las Canteras. Su formación tuvo lugar en las Islas, en el seno de una familia de alto nivel cultural que facilitó y apoyó las inquietudes del joven creador. Su primera obra, fruto de la lógica investigación, muestra el influjo del Postimpresionismo y de la vanguardia histórica, desde Matisse a Torres García. Técnicamente no son grandes obras, estos dibujos primeros, pero tienen una calidad destacable.

Su primer recuerdo artístico son los Aguafuertes de Goya, básico para la genealogía de El Paso, grupo del que era miembro importante, pero este es un dato ya recurrente. Puede ser interesante valorar la pintura contemporánea que Millares conoció. José Augusto Franca^h detalla en su libro sobre el canario este aspecto, y así en el Museo de Tenerife estaban representados Baumeister, Prampolini, Platschek, Miró y Ferrant. De estos es Miró el que de manera clara influyó en la obra de Millares. Con Ferrant mantuvo posteriormente una estrecha relación durante años. En su formación resulta igualmente importante el contacto con artistas vivos como Felo Monzón, Juan Hidalgo y Martín Chirino.

Sus primeros dibujos –del natural– los llevó a cabo en Lanzarote a los 12 años, y hasta el 45 ejecutó acuarelas naturalistas. Del 45 en adelante, se sucedieron las exposiciones, entre

4 AAVV. *Museo Guggenheim*. Nueva York, 1999.

5 Aguilera Cerni, *Panorama del nuevo arte español*. Madrid, 1965.

6 Franca, José Augusto. *Millares*. Barcelona 1977.

las que destaca la del 48: su exposición *Superrealista*. Este término lo extrajo de la traducción de Guillermo de la Torre, prescindiendo de las puntualizaciones al respecto de Bretón, que aclara que el término correcto es *Surrealismo*. Las obras de esta muestra dejan ver la influencia de Dalí y su método paranoico-critico. Poco a poco se introdujo en la pintura de Millares la gestualidad y el automatismo; De hecho declaró: *no siento la necesidad de entender todo lo que hago*. Este interés por lo automático es considerado por José Augusto Franca como el sustrato para el Millares central⁷. (Fig. 1)

Durante este periodo resulta fundamental para el dibujo en Millares la experiencia editorial de *Planas de Poesía*, que llevó a cabo con sus hermanos, auténtico laboratorio de pruebas gráfico, en el que arrancaba con una fase figurativa que deja ver claramente el influjo de Van Gogh. No sólo muestra interés por la figura, de hecho son numerosos los paisajes, que tienen un tratamiento que Bonet⁸ considera cercano a Zabaleta. Existe una nueva orientación en la transición a la siguiente década; Torres García con su *Universalismo constructivo* tuvo un claro influjo en la producción de esos años. Este influjo no es pasajero y permanece latente durante toda la producción del artista, atenuándose con el paso del tiempo.

La creación de LADAC –Los Arqueros del Arte Contemporáneo– supuso una toma de postura en pro de la tradición de las vanguardias de la primera mitad de siglo. La normativización de sus actividades, el interés por los manifiestos estéticos y la vinculación con otros artistas de similares inquietudes resulta fundamental para el trabajo de este grupo y para la evolución del arte del siglo XX en las Canarias. Junto a Millares, participaron de esta iniciativa Ferrant, Westerdahl, Chirino, Elvireta Escobio y otros.

En la Iª Bienal Hispanoamericana de 1951 expuso *Aborígen y Pictografía canaria*. En esta muestra se encontraban presentes Dau al set y Pórtico. Estas piezas son el germen de la producción informalista de Millares, pero las arpilleras no llegaron hasta el 56. En el 53 viajó por primera vez a la península para asistir al *Congreso de Arte Abstracto* de Santander⁹.

En estas *Pictografías* comulga con los postulados estéticos del grupo de Altamira. Es una obra llena todavía de influencias variadas, pero presenta unas características que permiten hablar de un periodo dentro de la obra de Millares: materias terrosas, efecto plano y definitivamente, la abstracción. Al respecto de esta serie, Santos Torroella escribe *sobre el fondo de las pinturas guanches (tierra, barro etc.) desarrolla sus pictografías*¹⁰; Es decir, los materiales cobran una importancia fundamental, pero son un soporte para el trazo, que en definitiva es la parte básica de la obra. En los escritos de este periodo sorprende un cambio de orientación en sus preferencias, demonizando a Dalí y Ernst y declarando su pasión por Klee y Miró.

Altamira hizo que Millares amplificase el interés que siempre había tenido por lo autóctono, el amor a la tierra canaria. Dirigió su mirada a las pintaderas guanches del Barranco de Balos. En cierta manera retomaba así el argumento del Oscar Domínguez de *Cueva de Guanches*, con otra intención. Sin embargo su obra en este momento mostraba todavía una cierta inseguridad que lo hizo volverse en algunas ocasiones a Picasso, en clara sintonía con la primera

7 Ibidem.

8 Bonet, J.M.: *Millares* (Catálogo de la muestra en el CARS). Madrid; MEC. 1992.

9 Franca, J. A. Op. Cit.

10 AAVV. *Homenaje a Millares*, catálogo de Juana Mordó. Madrid, 1973.

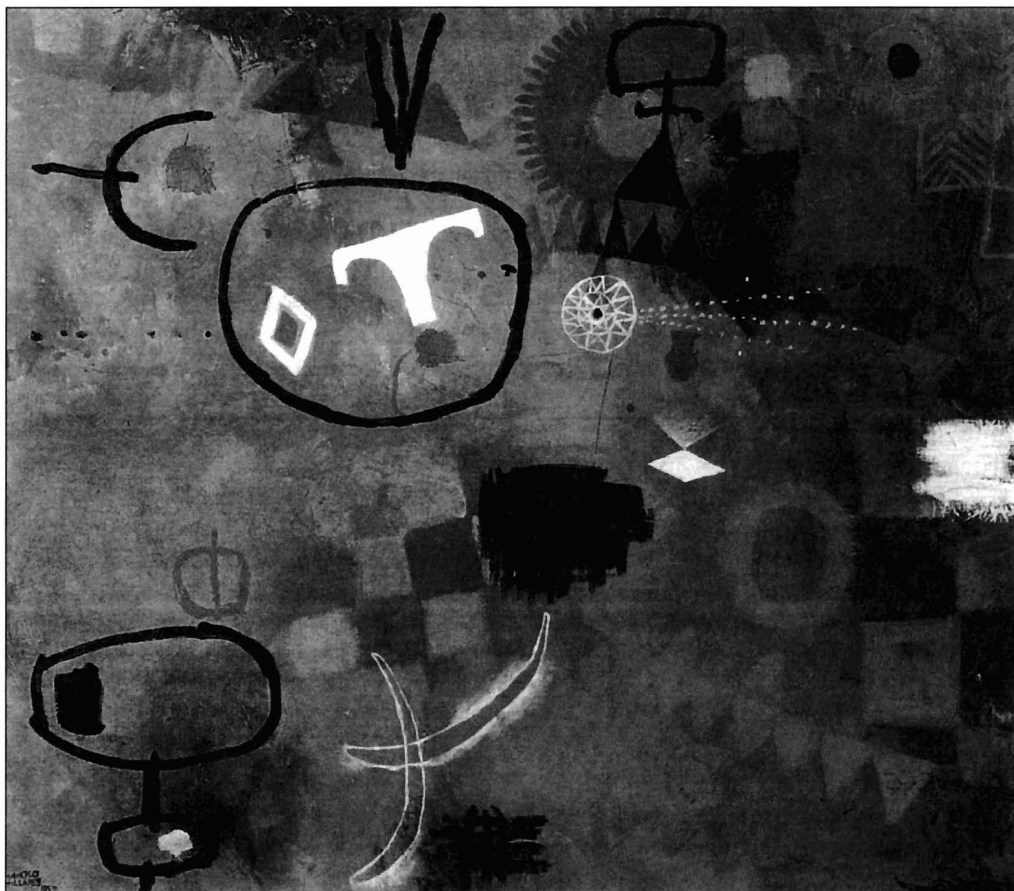


Ilustración 1. Pictografía Canaria, 1952, Óleo Lienzo, 60x72'5 cm, Colección Particular

producción de Guinovart. Muestra de esto es la obra que presentó en su individual en la Galería Buchholtz en Madrid.

El trabajo de los años 54 y 55 lo constituyen las series Muros y Perforaciones. Con respecto a la obra presentada en la 1ª Bienal, suponía una simplificación, así como un mayor interés por las pintaderas guanches. Esta producción de mitad de la década encaja, por el uso de materiales diversos, con la definición de Arte Autre de Tapié, más que en la de Informalismo. Este uso de materiales pobres (Póvera) remite en cierta manera a una tradición postdadaísta, que recurre todavía al uso del objeto encontrado, pero es una obra en la que prima la sensibilidad pictoricista por encima de otras tentaciones.

Burri y Millares, estrategias comunes

Tras su viaje a Madrid en el 55 llegaron las arpilleras. La primera data del año siguiente, después de que Burri llevara a cabo sus trabajos sobre este material. La crítica posterior, sobre todo la italiana, ha dado a esta relación una importancia excesiva y –desde nuestro punto de vista– banal. Parece ser que Millares tenía en su biblioteca el número de *Art News* en que **Milton Gendel** publicó su artículo *Burri makes a picture*, es decir, el canario conocía el trabajo del umbro sobre arpillera, pese a lo que ha apuntado Franca¹¹.

La evolución vital y estética de ambos es similar, con coincidencias sorprendentes, como el interés por el concepto de grupo de vanguardia de ambos, que cristalizó en fechas similares en la creación de LADAC en Canarias y ORIGINE, grupo impulsado por Burri junto a Ettore Cola y Capogrossi. Ambos creadores (Burri y Millares) mostraron su preferencia por Klee y Miró, los dos llegaron a lo **matérico** como consecuencia de su insatisfacción estética y física. En los dos existe una fuerte presencia de la muerte, del cadáver de una momia guanche o del fallecimiento de un prisionero en un campo del norte de África.

Pero la arpillera no es un descubrimiento de ninguno de los dos. La tela de yute es un material tan antiguo como la de lino, y en la pintura de todos los tiempos se ha utilizado por razones diversas. La sarga es un material barato, usado en decoraciones efímeras, en grandes *pendants* de palas de altar, o simplemente por la falta de recursos de artistas desde Dirck Bouts a Juan de **Pareja**¹². La textura es importante, y de hecho el efecto de las piezas del primer Burri se encuentra en los **collages** picasianos de la primera década del siglo, pero vistos cuarenta años después. El envejecimiento de estas telas parisinas les ha conferido un elemento, un color con el que no contaban **Picasso** y Braque y que seguro apreciaba Burri¹³. En Burri existe un interés por el Cubismo que en Millares se torna Constructivismo, por lo que la organización compositiva en la obra de los cincuenta de ambos creadores dista en lo esencial. El uso del material en cambio tiene una razón de ser casi idéntica, y el efecto es similar. (Fig. 2)

Ambos artistas evolucionaron, como se ha apuntado, en el interés por lo **matérico**, y así Burri trabajó en diversos materiales durante las dos décadas. En sus *Combustioni* quemaba materiales plásticos, en el 57 utilizó metal, la serie *Ferri*, que continúa con *Cretti*, obras realizadas con cellotex, otro material plástico. Millares, por el contrario, no abandonó nunca la arpillera. **Evolucionó** su interés por lo **matérico**, pero tomando cada vez mayor importancia el componente gestual y, sobre todo en los sesenta, lo *segnico*.

El **grafismo** separa dos intenciones distintas que tienen en común el amor por la texturada superficie, frente a la concepción clásica del lienzo impoluto. El contenido conceptual de la obra de Millares dista del interés por la experiencia estética *a secas* del artista de Cittá di Castello,

11 Op. Cit.

12 Las obras a las que me refiero se encuentran en el Museo de Bellas Artes de Bruselas y en el Prado, respectivamente.

13 Me refiero con esta afirmación al color marrón de las telas de los cubistas analíticos. En muchos casos una parte de la superficie no está preparada, o muestra una tonalidad marrón provocada por la acción del tiempo *pintor*. El envejecimiento de estas telas se produce en el paso de unos 15 años, por lo que Burri conoció estas obras ya con la pátina marrón a que me refiero y que se encuentra en las primeras arpilleras. La similitud es más evidente por el efecto de los rotos y los fragmentos pegados.

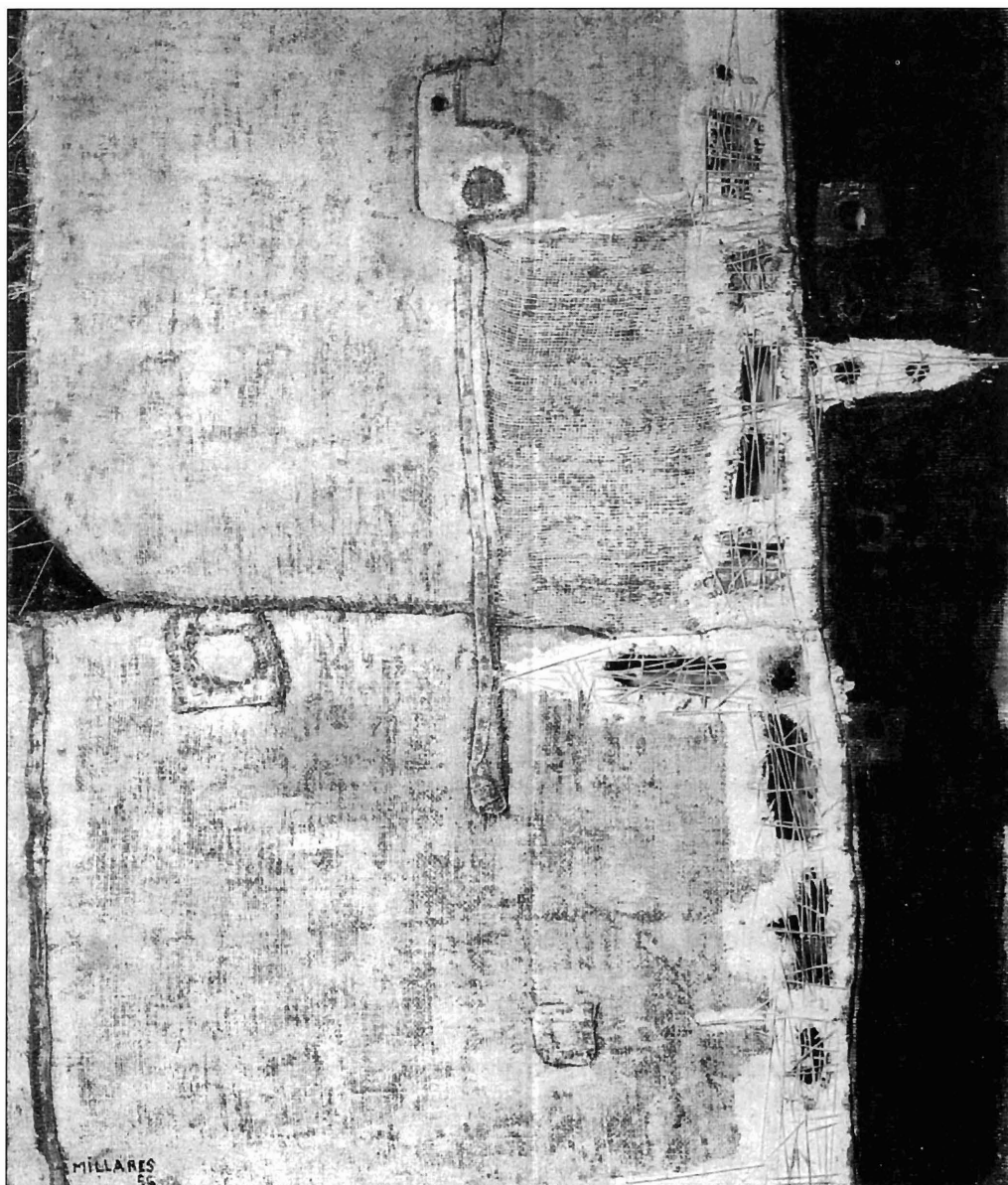


Ilustración 2. Cuadro 1, 1956, Técnica mixta/arpillera, 120x101cm, Colección Particular.

y esto se hace patente en los títulos de ambos, pese a que durante varias fases de la obra de Millares, adopta el título *Cuadro* seguido de un número, como Burri utiliza *Composition*, pero sin numerar.

Burri debió ser una influencia fuerte en un momento determinado para la obra de Millares, que ya había trabajado con materiales y texturas nuevas durante la primera mitad de la década de los cincuenta, pero constituye un paso concreto en una evolución estética que toma diversos derroteros. después de esta fase del 57-60 los postulados de ambos se alejan, permaneciendo en una línea similar su intención plástica, su búsqueda de la tridimensionalidad a través de lo táctil. En esta búsqueda del volumen, Millares trabajó la escultura sin dejar el material que se convirtió en la base de su trabajo.

Para acabar este apartado, Burri no se inmiscuyó nunca en polémicas ideológicas, en cambio Millares muestra las pústulas, con la actitud que Westerdahl calificó de *justiciero histórico*¹⁴, es decir, existe en la obra del canario un componente ético y reivindicativo que en el caso del umbro no se da, siendo esta otra diferencia, y no pequeña entre los dos. Sin embargo el aspecto que distingue de manera fundamental la obra de los dos artistas es el que motiva este trabajo: el aspecto gráfico. En Burri el dibujo, como el gesto y el signo, no tienen una presencia representativa, salvo contadas excepciones en los primeros trabajos. Burri es fundamentalmente un informalista matérico, y su investigación se centra en la reacción de los materiales a su acción, que en muchos casos, como en los Cellotex es agresión. Millares es un informalista matérico, segnico y gestual.

MILLARES Y EL GRUPO EL PASO

La inquisición, la tortura, el odio, con su cortejo de víctimas y de ¡Mutilados!, he aquí el universo ininterrumpido que acude al espíritu de Millares, en su universo español

José Augusto Franca

Estos años son los de la consolidación del patrón estético que hizo de Millares uno de los maestros de la abstracción española. Es el momento en que las momias guanches encuentran su forma definitiva en la pintura del canario¹⁵. De este momento es su escrito en *Papeles de Son Armadans* con el que se abre el apartado. En este texto fundamental, el artista aporta las claves de su obra, recalcando el componente ético al que se aludía arriba, y que siempre acompaña su *quehacer*¹⁶.

14 Esta cita está recogida en Franca.

15 ... *Envueltas en cuero de cabra o de carnero. que se desgarran como la piel humana a la que sustituyen e imitan, y también de podridas telas, con sus huesos y restos vacíos de sustancia, yacen las momias desde hace siglos en el polvo de las tumbas.*

Este es el comienzo de Millares, el ensayo dedicado al artista canario por José Augusto Franca en 1977.

16 Lo automático reconocido por Millares, llamado «fuente oscura». «A la realidad actual se llega mi libre protesta con el desgarramiento de las vestiduras, las texturas acribilladas, el fragor de las ceterdas, la arruga e la belleza, la herida telúrica y la verdad pavorosa del homúnculo floreciendo de unas humildes sargas reservadas para ese DÍA»

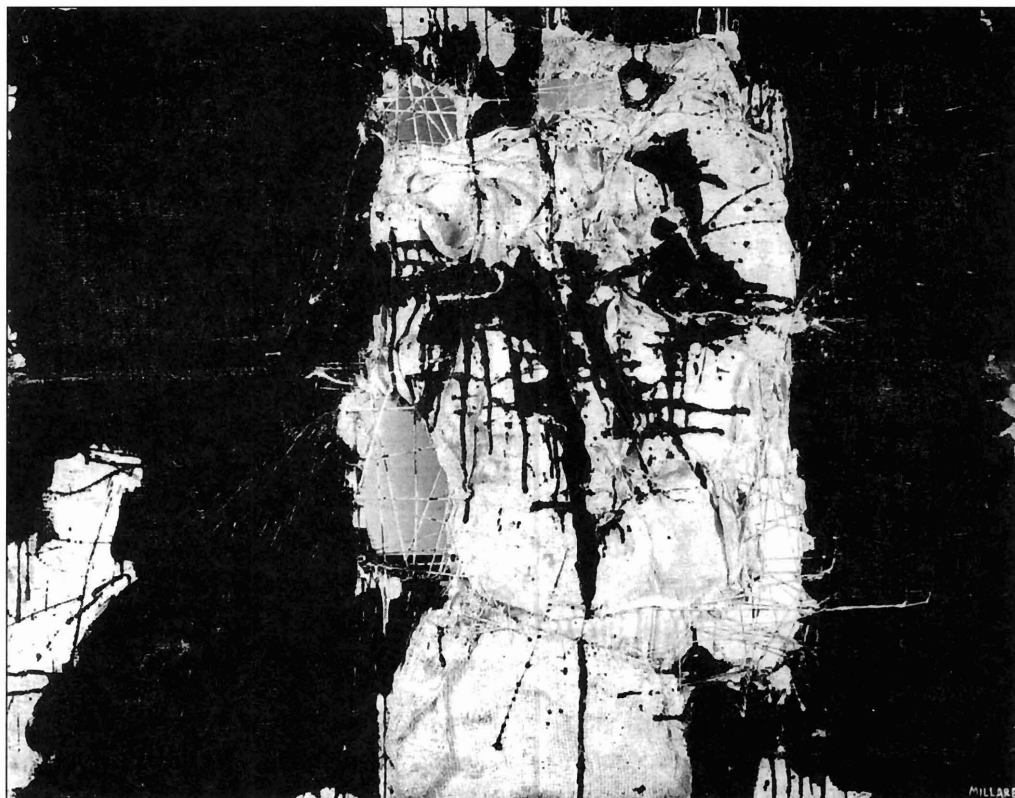


Ilustración 3. Cuadro 33, 1958, Técnica mixta/arpillera, 114x146 cm, Musée National d'Art Moderne. Centre Georges Pompidou, París.

El Paso nació en Madrid en 1957 impulsado, además de Millares, por los pintores Feito, Canogar y Saura, los escritores José Ayllón y Manuel Conde. Aparte de este grupo fundacional, pronto se incorporaron los pintores Manuel Rivera y Viola, así como el escultor Martín Chirino, amigo de Millares. Con el nombre del grupo, estos artistas y críticos aludían a un nexo de comunicación necesario en un momento en que España se encontraba en una dictadura militar imbuida en la cerrazón intelectual y artística. Con la creación de este grupo, activo hasta 1960, se buscaba difundir en España el Informalismo, última tendencia de vanguardia. (Fig. 3)

Estos planteamientos ideológicos encajaron perfectamente con la forma de pensar y actuar de Millares, que siempre mostró interés por los grupos de tendencia, como muestra su participación en el proyecto LADAC. Por otra parte la realidad asfixiante no dejaba otra alternativa para un artista que trabajase en una clave de absoluta contemporaneidad. No implicarse significaba aceptar la situación.

En el terreno artístico, existía una cierta unidad, pero con matices que se pueden encuadrar dentro de los tres tipos de Informalismo que ya hemos comentado: *segnico*, *matérico* y *gestual*. En este clima de intercambio y colaboración surge para algunos críticos, como Juan

Manuel Bonet¹⁷, el mejor Millares. De hecho cuando se planteó su antológica en el MNCARS en 1992 prácticamente se pasó por alto la primera producción. Por tanto quedaría la fecha de 1957, año de la incorporación de Millares al grupo El Paso como el inicio de su producción más importante.

En 1961 publicó *Reconstrucción-construcción en mi pintura*. Este texto es probablemente el escrito más lúcido de Millares en lo que se refiere a la configuración de su estética. Define una serie de claves, como ocurre en *Papeles de Son Armadans*, pero *Reconstrucción...* describe las pautas de su obra¹⁸. La angustia es la protagonista esencial de un periodo existencialista en el que el estilo de Millares cristaliza. Las cruces pueblan las composiciones, generalmente sobre fondo negro. Aparece la referencia a la caligrafía castellana barroca. Los suelos y el muro son el telón de una escenografía invadida por gestos agresivos, contrastados en rojo sobre negro.

*...todo viso elegante, todo parlamento de equilibrio,
toda lucubración intelectual cimentada en la medi-
da de lo inamovible, deviene sombra sobre luz, dra-
ma sobre juego, muerte sobre vida.*

Manolo Millares

Llamaba a sus obras *mis desgarrados trapos, y radiante herida de salud*, hablando de una querencia de lo táctil apoyada en un *quebrantamiento del equilibrio clásico*.

Este texto muestra también el interés de Millares por un tipo concreto de literatura, que usa como referente a la hora de definirse: *pero mientras, yo, como Cash, el personaje de Faulkner, hago y rehago la negra caja donde nacen y yacen todas las podredumbres que denuncio y me entierro cada día*¹⁹. En los escritos y entrevistas de estos años, Millares demuestra una madurez intelectual que fija sus posiciones estéticas de una manera importante, frente a las dudas de la primera mitad del siglo. Su obra se centra en un espíritu anticlásico que él defiende, declarando *la armonía no va con nuestro tiempo*²⁰.

Busca asimismo un contenido ético en su trabajo y en el de su generación, un intento de ruptura con una sociedad manifiestamente injusta, *el arte -hoy- cumple una función social porque sabe señalar pústulas*. Desde 1960 su trabajo tuvo un reconocimiento internacional que comenzó en Italia, donde entró en contacto con Rafael Alberti, que le dedicó dos poemas, uno para su carpeta de serigrafías *Mutilados de paz* de 1965 y otra tras su muerte en 1972. En lo que al dibujo se refiere, la abstracción centra su producción, aunque con algunas excepciones interesantes. En 1963 ejecutaba *Cura*, una pintura sobre papel completamente figurativa, que sirvió a Millares para dejar clara su postura anticlerical, pero que rompió un poco con el esquema de su obra gráfica de este momento. Es como un *feedback*, una vuelta a su producción de los primeros cincuenta.

17 Op. Cit.

18 Publicado en *Acento Cultural del SEU*, 1961. Num. 12-13.

19 Millares, Manuel. *Reconstrucción-construcción en mi pintura*, en *Acento cultural*, num 12-13, Madrid, 1961.

20 Ibidem.

En cualquier caso, el dibujo de este periodo se caracteriza por la gestualidad: son arañazos o cortes sobre el lienzo, con profusión de cruces y trazos de blanco sobre negro o viceversa. Primero garabatos violentos como bofetadas lanzadas al vuelo. Pinceladas en cruz, en X, círculos, signos determinando un centro, un hogar, una diana. Los churretes. En el texto del catálogo de la exposición del Ateneo de Madrid de 1963, Millares volvía a hacer un ejercicio de auto-análisis, facilitando nuevas claves.

Estos textos tienen a su vez el interés de la pureza, de la ausencia de pretensiones literarias del autor, que tantas veces asfixian la literatura artística. Se pregunta cuáles son las causas que han hecho de este hombre y su pintura campos de batalla y masas informes como heridas desesperadas. Es interesante este apunte de la herida como corte, línea, trazo en definitiva que secciona y separa la materia de la carne. La herida como dibujo pero un dibujo anticlásico. La carga vital es el motor ético de su arte, estimulada por la acción **positivo/negativa** de la realidad, y así cuando surge la *Semifigura* la llama *génesis integrador de una esperanza*. El Arte como reflejo de la sociedad. Para Millares, un personaje fundamental fue Alberto **Greco**²¹. El polifacético creador argentino llegó a ser en algunos momentos a partir de 1965 su *alter ego* artístico. Son los años de los *Artefactos por la Paz*. Tomó parte en algunas de las acciones y conciertos de ZAJ, con su amigo Juan Hidalgo y entabló amistad con Arroyo.

Esta primera mitad de la década está marcada a nivel internacional por la presencia en Venecia de Robert Rauschenberg y el cambio de orientación: del Informalismo al Pop Art que daba sus primeros pasos en Inglaterra y Estados Unidos. En España produjo una reacción inmediata a través del nacimiento de *Estampa Popular* y el trabajo de Arroyo. Algunos miembros del Paso se dejaron contaminar por este nuevo interés por la figuración, como muestra el trabajo de Canogar y Juana Francés.

Millares siguió evolucionando en su línea informalista, pero tomando postura de forma manifiesta por los cambios políticos necesarios en un país que vivía en un atraso injustificable pese a las mejoras económicas del *Boom* de los sesenta. Mientras el Equipo Crónica atacaba al sistema con el *After Rauschenberg*, Millares mantuvo una evolución coherente. Sin embargo son los títulos y algunas referencias figurativas lo que hace patente su compromiso con el cambio. En esta fase se hace casi asfixiante la presencia de la muerte y los sarcófagos.

HUMBOLDT EN EL ORINOCO

... Envueltas en cuero de cabra o de carnero, que se desgarran como la piel humana a la que sustituyen e imitan, y también de podridas telas, con sus huesos y restos vacíos de sustancia, yacen las momias desde hace siglos en el polvo de las tumbas.

Manolo Millares

²¹ El artista argentino dejó numerosas notas en las que cuenta veladas en su estudio. Entre estas notas describe la creación de algunos *artefactos para la paz* y su posterior abandono y destrucción. Es una paradoja, viendo el precio y la estima que se tiene hoy la obra del pintor canario.

El amor por el viaje, por la aventura que lo aleja a uno de lo cotidiano sigue a esta presencia agobiante de la muerte en la obra de Millares. En uno de los relatos publicados tras su muerte, *Viaje a la Guayana*²² el artista canario escribía *no había otro medio de salir de allí (el avión de pasaje era entonces un sistema en pañales y mi mujer y mi hija se ahogaban entre las nieblas del invierno y los fuegos de agosto*²³.

Este cuento corto, como el resto de escritos de Millares muestra una sensación claustrofóbica junto a un deseo de evasión. La serie *Humboldt en el Orinoco* refleja un mayor uso de los blancos frente a las otras series de los sesenta, diríamos que un cierto optimismo. Los viajes legendarios de Humboldt confieren a la obra de Millares un trasfondo literario que se aleja en cierta forma de los títulos de protesta, sin que esta deje de estar presente en su obra. Es el viaje, la huida. (Fig. 4)

Sin embargo, la tendencia de Millares en estos años pasa a ser la búsqueda del negro, *cuadros solemnes, como catafalcos barrocos*²⁴. En estas piezas aparece el bastidor como elemento fundamental y se busca en mayor medida el efecto escultórico, la tercera dimensión que siempre se había conseguido en cierta forma con los pliegues de las *arpilleras*. Se reafirma el concepto de belleza de Millares, del que Cirlot había escrito en 1959 *puro enamorado de la belleza, se atreve a citarla en los parajes más espantosos*²⁵.

Esta serie, apoyada como el resto por un sólido esquema estético y teórico, representaba en el panorama español una especie de confirmación, de consagración de un artista todavía joven. Su lenguaje era perfectamente reconocible, y en este periodo llevó a cabo algunas de las piezas que se encuentran en los museos de todo el mundo. También es un momento de interés para los coleccionistas de la época, que en España eran pocos –dentro del arte de últimas tendencias– pero que a nivel internacional cada vez prestaban mayor atención a la obra del canario.

LA OBRA ÚLTIMA (1970-72) Y LA CALIGRAFÍA

Nada es gratuito en Millares, nada está encerrado en sus propios límites formales. Todo lo que escribe tiene como finalidad multiplicar la comunicación de su obra, apartar de ella toda sospecha de alienación. Las ideas del pintor están claramente determinadas por su situación en el seno de una sociedad a la cual acusa; pero esta situación no es menos el producto de su propia acción artística.

José Augusto Franca²⁶

22 *En Manolo Millares: Memoria de una excavación urbana y otros escritos (pags.47-57)*

23 *Ibidem.*

24 Bonet, JM.: *Millares (catalogo de su exposición en el CARS). Madrid; MEC. 1992.*

25 Cirlot, Juan Eduardo: *Informalismo. Barcelona; Omega. 1959*

26 *Op. Cit.*

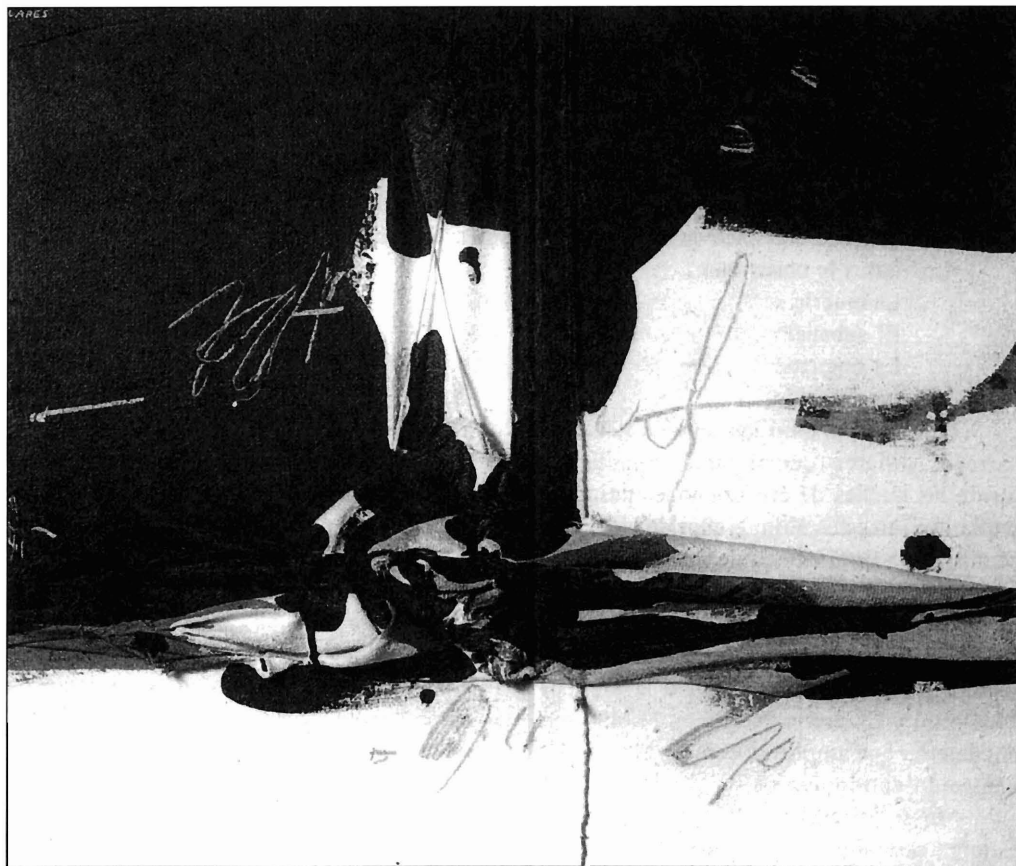


Ilustración 4. Humboldt en el Orinoco, 1968, Técnica Mixta/arpillera, 80x100 cm, Colección particular.

El trabajo de Millares durante sus últimos años de vida aporta la parte más significativa de este ensayo. En cierta forma se da un equilibrio entre los tres conceptos que lo articulan, es decir, signo, gesto y letra junto al amor por la materia, constante en el quehacer del canario. En este periodo, Bonet encuentra importante el influjo de lo gráfico en piezas como *Memorias de una excavación Urbana*²⁷ comparándolo a Twombly o Tápies²⁸. El catalán es un compañero

27 Bonet, JM.: *Millares (catálogo de su exposición en el CARS)*. Madrid; MEC. 1992.

28 En la exposición itinerante organizada por el MNCARS en 1999, *Dibujos Germinales* estaba incluido, lógicamente Millares. El texto que acompaña a las obras del canario es un fragmento de la introducción de Bonet a la retrospectiva en el MNCARS. En este breve texto apunta la relación de Millares con Twombly. Sin embargo resulta más interesante el texto que da paso a la sección de la exposición en que se encuentra incluido Millares, y que por su interés reproduzco:

Repertorio de formas y signos abstractos convertidos en señas de identidad de sus autores. El lenguaje informal –a través del desgarrar expresionista, la escritura automática, la combinación de espíritu y materia, las

de viaje importante para Millares, en cuanto a la obra del americano, esta semejanza es a – nuestro parecer– sólo en apariencia. Millares trabajó el dibujo con insistencia durante su última época, pero nunca llegó a ser protagonista de la obra, siempre se encuentra en equilibrio (por decirlo **así**) con las otras constantes, gesto y materia.

Es en el libro *Millares Memoria de una excavación urbana y otros escritos* (Gustavo Gili, 1972) donde encontramos un testamento filosófico y estético de Millares. Él mismo describe la importancia del absurdo y la alienación en el primer capítulo. La enumeración de elementos necesarios para una excavación lleva directamente a los Zaj²⁹.

A Millares le obsesiona:

La muerte.

El **subsuelo**

La angustia

La opresión.

En este momento los dibujos tienen algo de rúbrica del XVII, es decir, paleografía del barroco. Millares (que al parecer practicó con habilidad la tarea de **topero**) rastreaba nuevamente las huellas de civilizaciones pasadas, encontrando la vertiente arqueológica de la **caligrafía**. Así, en estos últimos años de vida, llevó a cabo láminas, como aquellas del padre Celestino Mutis con la flora latinoamericana; láminas científicas de excavaciones, pero desde su particular óptica, que tanto debe a los tomos **decimonónicos** en que se describen criaturas del desierto. Otra serie de dibujos se nutre de escritura automática, ordenada con criterio estético preciso. El negro es una reivindicación, una salida de tono tal y como él lo entiende³⁰. Al final de su vida, Millares volvió sus ojos a la arqueología de tiempos recientes, al ajusticiamiento de Mussolini y Chiaretta Petacci en Milán. Son estas obras una muestra del interés por cualquier documento que amplíe su campo de visión, su perspectiva de la historia, siempre con un fuerte contenido antropológico.

Mussolini está en las antípodas del pensamiento de Millares, es un tirano, y el artista siempre se manifestó en contra de la opresión de los poderosos. Estos dibujos, sin embargo, no son un panfleto, que sería lo más fácil teniendo en cuenta el tema: Son un documento lleno de ficticias anotaciones, como los dibujos de Hopper en que este anota los colores convenientes en cada zona del cuadro. Millares ejecutaba apuntes irreales, anotando cosas que no existen de una escena imposible, fuera de la abstracción pero lejos de la realidad. Memoria de una excavación urbana.

incursiones en las técnicas caligráficas orientales, la visualización de problemas espaciales o la tentativa de formas evanescentes en pos de lo sublime como afirmación de un apasionado humanismo existencialista».

Esta sección reúne a Antonio Saura, Manolo Millares, Antoni Tàpies, Luis Feito, Eduardo Chillida y Berta Caccamo. Si bien el aspecto oriental en Millares no es tan destacado, el resto de elementos apuntados por la comisaria de la exposición, Rosa Queralt, es bastante próximo a las coordenadas estéticas de Millares, especialmente el (humanismo existencialista).

29 Millares, Manuel: *Memoria de una excavación urbana y otros escritos*. Gustavo Gili. Barcelona, 1973.

30 Millares, Manolo: *Cuadro sin número*, en *Memoria de una excavación urbana y otros escritos*. Gustavo Gili, Barcelona. 1973.

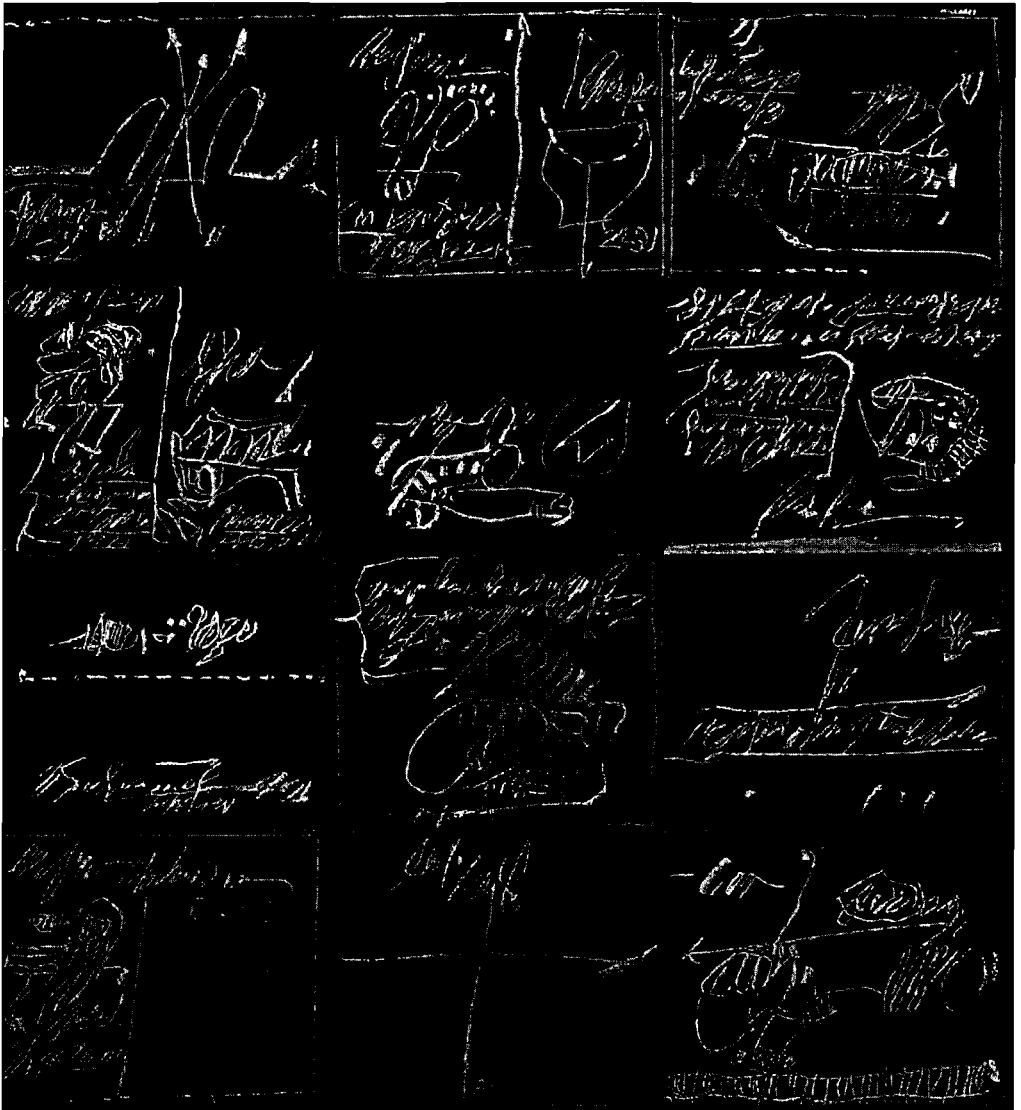


Ilustración 5. Memoria de una excavación. 1970. Óleo/lienzo, 133x123 cm, Tlie Israel Museum, Jerusalén.

EPÍLOGO A MODO DE CONCLUSIÓN: MEMORIA DE UNA EXCAVACIÓN, ÓLEO SOBRE LIENZO DE 1970³¹

Esta obra es una de las piezas importantes de la última fase creativa de Millares. Presenta una sobriedad característica de los años postreros, pero con una profusión de dibujos y sig-

31 The Israel Museum, Jerusalén.