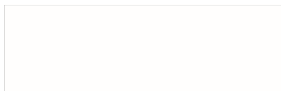


Cuerpo Caído I, 1970

ARTE





LA MEMORIA, EL VIAJE Y LA EXCAVACIÓN

KUMAR KISHINCHAND LÓPEZ

Si se concibe el viaje como el recorrido directo desde un punto A hasta un punto B, es imposible tratar de aprehender la obra del pintor grancañario Manolo Millares (1926-1972). Millares estuvo inmerso en el complicado proceso que hizo a España transitar por un convulso rango de regímenes políticos que fueron desde la dictadura de Primo de Rivera, hasta el ascenso de la II República y el conflicto bélico que dio paso a la ignominiosa dictadura de Franco. La Guerra Civil caló hondo en la formación vital y artística del autor en tanto estruendo de bombardeo y violencia, transformado en quietud y ruina; vestigios que serán posteriormente transitados por el autor como reflejo del desgarramiento y el fusilamiento de su arpillera, sacos de fibra destinados al transporte de mercancías, fundamentalmente, empleados de manera pionera por Millares. Estas cuestiones hacen que el artista transite por sendas angostas, fijando su vista en el suelo como motor de su quehacer.

En el contexto franquista en el que la obra de Millares se desarrolla, resulta harto dificultoso plantearse las posibilidades de una expresión liberada para el creador. La dictadura fue capaz de construir, a través de un amplio aparato crítico e institucional, la vanguardia de la abstracción española, cuyo pistoletazo de salida se dio en el III Salón de los Once en 1948, comisariado por el inicial ideólogo artístico del franquismo Eugeni d'Ors.

En estos años, Millares entabló contacto con ciertas tertulias surrealistas de su ciudad natal, Las Palmas de Gran Canaria. Tomará como referencia las pintaderas del Cenobio de Valerón, cuya función es aún hoy incierta, como *leitmotiv* de las series *Pictografías canarias* y *Aborígenes*. Ambas tenían una fuerte influencia mironiana en la colocación de distintos elementos del espacio. Lo surreal, presente en ambos autores, obedece a una libre, y en ocasiones casual, disposición de los símbolos en el lienzo. La noción de situación se encuentra, por tanto, presente desde el primer momento en la obra de Millares. En estas series, dicha distribución acontece de un modo en apariencia desordenado, pero

obedeciendo a un propósito claro de búsqueda y acopio. Unas pesquisas que irán perdiendo el carácter etéreo para ir ganando progresivamente solidez.

En todo trayecto artístico, el sujeto nunca se encuentra aislado. Así, Millares fue el responsable del impulso y la creación del grupo LADAC (Los Arqueros del Arte Contemporáneo), que a su vez propiciará las denominadas *veladas*. En ellas, las charlas serán conducidas frecuentemente por destacados críticos, como Eduardo Westerdahl. Ello reportaría una segunda fase de contactos con diversos grupos artísticos nacionales, como el barcelonés Lais. Fruto de esta concienzuda labor, Millares expondrá por primera vez en solitario en 1951 en el Museo Canario y en las Galerías Jardín de Barcelona y Madrid.

En este mismo año, la maquinaria política franquista se encontraba esforzándose en la mejora de su proyección internacional, con base en un adecuado método de propaganda. Los contactos con Estados Unidos habían fructificado en la consecución de una ayuda económica en forma de crédito en 1949. Una de las consecuencias derivadas de este hecho es una apertura al capital exterior con el objetivo de acabar, definitivamente, con el aislamiento al que la dictadura se había visto sometida durante los primeros años, debido a su tibieza con respecto a su posicionamiento en la II Guerra Mundial, en la que se había declarado neutral. Es bajo este espíritu cómo el recién creado Instituto de Cultura Hispánica organiza la I Bienal Hispanoamericana de Arte, con Leopoldo Panero y Luis González Robles a la cabeza¹. Naturalmente, el acontecimiento generará una fuerte polémica con los artistas exiliados –Picasso o Serrano, por ejemplo– so pretexto de la publicidad de este acontecimiento catalogado como una “fanfarronada imperialista”² y percibido desde territorio exterior como un burdo velo.

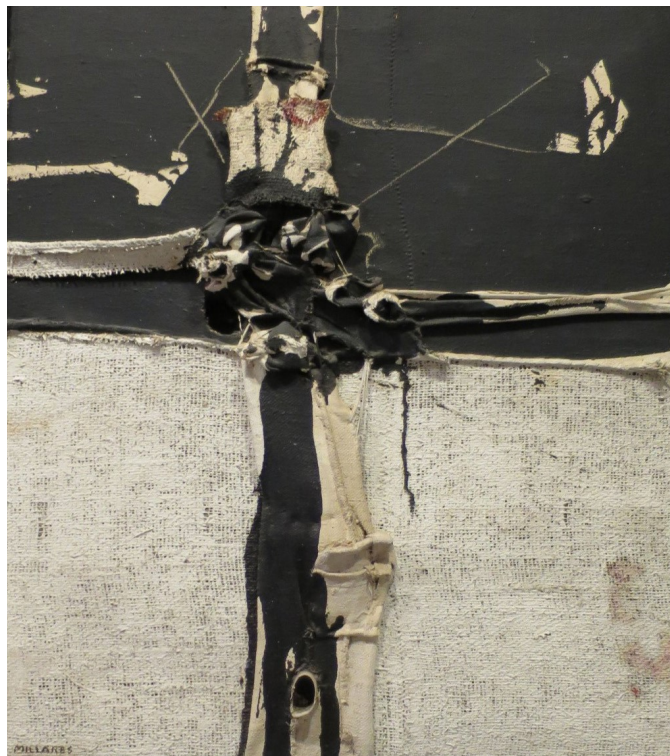
Para los artistas residentes y emergentes, entre los que se incluye Millares, este evento supone una manzana envenenada. ¿Cómo negarse? Resulta cómico pensar que un creador de este período dictatorial pudiera declinar una invitación gubernamental. La obra de Millares había llamado ya la atención del circuito cultural franquista y participará en la Bienal con *Aborígen nº1*, a pesar de sus tribulaciones ideológicas para con el régimen y el desagrado que le había producido que este se interesara por su obra.

Con todo, el viaje de Millares hacia el desarrollo de su expresión necesitó de una expansión, fuera del territorio insular, donde lograra un mayor contacto con las corrientes de arte internacionales, así como con sus marchantes. En primera instancia, acudirá en 1953 al Congreso de Arte Abstracto de Santander, retomando un contacto epistolar previo con los artistas de la Escuela de Altamira, creada por Goeritz en 1948 y que contaba entre sus apoyos con el propio Westerdahl, entre otros.

En el año 54, Millares comenzó a hacer uso de la arpillera. La serie que inicia este nuevo proceso es la de los *Muros*, referenciando inevitablemente los

paredones de fusilamiento. La propuesta del autor se va tornando física. Tras haber investigado los símbolos locales y universales, su trayecto se politiza. Las arpilleras que siguen van ciñéndose a una tricromía conformada por los colores blanco, negro y rojo. El negro se constituiría como el luto, el blanco pasaría a representar la nada y el rojo refleja la sangre que, al comprender una amplia gama de tonos, refleja ciertos niveles de coagulación de la misma y que, a la vista de la obra, parece salir a borbotones de una vena³.

Con estas hechuras bajo el brazo, se producirá su llegada definitiva a Madrid en 1955. Las *Arpilleras* verán la luz en el Ateneo de Madrid en 1957. Estas van progresivamente inclinándose hacia el negro conforme los años de producción van avanzando, algo apreciable en *Cuadro 65*. Se irán constituyendo, de esta manera, las posteriores series de *Mutilados por la paz* y *Personajes caídos*. Así, se produce un tránsito cronológico inverso que refleja a todas las partes afectadas por las ejecuciones sumarias del franquismo: el propio muro, el reguero que deja tras de sí la violencia y el personaje desmadejado e inerte.



Cuadro 201, 1962

El viraje de Millares hacia la oscuridad retoma la conversación con la materia natural. Su senda se va hundiendo cada vez más en la tierra y, con ello, la salida va haciéndose más tortuosa. “Y yo queriendo ser excavador de secano, clandestinamente ignorado y temeroso”⁴. La tierra, la arena, las piquetas de excavador y sobre todo las manos son los instrumentos necesarios para enfrentarse a estas lides. La excavación comienza y sus expresiones no nacen del agrado, sino del dolor⁵ y el desgarramiento.

El siguiente paso de Millares supuso la fundación junto a Canogar, Feito o Saura, del Grupo El Paso, al que posteriormente se adheriría Martín Chirino en 1958. Millares siempre fue partidario de que este colectivo, destinado a “crear un nuevo estado del espíritu dentro del mundo artístico español”⁶, se radicalizara y rompiera conexiones estatales. No en vano, la actividad del grupo se desarrolla a pesar de la oposición de las mentes bienpensantes del arte y de una falta de medios que finalmente terminará por quebrarlo en 1960.

La contradicción expresada por Baudelaire, en *La invitación al viaje: ¡Amar y morir / En el país que a ti se te parece!*, expresa las oportunidades que encuentra Millares al trasladarse, fundamentalmente de atención y respeto de los círculos de artistas, pero a la vez va muriendo con/por cada mención que el oficialismo le dedica. Desea encontrar la unicidad en el fondo de una arpillera para liberarse de la profunda contradicción ideológica que su seno alberga. A pesar de todo, su obra conocerá una larga trayectoria nacional e internacional, puesto que España, gracias a la figura del comisario Robles, comenzará a participar, entre otras, en las bienales de Venecia y Sao Paulo en estos años 50.

No es baladí la mención de la Bienal de Venecia de 1958, puesto que con la participación española se produce la homologación de su arte internacionalmente, ganando Tápies y Chillida los premios de pintura y escultura. La maquinaria franquista ha alcanzado cotas ya muy altas y se atribuye el mérito del arte allí expuesto, remitiéndolo, como no podía ser de otra manera, a una noción transhistórica del arte español como, en palabras de González Robles, “constante de rigor, de austeridad y de espontánea simplicidad”⁷. Una sentencia que casaba con los postulados informalistas españoles y al mismo tiempo los vinculaba, en el discurso oficial, irremediabilmente al régimen.

Una de las novedades que se irán desarrollando en la etapa de arpilleras de Millares será la incorporación de materiales tan diversos como piedras, maderas, sacos, cementos, látex o zapatos. Esto tiene explicación en la particular manera de contemplar y estudiar los objetos que Millares desarrollaba. Al encontrar un vestigio del paso del ser humano por la tierra, este se convierte automáticamente en un objeto de estudio, un reflejo de vida tras el vestigio solo posible a través de la excavación. De este modo nace la serie *Homúnculo* que, en sí misma, no es más que ese rastro de hombre. El término procede de las tradiciones alquímicas del germano Teofrasto Paracelso en el s. XVI, que afirmó haber creado este

pequeño ente, de unos 30 centímetros, en su búsqueda de la piedra filosofal. Sin embargo, en la pintura de Millares, más que un ente extraño y avaricioso, se trata de la matriz del proceso evolutivo del propio hombre donde, en palabras del autor, se encontraría “un vehículo natural y necesario para vomitar la angustia en las aberturas de su propia imagen, descompuesta, temporal y fuertemente palpable”⁸. A pesar de la tela violentada, se volvería a encontrar un nuevo punto de partida para principios renovadores.

Este *Homúnculo* es un motivo de regocijo para el autor, al que se refiere como uno de los fenómenos más inquietantes en el panorama del arte de su tiempo. Lo considera el reflejo de una verdad descarnada, que emergerá de entre las arrugas y rasgaduras que él mismo le dedica. La herida es mostrada sin ambages. La sangre es la prueba de la autenticidad y el compromiso del autor.

El nacimiento de este nuevo personaje en la pintura de Millares cierra el círculo: en un primer momento el autor confiaba su quehacer a los símbolos manteniéndose en una postura inicial con respecto a los conflictos sociales y políticos; las arpilleras describen ya un acontecimiento terrorífico mientras que, finalmente, los homúnculos suponen el descubrimiento de una nueva esperanza en las profundidades del surco que transita el artista. Se erige como el ser humano que ha traspasado todas las mutilaciones y que debe fundamentarse como el nuevo modelo, al modo del Maestro del Eterno Retorno nietzscheano: conocedor de toda la experiencia, preparado siempre para revivirlas.

Sin embargo, a pesar de este albor, se extrae del *corpus* del artista un proceso no solo físico, sino psíquico, en forma de viaje de ida y vuelta en el que el único final posible es la pérdida del cuerpo del artista⁹. La muerte se erige como un arma creadora poderosísima y su olor persigue a Millares, le amenaza. Los despojos para representar a los despojados. El horror de una muerte injustificada.

El compromiso y la excavación que Millares ejecutó durante toda su trayectoria artística se desarrollaron en una de las etapas más convulsas de la reciente historia española. La configuración de la idea de arte abstracto se produce en los descritos años 50 y, a pesar de que no remitió directamente a las más altas esferas del franquismo, la relación cultural entre Estados Unidos y España propició un clima internacional de permisividad con el régimen. El carácter de Millares, “silencioso y rebelde”¹⁰, trató de encontrar los vericuetos para su expresión atacando líneas de flotación oficiales en un lenguaje altamente complejo y codificado. Sus telas, salvajemente rasgadas, muestran el reducto de la violencia y la represión imperantes, mientras que el material humilde identifica a sus protagonistas.

La sangre siempre vuelve al cuadro. A pesar de toda esperanza encontrada, *el hombre es un lobo para el hombre.*

NOTAS

¹ MARZO, Jorge Luis (2007). *Arte moderno y franquista. Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España* http://www.soymenos.net/arte_franquismo.pdf. p. 31 [Consulta: 7 de enero de 2016].

² Ibid. p. 32

³ FRANÇA, J. A. (1975). “Millares o la victoria del blanco” en MILLARES, Manuel: *Escritos de Millares y otros textos* (p. 32). Madrid: Ediciones Rayuela.

⁴ MILLARES, M. (2003). “Memoria de una excavación urbana y otros escritos” en AA.VV: *Millares, luto de oriente y occidente*. (p. 81). Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior del Ministerio de Asuntos Exteriores.

⁵ MILLARES, M. (1975). *Escritos de Millares y otros textos* (p. 66). Madrid: Ediciones Rayuela.

⁶ AA.VV. (2007). *El paso. La descomposición de las formas* (p. 171). Santa Cruz de Tenerife: Obra Social de CajaCanarias.

⁷ XXIX *Biennale Internazionale d'Arte*, Venecia, catálogo, junio de 1958. p. 331

⁸ MILLARES, M. (1975). *Escritos de Millares y otros textos* (p. 88). Madrid, Ediciones Rayuela.

⁹ FRANÇA, J. A. (1975). “Las rúbricas vacías”. En Ibid. (pp.49-54).

¹⁰ WESTERDAHL, E. (1980). *Manolo Millares* (p. 11). Sevilla: Colección Guagua, Mancomunidad de Cabildos, Plan Cultural y Museo Canario.

IMÁGENES

Cuerpo Caído I, <https://www.flickr.com/photos/faceme/15634950258>

Cuadro 201, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e1/Manuel_Millares_-_'Cuadro_201',_mixed_media,_1962,_Castillo_de_San_Jos%C3%A9.JPG