

LA PINTURA DE MANOLO MILLARES DESDE LA ESTÉTICA NEGATIVA DE ADORNO

Miguel Ángel Rivero Gómez

Universidad de Sevilla

Resumen: Los caminos del arte y la estética a veces se cruzan, a pesar incluso de ellas mismas. Puede suceder así que un teórico como Adorno, poco amigo del arte abstracto, encuentre una suerte de encarnación de su estética negativa en un pintor como Manolo Millares, cuya obra se desarrolló en el territorio de la abstracción informal. Sobre esta hipótesis vamos a trabajar aquí, para ver en qué medida la obra del artista canario puede responder plásticamente a ciertos aspectos de la estética negativa de Adorno. Sería el caso de su concepto del “arte auténtico” como “negación”, próximo a la voluntad de “destrucción” de Millares, o de la tesitura paradójica donde ambos sitúan al arte en la segunda mitad del siglo XX, entre la necesidad de testimoniar y la imposibilidad de comunicar tanto horror y tanta violencia.

Palabras clave: Adorno estética negativa Millares informalismo cuerpo siglo XX

Abstract: The paths taken by art and aesthetics sometimes intersect, even despite themselves. Thus, it may happen that a theorist like Adorno, who was not exactly a friend of abstract art, the one that finds a kind of embodiment of his negative aesthetics in a painter like Manolo Millares, whose body of work was developed in the territory of informal abstraction. We are going to work on this hypothesis here, to see to what extent the Canarian artist's work can respond in his paintings to certain aspects of Adorno's negative aesthetics. This would be the case within his concept of "authentic art" as "negation", close to Millares' will to "destroy", or of the paradoxical position where both place art in the second half of the 20th century, between the need to give a testimony and the impossibility of communicating both so much horror and so much violence.

Keywords: Adorno negative aesthetic Millares informalism body century XX

*Desgárralo.
Sigue gritando,
ensordeciéndonos
los ojos.*
LASSE SÖDERBERG, “El grito (Millares)”

1. Theodor W. Adorno: arte auténtico y estética negativa

Las aportaciones de Adorno a la filosofía del arte constituyen sin lugar a dudas una de las más ricas fuentes de discusión del siglo XX. Continúan de hecho generando controversia, como corresponde acaso a una estética negativa, pues esta idea de “negación” atraviesa de punta a punta las consideraciones de Adorno en torno al arte. Lo vemos nítidamente en su teorización de la “autonomía” del arte, que articula a partir de sus condiciones de “ilusión” o apariencia y de “negación”: una obra de arte es “una cosa que niega el mundo de las cosas.”¹ He aquí una primera cara de la estética negativa de Adorno. Respecto a la condición de “ilusión”, sostiene que tan solo en ciertas manifestaciones logra el arte “refractar” al marco social del que deriva y conservar su autonomía, resistiendo al principio de identidad. Ahí sitúa al “arte auténtico”. En alianza con esta tesis, la condición de “negación” será así fundamental en Adorno, que llega a escribir en su *Teoría Estética* -1970-: “Las obras de arte son negativas *a priori*”.² Se refería con ello a que el arte es “el mundo por segunda vez”, de manera que “nada hay en el arte [...] que no proceda del mundo; nada que no haya sido transfigurado”.³ En esa “transfiguración” precisamente está la negación propia del arte, que “niega” el mundo del que parte, la realidad que “transfigura”. Parece que estamos ante una contradicción si el arte auténtico ha de ser *mímesis* y al mismo tiempo preservar su autonomía. Pero tal contradicción se disuelve si entendemos, siguiendo a Gerard Vilar, que la obra de arte “participa del mundo contra el que se resiste”, pues al resistir ya participa de él, pero lo hace desde una resistencia que “se traduce en subversión”.⁴ Esta “resistencia” sería según la estética negativa otra de las características del arte auténtico, inasequible a las formas dominantes de comunicación ligadas a la “razón de dominio” y a la filosofía de la identidad. Desde ahí, va a afirmar Adorno el valor cognitivo del arte, su contenido de verdad, tan solo perceptible en las obras de arte auténticas y definido como verdad no conceptual, verdad que rebasa lo racional desde la negación. Esas “formas negativas”, precisa Vilar, “de ciertas obras de arte sacuden nuestras certezas, nuestros hábitos y nuestras expectativas confrontándonos con algo desconocido, inquietante y preocupante. Pero estos disturbios de la razón tienen una dimensión cognitiva.”⁵

En estas primeras notas vemos apuntada otra cualidad esencial del arte auténtico según Adorno: su carácter “enigmático”. Ese cierto hermetismo resulta fundamental en su

apuesta radical por un arte autónomo que enfrentase a la razón de dominio. Téngase en cuenta que la comunicación se había erigido en el principal dispositivo de dominación, según Adorno pudo apreciar en Estados Unidos desde su llegada en 1938. En esa línea, sostendrá que la estética ha de acoger a las obras de arte desde su misterio y su hermetismo, es decir, desde “su imposibilidad de ser entendidas”. Matiza además que esta cualidad de la obra de arte, relativa a mostrar al mismo tiempo que oculta, se ha acentuado en el arte del siglo XX, pero es propia de todo tiempo, como sentencia en su *Teoría Estética*: “todas las obras de arte, y el arte mismo son enigmas”.⁶ El cambio en el arte contemporáneo ha de operarse así sobre las formas tradicionales de percepción y comunicación, pues el enigma debe seguir irresuelto, a pesar del afán de comprensión que exige la razón de dominio. De hecho, la tarea de la filosofía del arte ante estos fenómenos artísticos ha de consistir, según Adorno, en descifrar su configuración como “enigmas”, pero sin aspirar a resolverlos. Es por ello, como señala Vilar, que: “El arte quiebra siempre su promesa de sentido.”⁷ El carácter enigmático de la obra de arte marca, pues, otra de las claves de la estética negativa de Adorno, que nos sitúa de nuevo ante una paradoja: la incomunicabilidad de una manifestación como el arte que, por su propia entidad, ha de ser expresión y comunicación.

El filósofo germano propone así, ante el horrible escenario del siglo XX, recuperar el sentido del “arte auténtico” como negación, transfiguración, enigma y resistencia. Si todo hecho social se “refracta” en el arte de su tiempo y el siglo XX ha sido atroz en su itinerario de violencia, sufrimiento, muerte y miseria, el “arte auténtico” no puede ser sino grito y negación, testimonio de denuncia de un siglo devastador y cruel. Pero ha de ser cauteloso a su vez en sus vías de expresión. Se trata de un arte, desde luego, que no ha de producir placer sino displacer, como precisa Vilar: “Toda obra de arte auténtica en el presente, [...] es negativa en el sentido de que habla el lenguaje del sufrimiento, lo cual quiere decir que se trata de dolor y tribulación, y que sus afectos son displacenteros. [...] La respuesta adorniana es que ante el grado que ha alcanzado el horror en el mundo nada que no sea expresión y memoria del sufrimiento puede ser hoy legítimo.”⁸ Sobre estas bases, Adorno defenderá a un arte contemporáneo “radical”, que reivindica frente al hedonismo estético de las tendencias mayoritarias en el arte moderno, limitadas al placer y al goce del color, y frente a la cultura industrializada, ligada al entretenimiento y ajena a los valores cognitivos del arte. Todo en ellos es máscara, señalará Adorno, encubrimiento de atrocidades y horrores, y con ello, supresión del poder crítico del arte y anulación de la conciencia del dolor. Llega incluso a tacharlo de “injusticia” -*Unrecht*- contra “los muertos y el dolor acumulado y sin palabra”.⁹

Auschwitz será para Adorno el símbolo de este proceso de destrucción, fruto del despliegue de una filosofía de la identidad iniciada en la Ilustración y consumada en Hegel, y que acabó por erigirse en “razón de dominio”, capaz de legitimar todo lo derivado de ella. A esa razón de dominio llega a referirse en su *Mínima Moralia* -1955- como “sistema del horror” -*System des Grauens*-, apelando con ello a mundo desindividualizado, donde no tiene lugar la diferencia.¹⁰ Pues bien, esta racionalidad es la que ha quedado invalidada para comprender la realidad histórica del siglo XX, muda ante la descarga de sufrimiento y dolor de las imágenes de Auschwitz, que desbordan toda lógica y rebasan todo sentido. Adorno dará unos pasos más al advertir que procurar razonar ese dolor atroz, consecuencia del afán hegeliano por comprenderlo todo, constituye además una “injusticia” en tanto que implicaría olvidar el dolor y el sufrimiento de los inocentes, e incluso justificarlo. A esto mismo se referirá José Antonio Zamora cuando acuse a la cultura industrializada de suprimir el dolor a la hora de abordar el Holocausto, e incluso de legitimar ese dolor para convertirlo en un eficiente producto de mercado, en un artefacto realista cargado de comunicabilidad: “El lugar del silencio [...] es suplantado por la ilusión de la comunicabilidad universal.”¹¹ Frente a esta tendencia, la intención de la estética negativa de Adorno consiste, como señala M^a Jesús Godoy, en “rescatar del sometimiento y el olvido a las víctimas de cualquier voluntad de dominio.”¹² Lo que nos plantea en definitiva es la necesidad de dejar esa herida abierta, en lugar de intentar reconciliarnos con la realidad comprendiéndola, pues esto supondría una manera de justificarla, de legitimarla. Es lo que enseña Auschwitz, herida abierta inasequible al concepto, que ve truncado aquí su énfasis de sentido.

Adorno ya había apelado al símbolo de Auschwitz y sus consecuencias en un texto anterior, el ensayo *Crítica cultural y sociedad* -1949-, que recoge su conocida sentencia: “La crítica de la cultura se encuentra frente al último peldaño de la dialéctica de cultura y barbarie: escribir un poema después de Auschwitz es barbarie, y esto corroe también al conocimiento que dice por qué hoy es imposible escribir poemas.”¹³ Años después, sin embargo, tras conocer el poema “Fuga de muerte” -*Todesfuge*- de Paul Celan, inspirado en el asesinato de la madre de este en el campo de Janowska y que se convirtió en símbolo de la memoria del holocausto, Adorno matiza su afirmación. Lo hará en su obra *Dialéctica negativa* -1966-: “quizás haya sido falso que después de Auschwitz ya no se puede escribir poesía”.¹⁴ Con este matiz, abría una puerta de legitimidad al arte y la poesía después del holocausto, pero con la condición de que fuesen “poesía negra”, “arte negro”, “arte radical”, es decir, manifestaciones comprometidas con la tenebrosa realidad de su siglo, dispuestas a darle la palabra al dolor y conscientes de la paradoja de aspirar a ser comunicación de “lo incommunicable”, como luego desarrollaría en su *Teoría Estética*.¹⁵ Sobre este asunto, precisa Gutiérrez Pozo: “Lo que Adorno pretende con el

arte negro es devolverle al arte su derecho a existir tras Auschwitz, en un mundo decolorado. [...] Sólo el principio espiritual de la *mímesis* es garantía de esteticidad. Sólo el arte negro es arte, sólo él es verdaderamente estético. Y lo es porque el arte negro no es simple fotografía, reflejo, documento o reportaje, sino esencialmente crítica, negación, utopía y esperanza.”¹⁶ En efecto, Adorno apela al arte como *mímesis*, pero no en cuanto copia o réplica, sino como re-presentación o re-encarnación. El arte ha de expresar el dolor siendo la herida misma, siendo el lenguaje de la cosa misma (*mímesis*), y sin caer en la estetización del dolor, que sería su legitimación. En este sentido, según sugiere Zamora: “Auschwitz obliga al arte a pensar y articular su propia imposibilidad. [...] El arte solo es posible llevado al límite mismo del arte.”¹⁷ Quizás la única posibilidad legítima de testimonio de aquel horror sea el “silencio”, que es lo que ha dejado tras de sí la devastadora aniquilación, silencio en los protagonistas y testigos de la catástrofe. A propósito de estas consecuencias de Auschwitz, ya señaló Giorgio Agamben que ante tal coyuntura el lenguaje “ha de ceder su lugar a una no lengua, mostrar la imposibilidad de testimoniar.”¹⁸ Ahí se sitúa precisamente Adorno, que apuesta por la *mímesis* y proclama la necesidad de buscar nuevas formas y vías de expresión capaces de “dar testimonio” de la realidad, siendo consciente de que se trata de comunicar “lo incomunicable”. El riesgo está en caer en la estetización del testimonio y del sufrimiento, y la dificultad, en cómo evitarlo sin destruir la autonomía del arte.

Cuando Adorno menciona ejemplos de este “arte radical”, señala explícitamente la sombría narrativa de Kafka, el tormentoso *Guernica* de Picasso, la música dodecafónica de Schönberg o los dramas del absurdo de Beckett. De cara al futuro, esa apuesta se fija en el arte radical contemporáneo, que es según interpreta M^a Jesús Godoy “la mejor encarnación de la dialéctica adorniana” de la negación. Y lo es porque pone en acción la “empatía hacia el otro humillado” como aquello que “se comunica desde la incomunicación”.¹⁹ Ahí situaríamos nosotros las hirientes pinturas de Manolo Millares, creadas desde la más radical negación. Millares concede además la palabra al dolor, se identifica con quienes padecen el sufrimiento y el dolor, y resulta enigmático en su intento de comunicar “lo incomunicable”. Su obra se mueve en ese conflicto entre el representar y lo irrepresentable, el silencio y la lengua, el vacío y la plenitud. Y se ve en esa encrucijada por la necesidad de “testimoniar” que confirió como misión a su pintura y que le llevó a señalar como “verdaderos pintores de la realidad” tan solo a aquellos que “comunican, testimonian, denuncian”.²⁰ Esta función del arte como testimonio fue pues clave en Millares, como observó Moreno Galván: “Lo único que hace es convertir en testimonio a su pintura, encarnando en ella si es necesario, a la barbarie y a la irracionalidad.”²¹ Las conexiones con Adorno y su estética negativa parecen por tanto posibles, como intentaremos probar.

Nos queda por abordar un aspecto más de la estética negativa de Adorno, pues la dimensión del arte auténtico como crítica y negación va acompañada de una dimensión utópica y esperanzada. Se funda esta en que el arte radical contemporáneo es conciencia viva del dolor del siglo y es por ello el único que nos habla con verdad. Paradójicamente, es en la desesperación que genera ese arte radical donde late su esperanza, su voluntad utópica: “la esperanza está primordialmente en los que no hallan consuelo”, afirma Adorno en su *Mínima Moralia*.²² Por ese motivo acude a Schönberg, Beckett y Kafka, porque en sus obras no hay esperanza alguna, porque no ofrecen consuelo a los desesperados. Adorno se opone así a toda estetización del horror y del sufrimiento, y sostiene que el arte solo podrá acoger a la utopía si se entrega a ser lenguaje desesperado, lengua arrasada por las atrocidades humanas. En este sentido, negación y desesperación marcan el camino a la única forma de utopía en Adorno. De lo contrario, dice en su *Teoría Estética*: “sería preferible que un buen día el arte como tal desapareciera a que olvidase el sufrimiento que es su expresión y tiene su sustancia en la forma artística.”²³ Dar voz al dolor, ser la voz y la lengua del dolor, afirmar la negación como utopía, es el camino del arte radical contemporáneo trazado por Adorno, que utiliza a propósito de esta concepción de la utopía la expresión *promesse de bonheur* o “promesa de felicidad”.²⁴ Está convencido, además, de que esta voluntad utópica anida en el corazón del arte mismo: “el arte tiene que ser y quiere ser utopía”.²⁵ El arte auténtico será así el que resista a la razón de dominio, será aquel que logre reflejar aquello que existe en el mundo real, por doloroso que sea, y será aquel que genere la aparición de lo aún no pensado o no dicho. Ruptura de todos los órdenes, revivificación del lenguaje para llevarlo a expresar lo que aún no es expresable, a la comunicación de lo incommunicable. Ahí es donde late la utopía, la *promesse de bonheur*. Y ahí encaja a la perfección la pintura de Millares, cuyo ciclo artístico se cierra desde una invocación a la esperanza desesperada, como veremos.

2. La pintura de Manolo Millares

2.1. Los orígenes del conflicto

La obra de Manolo Millares (1926-1972) se vio atravesada en su despliegue por varios condicionantes: por la conflictiva realidad que le tocó en suerte vivir, en un siglo teñido de violencia bélica y postbélica; por una temprana conciencia de la muerte y su aparejada angustia vital, que le acosaron desde niño; y finalmente, por la dificultad de dar expresión a través de su pintura a tanto dolor, tanta violencia, tanta muerte. Si nos remontamos a los orígenes de esta conflictiva relación de Millares con la realidad de su tiempo, hemos de acudir en primer lugar a las consecuencias que la guerra civil española y la dictadura

de Franco tuvieron para su familia, alineada ideológicamente con el republicanismo liberal. Los primeros damnificados fueron su tío Agustín Millares, que tuvo que exiliarse en México, y su hermano Agustín, detenido y llevado al campo de concentración de Monte Coello, y luego al destierro en Arrecife, en la isla de Lanzarote. La venganza alcanzó también a su padre, que primero fue trasladado al Instituto de Enseñanza Media de Arrecife, y posteriormente suspendido de empleo y sueldo de manera indefinida, alegándose su “afiliación a la Izquierda Republicana”.²⁶ A ello hemos de sumar el tortuoso miedo a la muerte que en los años de contienda inyectó sobre la infancia de Manolo Millares su hermano José María, narrándole truculentas historias bélicas: “De aquí parten muchos de mis males de nervios que han torturado gran parte de mi vida - confesaba en su *Memorias*-.”²⁷ Ya entonces realizó “algunos dibujos sobre la guerra española”, acaso a modo de sublimación de ese miedo. Con el tiempo, esas “inquietudes y angustias nerviosas” no hicieron sino agravarse, desembocando en un horror bélico y un “miedo a la muerte” que jamás desaparecerían.²⁸ Dore Ashton ha subrayado a este respecto cómo, entre las “circunstancias” que impulsaron el quehacer artístico de Millares, “la más determinante fue la guerra civil, que dejó tras de sí heridas que nunca cicatrizaron y una devastación psicológica inimaginable.”²⁹

Tiempo después, la familia volvería a Las Palmas, si bien la precariedad laboral les obligó a vivir de favores de otros familiares y a continuas mudanzas durante años. Así lo narra Millares en sus citadas *Memorias*: “1942. Mi casa está llegando a la cúspide de la miseria y a sus más trágicas consecuencias.”³⁰ La tragedia familiar se consumaría con el fallecimiento en 1945 de su hermano Sixto, a los veinte años, en un hospital de tuberculosos. La “víctima elegida” lo llama Millares, el mártir laico de un destino trágico, pero con responsables. Desde estos espacios de lo íntimo y familiar iría cuajándose la oposición de Manolo Millares al régimen de Franco y a todo lo que este representaba, como versión hispánica de un fascismo dispuesto a arrasar a Europa y a implantar un régimen de lo uniforme, enemigo de todo lo individual y de toda diferencia. Verá ahí la amenaza de un proceso de humanización, de aniquilación del individuo, contra el que posicionará y del cual hará testimonio con su pintura.

2.2. Pictografías canarias y Muros

A la hora de buscar los primeros rastros de la estética negativa de Adorno en la pintura de Millares, hemos de acudir a sus *Pictografías canarias*, donde se perciben destellos de la cualidad “enigmática” de la obra de arte auténtica. Inició dicha serie en 1951, atendiendo a un firme compromiso con su tierra y su cultura ancestral, que refiere en una carta a Santos Torroella de ese mismo año: “Mi última preocupación pictórica se

basa en la pintura aborigen canaria (la de los primitivos guanches). [...] aspiro a levantar un nuevo arte auténticamente canario y autónomo.”³¹ En esta línea, Millares cultiva en sus *Pictografías canarias* un primitivismo austero, a base de signos dispersos sobre fondos ocres, con un sentido entre mágico y ritual. Su fuente de inspiración está en las pintaderas guanches del Barranco de Balos y otros yacimientos arqueológicos canarios, que conocía desde niño por sus visitas al Museo Canario de Las Palmas. Según Guigon: “lo que Millares retiene del arte guanche es su enraizamiento en lo real más elemental, allí donde yacen sus fuerzas oscuras, esa energía condensada que sólo la obra de arte hubiera podido desvelar.”³² Atraído por esa elementalidad y por su voluntad de rebasar los límites de la racionalidad, Millares recurre a la fuerza expresiva del signo, que traslada de las pintaderas y los muros de las cuevas a sus lienzos. El artista canario recuperaba así la inquietud por el primitivismo, como hicieron en su día las vanguardias históricas y hacía entonces el grupo Escuela de Altamira. Como a ellos, le mueve la búsqueda de un lenguaje puro, incontaminado por los cánones de la cultura occidental y que finalmente encuentra en la fuerza expresiva y en la capacidad sintética del signo.

En el arte del siglo XX ya habían recorrido ese camino Joan Miró y Paul Klee, que serían dos referentes pictóricos para Millares, una vez pasada su inicial etapa fauvista y su posterior devoción por Dalí. Hereda de Miró y Klee una mirada profunda y tendente a lo esencial, capaz de acceder a la rica fuente de sentido de lo simbólico y a la morfología elemental que sostiene toda estructura visual. Otra posible influencia es Joaquín Torres García, cuya obra *Universalismo Constructivo* -1944-, de gran prestigio entre los artistas del momento, también leería Millares. Sin embargo, él mismo rechaza explícitamente esta influencia, señalando que en su pintura dominaban “una necesidad de orden en el color” y la “espontaneidad” frente a las reglas.³³ En todo caso, estas obras y los signos que las componen dotan a las *Pictografías canarias* de Millares de ese carácter enigmático, de ese halo de misterio que, según Adorno, rodea al arte auténtico desde la imposibilidad de comprenderlo del todo.

El siguiente paso en la trayectoria plástica de Millares nos lleva a 1953, cuando empieza a trabajar en los llamados *Muros*, igualmente cargados de reminiscencias de las pintaderas guanches en los tonos y en lo signico. Se aprecia sin embargo en estas obras una composición más simple y esencial, más tendente a la abstracción, y un “cierto orden constructivo”, reconocido por el mismo Millares.³⁴ Otro aspecto a destacar en estas piezas es la incrustación de fragmentos de cerámica, madera, arena y arpillera, pues desde este uso de materiales pobres, marginales al arte, iría abriendo camino al informalismo. De hecho, la arpillera acabará convirtiéndose en el soporte característico de su pintura, sustituyendo al tradicional lino. Pero si Millares dio aquí un paso decisivo

en su camino al informalismo fue desde las primeras perforaciones que aplica entre 1954 y 1955 sobre algunos de los *Muros*, realizados ya sobre arpillera, como vemos en *Muro Perforado -1955-*. Según interpretó en su momento Aguilera Cerni, estas perforaciones fueron la vía para incorporar el espacio a sus obras, naciendo con ellas la “dimensión perdida”.³⁵ No obstante, su relevancia radica más bien en el progresivo protagonismo que estas perforaciones irían alcanzando en la obra de Millares desde su tentativa informalista de aniquilación de la “forma” en cuanto concepto sagrado del arte. Así, en lo que se refiere a su posible relación con la estética negativa de Adorno, en estas perforaciones iniciales de los *Muros* podemos ver los primeros pasos de Millares en esa “negación” propia del arte auténtico, según la definición de Adorno. Cada perforación constituye una negación, una manifestación de su voluntad de destrucción, de anti-arte.

El carácter “enigmático” será otra característica del arte auténtico según Adorno que podemos apreciar en estos *Muros* de Millares. A ello parece apuntar Aguilera Cerni cuando escribe a propósito de las perforaciones: “Manolo Millares va rondando el enigma, buscándole sin cesar la agarradera por donde atraparlo.”³⁶ El mismo artista canario reconoce este carácter enigmático de sus perforaciones en un texto de 1956: “Descarto la posibilidad de crearme dominador consciente de estos cuadros salidos de mí mismo. Lo insólito que me aguarda en la dimensión perdida de una burda arpillera encuentra su único paralelo en lo oscuro e inatrapable de lo desconocido.”³⁷ Manifiesta así Millares la voluntad de que su pintura siguiese esa dirección, de “volcarme en lo desconocido”, como efectivamente hizo en su obra posterior, apostando con ello por la condición “enigmática” de la obra de arte.

2.3. Millares en Madrid: el grupo “El Paso” y las arpilleras

En 1955, Manolo Millares se traslada e instala en Madrid en compañía de su mujer, la artista Elvireta Escobio. En poco tiempo, se hacen un sitio en la escena artística madrileña, donde la obra de Millares ya era conocida al haber sido expuesta en 1951 en la I Bienal Hispanoamericana de Arte y en 1953 en el Salón de los Once. Entre otras cosas, Madrid supuso para el artista canario el descubrimiento de Castilla, que pasaría a jugar un papel determinante en su plástica. De hecho, cuando Enrico Crispolti le preguntó en 1963 por las principales influencias de su pintura, respondió con una sorprendente triada: “Goya, Miró y Castilla”.³⁸ Para Millares, Castilla fue la revelación del sobrio y adusto paisaje de la meseta, y de una tradición artística española, realista y tenebrista, que desde el siglo XVI rendía culto a la muerte y perseguía una aprehensión de la realidad que desbordase a la realidad misma. Este mundo barroco español y el mito de la España negra fascinarán a Millares. En cuanto a Goya, al que conocía desde niño por *Los*

Caprichos y los *Desastres de la guerra*, será su principal referencia en la historia del arte español, el hilo de continuidad que Millares pretende continuar como vía de expresión y denuncia de la crueldad secular que ha ido urdiendo la historia de España. Del pintor aragonés asume además la primacía del blanco/negro, como revela en un manuscrito: “Como la rabia de Goya: lo negro y el espacio blanco -luto de oriente y occidente.”³⁹ De nuevo la España negra, obsesionada con la muerte, enlutada desde la cuna, dolorida por el trasiego de tanto horror. “Es en ese agujero existencial -señala Eva Millares- donde se generan la rabia negra de Goya o la angustia desgarrada de Millares.”⁴⁰

Más allá de estas influencias, la experiencia decisiva de Millares en Madrid fue su integración en el grupo El Paso, fundado en febrero de 1957. Entre sus componentes iniciales se contaban Antonio Saura, Rafael Canogar, Manuel Rivera, Juana Francés, Luis Feito, Pablo Serrano, Antonio Suárez, Manuel Conde y José Ayllón, además del mismo Millares. Más tarde se sumarían Manuel Viola y Martín Chirino. En ellos encontraría un amplio abanico de propuestas artísticas que rondaban caminos e inquietudes próximas a las suyas. Desde primera hora, Millares se volcó con el proyecto de El Paso y su propuesta de “plástica revolucionaria”, destinada a “crear un nuevo estado de espíritu dentro del mundo artístico español”. El Paso contaba además con un sólido componente intelectual, alineado entre las tesis del existencialismo y el nihilismo, que hicieron suyas para dar expresión al sujeto y al ambiente social de su tiempo, marcados por el sentimiento de soledad, abulia, desesperanza y angustia existencial. A ello hemos de sumar la preocupación por la realidad española y por sus carencias culturales y artísticas, que desde El Paso buscaron reparar con exposiciones, conferencias, publicaciones... En esta dirección, una de sus principales luchas fue por el “libre desenvolvimiento del arte y del artista”, en un país donde la libertad estaba maniatada en lo político por el régimen franquista y encorsetada en lo artístico dentro de los márgenes del academicismo.

Entre las acciones de El Paso de cara a activar la vida artística del país cabe destacar su participación en la exposición *Otro Arte*, organizada en 1957 por Michel Tapié, el gran experto del arte informal europeo. Obras de Jackson Pollock, Mark Tobey, Willem de Kooning, Jenkins, Fautrier, Wols, Capogrossi o Alberto Burri, se exhibieron en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid junto a piezas de los artistas de El Paso y de los catalanes Antoni Tàpies y Juan José Tharrats, del grupo *Dau al Set*, el eje catalán del informalismo español. Este mismo Museo acogería en el verano de 1958 una exposición itinerante del MOMA titulada *La nueva pintura americana*, donde además de los citados Pollock y Willem de Kooning, estarían Arshille Gorki, Franz Kline, Robert Motherwell y Mark Rothko, entre otros. Menciono estas dos muestras a fin de destacar la influencia que sobre el informalismo español ejerció el expresionismo abstracto norteamericano,

algo que la crítica ha eludido con frecuencia, bien para acentuar el influjo de corrientes europeas como el tachismo o el *art povera*, bien para subrayar su acento genuinamente español. En el caso de Millares, estas dos exposiciones debieron suponer un estímulo por las proximidades de ciertos artistas con su propia pintura.

Este periodo que va de 1957 a 1959 es quizás el más revolucionario en la trayectoria artística de Manolo Millares, pues será entonces cuando vaya definiendo el particular estilo de su obra. Ha elegido ya como soporte la arpillera, que monta él mismo sobre el bastidor, cosiéndola para luego rasgarla, desgarrarla, recoserla y finalmente aplicarle la pintura, blanco y negro fundamentalmente, sobre todo negro, guiado por una gestualidad febril y un automatismo de raíz surrealista. Millares es un sujeto dialéctico, en permanente batalla consigo mismo y que traslada ese conflicto interior a su pintura. A este respecto, escribirá en el texto de su exposición en el Ateneo de Madrid de 1963: “¿Cuáles son las causas que han hecho de este hombre y su pintura campos de batalla y masas informes como heridas desesperadas?”⁴¹ En la obra de Millares, esta contienda se despliega como lucha entre expresión y forma, y se resuelve con el predominio de lo expresivo y la tentativa de aniquilación de la forma en la línea del informalismo. No obstante, la clave de dicha corriente artística es la negación de la forma, entendida como eje de una concepción clasicista, jerárquica y ya desfasada del arte. “El aformalismo -dirá Moreno Galván- es el estado último de una actitud subversiva contra la forma como ‘valor de la pintura’. En realidad, es el último estado de la rebelión de la realidad contra la convención formal pictórica.”⁴² Manolo Millares es en este sentido un informalista arquetípico, pues nadie en el arte español del siglo XX llevó tan lejos esta tentativa de aniquilación de la forma, que arrasa hasta convertirla en “in-forma”. Ahora bien, “el destino del informalismo no es la in-forma, sino el reencuentro con la realidad vital que la forma interfería.”⁴³ Eso es precisamente lo que buscaba Millares, el reencuentro con la realidad, que precisa un lenguaje y un arte nuevos, y exige por tanto lucha para derrocar el orden anterior. Ante esta coyuntura, se pregunta Moreno Galván: “¿Contra qué lucha Manolo Millares? Lucha contra lo egregio y lo sacralizado; contra las apariencias suntuarias, los gestos olímpicos y las actitudes condecorativas; lucha contra la estatuaria, contra las formas ‘ideales’, contra el mármol pentélico y contra las cosas inmaculadas; [...] contra todo lo que disfraza gloriosamente al hombre frente a la condición terrena de los hombres”.⁴⁴ En efecto, Millares aspiraba a “destruir mitos”, los “mitos ideales sustentadores del viejo mundo”, como la serenidad, la armonía, la proporción, la belleza..., es decir, los valores estéticos del clasicismo.

Sobre estas bases, Moreno Galván llega a afirmar que “un cuadro de Millares es, en muchos aspectos, un anticuadro”, un “sacrilegio anti-arte”.⁴⁵ Lo sitúa así “en la pintura

contra la pintura. De esa contradicción nace su tensión. Y a esa lucha corresponde toda su furia blasfematoria contra la sacralidad del arte.”⁴⁶ En este mismo sentido, a juicio de Adorno, el arte radical contemporáneo ha de ser negación, anti-arte, pero sin renunciar a ser arte, pues solo en cuanto arte podría ejercer su negatividad. Negación es lo que encontramos aquí ante todo, como señala Bonet sobre las obras de Millares de finales de los años 50: “El mismo trabajo sobre las arpilleras era entonces una negación de la superficie: rota, agujereada, sometida a violentas desgarraduras.”⁴⁷ Recordemos además que en la estética negativa de Adorno la negación va acompañada de la “transfiguración”. Ambos aspectos se cumplen, a nuestro juicio, en Millares desde su ejercicio del anti-arte. En este sentido, definió Moreno Galván al informalismo como “*un momento* artístico en el que el arte se niega a sí mismo para recomenzar una nueva etapa de su vida bajo otros supuestos.”⁴⁸ Negación y transfiguración, como vimos con la estética negativa de Adorno. Negación del mundo del que parte el arte, de sus horrores y su violencia, y transfiguración sin omitir el dolor ni evidenciarlo, mostrándolo como enigma.

Por otra parte, según Adorno, el arte radical contemporáneo no debe renunciar a la “forma”, donde radica a su juicio el centro de la obra, y no en el contenido. Esa “forma” deriva, según Adorno, de la realidad histórico social en la cual se produce, de modo que la destrucción de la forma que se produce en el arte contemporáneo constituye un “choque con el *status quo* social”.⁴⁹ Sobre estas bases se sostiene la reticencia de Adorno hacia el arte abstracto y desde ahí considera que el *Guernica* de Picasso sería la obra ejemplar del arte del siglo XX, por testimoniarlo y porque su elocuencia deriva de la “forma”. Por nuestra parte, la firme voluntad de destrucción y negación que se desprende de las arpilleras de Millares constituye una encarnación más coherente con la estética negativa de Adorno, pese a tratarse de abstracciones, pues se atienen mejor a sentido de “negación” y “rebelión”. En este mismo sentido, señalaba França sobre Millares que: “En el arte contemporáneo su obra da continuidad al ‘mensaje’ del *Guernica* de Picasso.”⁵⁰

Otro cambio importante que se produce a partir de 1957, cuando Millares ingrese en El Paso, y que abre otra posible vía de relación con la estética de Adorno consiste en el abandono de las estructuras equilibradas de sus *Pictografías* y sus *Muros* para abrir camino a composiciones caóticas, determinadas por gestualidad y el impulso. Así lo interpreta Corredor-Matheos: “Hasta ese momento, formas, colores y signos se distribuían de manera diría que equilibrada y estable en el espacio del rectángulo. Ahora no: del orden se pasa a un diálogo entre él y el caos. [...] Todo orden perfecto connota la muerte, mientras que el caos representa lo no nacido, lo que no ha accedido a la vida.”⁵¹ La conexión con Adorno sería a propósito de la necesaria disrupción de los órdenes establecidos, desde donde lanzó su famosa sentencia: “la misión del arte hoy es

introducir caos en el orden”.⁵² Se trata de una inversión radical de la tendencia clásica del arte: llevar orden y proporción al caos y lo informe de la realidad. En su *Teoría Estética*, Adorno sostiene en cambio que “en la sociedad total el arte ha de traer antes caos al orden que lo contrario.”⁵³ Será lo propio de las obras de arte autónomo, lejanas a las industrias culturales; obras que emergen a escena como desorden, como resistencia, como “alteración del reino armónico del sujeto cultural.”⁵⁴ Desde ahí se levanta el arte radical contemporáneo como “utopía”, como invocación de un orden diferente, cuya máxima consistiría en introducir caos en el orden y hacerlo dándole voz al sufrimiento, sin imposturas ni estetizaciones. Ahí precisamente se quiso situar la obra de Millares.

Vinculado a esta voluntad de destrucción y negación que se apodera del artista canario, otro cambio que se impone en su pintura entre 1957 y 1958 es el uso dominante del color negro. Recurre también al blanco, el rojo y el ocre, contando con una gama cromática que define Bonet como “de una fuerte carga simbólica (negro/muerte, blanco/cal, rojo/sangre, ocre/tierra)”.⁵⁵ Pero el negro es el color dominante en su proyecto pictórico, al menos hasta finales de los 60. Podemos hablar así, siguiendo a Alfonso de la Torre, de una “victoria del negro” en Millares, del “color negador”.⁵⁶ Se sumaba así a su admirada tradición de la pintura negra española de Ribera, Valdés Leal, Goya... En estos años, Millares emplea el color negro en un sentido compositivo en los fondos de sus pinturas, pero también para dar a estas un mayor sentido expresivo. Este uso está así ligado, como sugiere Castro Morales, a un deseo de exteriorización de su yo interno: “Millares hace un uso espacial del negro, como instrumento de descarga de la tensión emocional acumulada por el artista, convirtiendo su empleo en un intenso medio de expresión.”⁵⁷ Al mismo tiempo, esta utilización del color negro constituye una de las principales herramientas de “negación” que emplea Millares, asumiendo el negro según lo define França como “ese color sin piedad que devora cosas y espacios devorándose a él mismo”, y como “aniquilación total”.⁵⁸ A esto añade França: “Esta negación inmediata del cuadro por sí mismo es una autonegación porque al ser negro el cuadro existe, pero el color negro lo niega de suyo al tiempo que lo hace existir. Millares llega de este modo a una creación que [...] lleva en sí el fermento de su propia destrucción.”⁵⁹ He aquí un nuevo punto de conexión con Adorno, tanto por esta vía de “negación”, como por el hecho de ocupar el color negro un lugar privilegiado en la estética adorniana, siendo el color que dice la verdad de nuestro tiempo. “El negro -señala Gutiérrez Pozo- es el color de la estética de Adorno, el color de su filosofía.”⁶⁰ En esa oscuridad total situará el pensador alemán las obras de Beckett y Kafka, o el *Guernica* de Picasso, y allí ha de alinearse asimismo el arte radical contemporáneo.⁶¹ Como “arte auténtico”, tiene la misión de pensar la verdad de nuestro tiempo y para su expresión habrá de recurrir al color negro. En el caso de Millares, el uso del color negro se sitúa en ese mismo plano, como él mismo explicita en

el texto “El homúnculo en la pintura actual” -1959-, cuando advierte: “El arte no puede cubrir males con blancuras.”⁶²

Desde esta apuesta por el color negro, Adorno y Millares confluyen en su voluntad de que el arte sea testimonio de nuestro tiempo, de nuestra realidad histórica. Así lo interpreta Moreno Galván: “Millares es ‘testigo’ y espectador, esto es, es consciente de su situación, de nuestra situación. Lo único que hace es convertir en testimonio a su pintura, encarnando en ella si es necesario, a la barbarie y a la irracionalidad.”⁶³ En términos similares se pronuncia el poeta José Hierro: “lo que hay en el arte de Millares es poesía funeraria y terrible, [...] Cada uno puede ver en estas invenciones símbolos de lo más trágico de nuestro tiempo.”⁶⁴ El mismo artista canario escribe en el catálogo de una exposición suya: “el arte ahora deviene testimonio de realidad”.⁶⁵ Y testimonio no pasivo, sino inclinado a juzgar la realidad, pues como sugiere França, Millares asumió una “posición de juez lleno de cólera contra todo atentado a la dignidad del hombre.”⁶⁶ En este mismo sentido, Eduardo Westerdahl identificó la voluntad de destrucción en Millares con su convicción de hacer del arte testimonio de su tiempo y de la aniquilación del sujeto: “su actitud de destrucción (neodadaísmo) no desertó jamás ante la angustia social y pasa a ser el elocuente testimonio de un tiempo dado, el tiempo que le tocó vivir. La angustia de existir estuvo presente en su obra. Sus abstracciones se relacionan con la pérdida de la persona, con la quiebra del hombre en la sociedad contemporánea.”⁶⁷ Por este motivo, la obra de Millares desprende una fuerte carga de agresividad, derivada de la realidad que tiene ante sí y que se impone porque es también nuestra realidad. Desde ahí, se genera la identificación, como señala el crítico Joan Perucho: “El realismo de Millares es un realismo feroz y agresivo; en ningún caso cómodo, porque todos nos vemos pavorosamente allí...”⁶⁸ Precisamente ahí estaría, según Moreno Galván, una de las claves de Millares, en que por raro que nos parezca nos identificamos con lo que vemos en sus obras, nos identificamos “en aquello de Millares que también somos nosotros”.⁶⁹

Esto explica, por otra parte, que las arpilleras que Millares elabora entre 1957 y 1959 sean las que delatan una mayor carga de violencia. En palabras de Bonet: “son las más violentas, las más expresionistas, las más descoyuntadas y rotas de cuantas pintó Millares a lo largo de su carrera.”⁷⁰ A primera vista, se trata de piezas abstractas, pura abstracción informal, si bien ya se adivina en muchas de ellas, por el volumen como masas en relieve que van adquiriendo, el conato de representación de un cuerpo humano, un cuerpo lacerado y en descomposición, arrasado por la violencia y el paso del tiempo. De ahí la creciente agresividad de las obras. En efecto, son cuerpos deformes, con protuberancias e hinchazones como las de las momias guanches que contempló de niño en el Museo Canario. França ha incidido sobre este paso de la “abstracción de contenido

lírico” a una “semifiguración” donde la imagen humana emerge velada, en un “proceso de ruptura de la imagen”.⁷¹ En un sentido próximo, Enrico Crispolti ha subrayado el rol decisivo que jugó ahí el empleo de un material pobre, tan antiartístico y decadente como la arpillera, que define como “bruta materia existencial”: “Materia que manifiesta un drama [...] debido a una violencia externa: emblema de una violencia ejercida sobre el hombre, que denuncia y protesta contra tales condiciones.”⁷² De ahí surgirá en 1958 el “homúnculo” de Millares, el “insidioso arquetipo”, donde continúa la contienda entre expresión y forma que definirá a su obra.

2.4. Arte, política y ética: el camino hacia el “homúnculo”

Entre estos años finales de los 50 y los comienzos de los 60, la repercusión internacional de Millares no hizo sino crecer, con su presencia en la IV Bienal de Arte de Sao Paulo de 1957, en la Bienal de Venecia de 1958 y en dos exposiciones en Nueva York en 1960: *New Spanish Painting and Sculpture*, en el MOMA, y *Before Picasso. After Miró*, en el Guggenheim. A ello hemos de sumar dos exposiciones individuales en la Galería Pierre Matisse de Nueva York en 1960, y en la Galería Daniel Cordier de París en 1961.

Probablemente esta fortalecida posición internacional, sumada el ambiente de creciente agitación ideológica que se vivió en España a partir de los años 60, hicieron que Millares acentuase su compromiso político y se alinease públicamente frente al régimen de Franco. Lo hizo con adhesiones a cartas de protesta, colaboraciones con medios antifranquistas como la revista *Ruedo Ibérico*, y renunciando a participar en los envíos oficiales a las Bienales y a colaborar con instituciones culturales del régimen. Estaba más convencido que nunca de que debía realizar, como señala Bonet, “un arte éticamente fundamentado, urgente, a la altura de las circunstancias”.⁷³ Retoma así un compromiso que anidaba en él desde temprano, dadas las severas consecuencias que para su familia tuvo el golpe militar de 1936. El mismo Millares deja adivinar este cambio en el texto “El homúnculo en la pintura actual” -1959-, cuando escribe: “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.”⁷⁴ En esta línea de denuncia política, cada vez más explícita, seguiría trabajando años después. Así se aprecia en algunas series donde apunta directamente al terror del régimen, como *Mutilados de paz*, dedicada a su padre, “el primer mutilado de paz que conocí”, o *Artefactos para la paz*, realizada en colaboración con el argentino Alberto Greco. Ambas de 1965, fueron su aportación a los “25 años de paz” que entonces conmemoraba el franquismo. Algunas de estas piezas presentan además perforaciones simulando las huellas de disparos, unas veces sobre la mancha

negra que encarna al cuerpo, otras sobre el espacio blanco que semeja las tapias de los cementerios, donde cayeron tantos fusilados por el golpe militar de Franco. Siguiendo esa dirección, buena parte de la producción plástica de Millares de estos años en adelante la destinaría a explorar la historia de España, rastreando en ella su tradición sangrienta. Valgan como testimonio de ello las obras *Sarcófago para Felipe II* -1963-, *El inquisidor* -1968- y *Sarcófago para un personaje feudal* -1970-, o las series *Auto de fe* -1967-, con textos sacados del Archivo de Causas de la Inquisición, y *Torquemada* -1970-. Millares parecía buscar una explicación a la cruel violencia desatada en España en 1936 y por ello ahonda en su pasado, buscando una línea de continuidad que la explique.

Curiosamente, de forma simultánea a este proceso, Millares fue desarrollando otro tipo de obras y series en las que buscaba lo contrario, trascender la esfera patria para poder elevarse a la crisis del sujeto contemporáneo. Más allá del caso de España, le interesan la violencia, la muerte y el instinto de destrucción que han ido cercando al sujeto contemporáneo. A este respecto, Santos Torroella lo califica de “moralista airado” y subraya su tenacidad a la hora de “repetirnos una y otra vez que no pueden cerrarse los ojos de la conciencia ante el hecho cruel de que el odio, la vileza y la inerme sangre derramada sigan siendo, en los cuatro puntos cardinales, una triste, monstruosa realidad...”⁷⁵ También Moreno Galván lo tacha de “moralista”, situando la raíz de esa actitud en su familia, en “ese clima de republicanismo histórico, de patriotismo civil, en cuyo seno con tanta frecuencia se nutre un riguroso sentido ético. [...] la moral de la justicia es uno de los esenciales factores conformativos de la obra de Manolo Millares.”⁷⁶

Este sentido ético y este compromiso por testimoniar la violencia ejercida sobre el ser humano, darán lugar a la aparición a finales de los 50 de los “homúnculos”, figura con la que aborda la referida crisis del sujeto contemporáneo, tanto a nivel plástico como textual. Con esta denominación bautiza Millares a muchas de sus piezas elaboradas entre 1958 y 1966, especialmente aquellas donde se adivina la presencia de un cuerpo. Incluso le dedicará un texto decisivo, “El homúnculo en la pintura actual”, publicado en 1959 en la revista *Papeles de Son Armadans* y donde recoge buena parte de su ideario estético, ligado a su concepción social del arte. Entendido siempre como testimonio de la realidad de su tiempo, el arte se sitúa para Millares lejos de una estética del gusto, más allá de los dominios de la belleza y el placer.

El arte -hoy- cumple 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 legalidad.

El arte no debe serlo porque agrade [...] sino más bien porque duela rabiosamente.⁷⁷

En este texto Millares se refiere además, acaso de manera inconsciente, al proceso mismo de su pintura, como se adivina cuando escribe: “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.”⁷⁸ ¿No es esta una descripción de los homúnculos que esconden muchas de sus arpilleras de estos años? En esta dirección, ha destacado Alfonso de la Torre la valentía de Millares al afrontar una cuestión central en el arte del siglo XX: “¿Cómo representar el cuerpo tras el desastre? ¿Cómo mostrar la individualidad tras los sacrificios en masa y sucesivos desastres de los años precedentes?”⁷⁹ Los homúnculos fueron su respuesta a estos interrogantes. De ahí que França los defina como “la proposición de Millares para una nueva figuración”, aunque matiza que se trata de “*figuras no figuras*”, es decir, de una figuración “herida por el estupor de una catástrofe, una ‘desfigura’ o una ‘semifigura’, fin o principio del mundo de las figuras...”⁸⁰ Bonet por su parte subraya que, a través de los homúnculos, “Millares sintetiza su visión del destino del cuerpo humano en el siglo que le tocó vivir, y simbolizan a la perfección la dimensión realista de su pintura, demostrando que no estaban reñidos el expresionismo abstracto y el propósito de referirse al mundo.”⁸¹ El homúnculo en Millares constituye así una vía para legitimar en sus supuestas abstracciones la representación del ser humano, generalmente como cuerpo arrasado por la violencia de nuestro tiempo. De hecho, el documental *Millares 1970*, arranca con una leyenda mecanografiada que dice: “las referencias preliminares de este documental no son más que una de las partes que condicionan la pintura de Millares: la de los homúnculos, personajes caídos y mutilados de paz.” Esta equiparación del homúnculo con el personaje caído y el mutilado de paz, es decir, con las víctimas de las contiendas bélicas que han assolado al siglo XX, despeja toda duda.

Alfonso de la Torre ha desarrollado una precisa descripción de estas representaciones de los homúnculos de Millares: “Los homúnculos son cuadros de composición por lo general cruciforme en los que el cosido o plegado de la arpillera, en muchas ocasiones con aspiración de volumen, emula una visión corpórea. La rigidez de la arpillera, tras la aplicación de los pigmentos, coadyuva en otorgar la evocación del *rigor mortis*. Una tirantez, la de la sarga, que podrá ser sudario, evoca la tela que cubre el cuerpo al final”.⁸² Esta descripción se corresponde con la metafórica definición que da Millares en el texto “El homúnculo en la pintura actual”:

El homúnculo es una consecuencia esperada de la grandísima belleza que puede traslucir el harapo así, 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.

[...] El homúnculo -sombra de la redención humana- es uno de los más inquietos fenómenos sociales del arte contemporáneo.⁸³

Habla además aquí Millares del homúnculo como “insidioso arquetipo”, es decir, un modelo del ser humano, lo cual ha generado cierta confusión en la crítica, que se ha pronunciado en términos desiguales. Westerdahl habla así del homúnculo como “figura residual” o “vestigio del hombre”, fruto de la “representación de la humanidad humillada”.⁸⁴ También Corredor-Matheos usa la expresión “vestigio” para estas representaciones del homúnculo: “El hombre no está: sólo, si acaso, su vestigio: [...] la evocación de su angustiosa vida.”⁸⁵ Frente a esta tendencia, Crispolti lo definirá como el “protagonista específico de su figuración. De la materia prima e informe, parece brotar y configurarse, a modo de embrión, una imagen, un desecho humano, precisamente el homúnculo”.⁸⁶ En la misma línea, Dore Ashton habla del homúnculo como una “figura embrionaria”, “un personaje a medio camino entre la destrucción y la construcción.”⁸⁷ Quizás el homúnculo se aviene mejor a la ambigüedad que el propio Millares generó. Desde ahí, sostiene França: “El homúnculo es así considerado como el estado que precede a la verdadera definición del hombre; o como el que resulta de su proceso de desintegración. Por un lado tenemos la magia, la alquimia; por otro, la historia misma; el tiempo real y la realidad del tiempo.”⁸⁸ El homúnculo se situaría, pues, antes del nacimiento y después de la muerte, como “embrión” y “vestigio” humanos a un tiempo. No obstante, en su representación aparece siempre como figura devastada, arrasada, al borde de lo siniestro. Ahí la paradoja, en que la destrucción y la desesperación son claramente visibles, mientras que la construcción y la esperanza apenas se adivinan.

En esta dirección, Alfonso de la Torre realiza una interesante aportación sobre los homúnculos de Millares, vinculándolos a la crucifixión.⁸⁹ En efecto, en muchas de sus representaciones se adivinan unos brazos en cruz, pese a la deformación del cuerpo humano que Millares acomete. Se sumaba así a la tradición cristológica del barroco español y a la fascinación por los crucificados de otros artistas modernos como Picasso, Bacon o Saura. Estamos además ante un símbolo que alcanzará una notable presencia en Millares, que utilizará el signo de la cruz a modo de grafismo en multitud de sus obras de los años 60, al igual que Antoni Tàpies. Pero insistimos en que estas representaciones de los homúnculos de Millares nos hablan más de muerte y destrucción que de vida y resurrección. En este sentido, señala Corredor-Matheos: “La obra entera de Millares, a partir del nacimiento del homúnculo, representa una lucha permanente con la muerte.”⁹⁰ Quizás podríamos remontar ese origen su niñez, en torno a su temprano miedo a la muerte y a la revelación que supusieron para él las momias guanches del Museo Canario.

A este respecto, recuperó França un interesante testimonio de una entrevista a Millares, donde confiesa: “De niño me gustaba dibujar lo que veía: iba al museo de Las Palmas a ver las momias, copiaba una cerámica guanche. Las envolturas de las momias, que eran telas de saco, me atraían. [...] En el Museo Canario descubrí lo que el hombre es y sobre todo algo importante: la finitud del hombre.”⁹¹ Ahí estaría el origen de esta inquietud por la representación de la muerte, que lleva a França a decir que: “El hogar del arte de Manolo Millares es la muerte”.⁹² Por otra parte, esto entroncaría con su interés por la arqueología, como ha acertado a ver Cirlot: “Lo arqueológico alude a la ‘muerte del hombre’, no en el sentido de la filosofía posnietzscheana, sino en el sentido real de encontrar restos de seres pensantes, destruidos, deshilachados, revueltos, reducidos a una materia que fácilmente puede ya deshacerse en polvo: ‘Homo humus’.”⁹³ Al fin y al cabo, lo que Millares buscaba en la arqueología es lo que perseguía también con su pintura, al Otro, al “semejante”, las huellas de quienes transitaron esas mismas tierras hace cientos o miles de años, y que comparten con él destino trágico. Quizás por eso confesó a un periodista que le pidió que definiese su pintura: “Creo que mi arte es una bofetada a la muerte para justificar la vida.”⁹⁴

2.5. Derivaciones del homúnculo o pintar “lo incomunicable”

Como acabamos de ver, la pintura de Millares en los años 60 delata una cierta vuelta a la figuración. En ese sentido, Crispolti habla de “pintura neohumanística”, refiriéndose con ello a la presencia de esa “imagen humana que emerge claramente configurada en la disolución de la materia.”⁹⁵ También Cirlot incidió sobre esta irrupción de la figuración en la pintura de Millares: “Sus obras oscilaron, hacia 1960, entre una abstracción excitada por el *pathos* expresionista, y una neofiguración arrebatada, en la que el hombre es siempre un crucificado, un empalado, un torturado, de no ser una momia inmemorial.”⁹⁶ Un factor a tener en cuenta es la vuelta a la figuración que se produjo en los años 60 en buena parte del arte europeo y norteamericano, y que desembocaría en un *revival* del expresionismo y en el imperio del *pop art*. En el caso del arte español, este retorno a la figuración lo encarnarían artistas como Antonio López, Francisco Cortijo, Eduardo Arroyo o Juan Genovés, entre otros, y grupos y movimientos como Equipo Crónica, Equipo Realidad o Estampa Popular.

En el caso de Millares, no sucede solo que sus iniciales abstracciones informales hayan ido aproximándose a cierta figuración de un cuerpo humano. Además, los títulos de muchas obras y series, antes titulados con una fría numeración añadida al término “Cuadro”, pasan a tener títulos alusivos a un sujeto. Así sucede con los *Homúnculos - 1958/1966-*, *Hombre desecho -1963-*, *Personaje oscuro -1964-*, *Hombre caído -1966-*,

Personaje caído -1964/1970-... Se trata de sujetos por tanto desechos, arrasados, rotos, muertos. En otros casos se trata directamente de sarcófagos con cadáveres, como explicitan sus títulos: *Sarcófago para Felipe II* -1963-, *Sarcófago para un indeseable* -1967-, *Sarcófago para un infante* -1968- y *Sarcófago para un personaje feudal* -1970-. Ahora bien, no todas las piezas de Millares donde se advierte una figuración humana portan esta carga de violencia y muerte. También hay representaciones más líricas, más serenas y equilibradas en su composición, y que confirman desde su título que aluden a figuraciones humanas, como vemos en la serie *Humboldt en el Orinoco* -1968/69- y en las obras *Adán* -1966-, *Eva* -1966-, *Homenaje a Miguel Hernández* -1969- o *Variaciones sobre la cabeza de Núñez de Balboa* -1970-.

En todos estos casos, los títulos de las obras aclaran que, pese a la apariencia de abstracción, se trata de representaciones de individuos, de cuerpos. Pero no será su única estrategia. En torno 1962, Millares empieza a incorporar a sus obras objetos y materiales de desecho que recogía de los vertederos, como zapatos, latas, trozos de madera, tubos de cartón, cuerdas... Al añadir un zapato en el lugar preciso de la composición, como vemos en *Cuadro 186* -1962- y en algún *Homúnculo* de ese mismo año, definía ya de modo irrefutable la figuración humana de su aparente abstracción. A propósito de esta práctica, recuerda su amigo Moreno Galván: “En mis expediciones con Millares, [...] le he visto mirar por los muladares a la busca de una alpargata vieja, una cuchara mohosa y carcomida o un sombrero decrepito, para tantear la posibilidad de devolverlos a la vida incluyéndolos, como testigos de la vida, en su arte. [...] Lo que busca siempre es el *semejante*.”⁹⁷ En efecto, se trata de materiales que delatan la presencia humana, que simbolizan lo humano. Con ello, al igual que con el uso de la arpillera, Millares buscaba inyectar en la pulcritud del arte ciertos soplos de vida, pues estos objetos gastados y esas arpilleras que habían servido como sacos estaban cargados de vida, que es justamente lo que precisaba el arte, reacerarse a la vida. Ese fue al fin y al cabo uno de los propósitos de las vanguardias históricas, y esa fue una de las consigas estéticas del informalismo.

Otro cambio significativo que se produce en la pintura de Millares de estos años y que tiene que ver con la presencia del cuerpo es el haber retomado el uso del color rojo. Este se incorpora a la dualidad blanco/negro a fin de acentuar la presencia del dolor, la violencia y la muerte, que siempre es relativa a un sujeto. Así lo vemos en *Árbol caído* -1964- y en *Galería de la mina* -1965-. Ese rojo será símbolo de la sangre derramada a lo largo del siglo, sangre que dimana de los cuerpos desechos y arrasados, marcados por la crueldad y el horror humanos. Y lo que busca Millares es la identificación del espectador con ese dolor, como precisa Moreno Galván: “Esos muñones, esas rasgaduras, esa presencia del rojo sanguinolento contra el negro, no nos exigen solamente que los

descubramos: nos exigen que nos descubramos dentro de ellos.”⁹⁸ Santos Torroella sostiene por su parte que ese uso del rojo es una señal de denuncia y advertencia sobre “cuantas amenazas siguen subsistiendo contra el hombre y su destino”.⁹⁹ En adelante, no hará sino acentuarse esta presencia del color rojo en la obra de Millares, como muestra en “El muro” -1969-, donde es clara la figura de un personaje caído tras ser abatido por el color rojo que recorre su cuerpo y por las perforaciones de bala que marcan el fondo blanco de la arpillera.

Será el mismo artista canario quien reconozca abiertamente en 1963 su vuelta a la figuración, que trabaja sobre la representación velada del cuerpo humano. Así lo podemos leer en el texto que firmó para su exposición de ese año en el Ateneo de Madrid:

En la base estos nuevos materiales -en el sentido de emplearse por vez primera como elemento artístico de significación- (arenas, piedras, madera, sacos, cemento, látex, zapatos...) se desarrollan unas experiencias estrechamente vinculadas al proceso visionario evolutivo del hombre, donde éste se encuentra, al parecer, un vehículo natural y necesario para vomitar su angustia [...] por los resquicios de su propia imagen, que asoma descompuesta, temporal y fuertemente palpable.

Uno de los paradigmas significativos de sublevación desesperada en el arte es este nuevo tratamiento de la figura humana, siguiendo ciertas formas tipificadas por nuestra época repulsiva y violenta y aprovechando las importantes conquistas de ciertos campos de materia y espacio abstractista. Como ya dijimos, la disolución y la materia brutal entran en juego para esta imagen antropomorfa y hasta zoomorfa que en algunos artistas va desde la figura a la desfigura, es decir, de la figura endémica hasta la desaparición paulatina de esta 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.¹⁰⁰

Cuando Emmanuel Guigon también indaga sobre esta presencia del cuerpo en la pintura de Millares, lo hace en diálogo con Octavio Paz y su obra *El mono gramático*, donde el poeta mexicano concibe al cuerpo como “el lugar donde desaparece el cuerpo”, perdiendo en esa desaparición o “anulación” todo su “sentido”. Estamos pues ante una concepción del cuerpo como “lenguaje”, pero “un lenguaje que, en el momento de su plenitud, se desvanece; [...] se convierte en un cuerpo ininteligible.”¹⁰¹ Desde ahí interpreta Guigon el papel que cumplen estos cuerpos desechos en la pintura de Millares: “un cuerpo disimulado, que no se mostraría más que en sus límites, la piel o bien la silueta, es decir, una ausencia más, un abismo de ausencia.”¹⁰² En efecto, el cuerpo se hace presente en estas arpilleras de Millares desde su ausencia, de manera que la ininteligibilidad del

cuerpo es aquí lo que funciona como símbolo, comunicando desde la ausencia, desde el vacío, desde el silencio.

Rafael Alberti expresará esta misma idea en su poema “Millares 1965”: “hay arpilleras rotas / destrozados zapatos adheridos al hueso, / muñones, restos duros, / basuras calcinadas, / hoyas profundas, secos / mundos 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.”¹⁰³ En esta interpretación de Alberti hallamos una nueva conexión posible con Adorno, al ver el poeta encarnada la pintura de Millares el lenguaje del dolor de los humillados; lenguaje que puede adoptar la forma del grito como la del silencio, lastimando indistintamente, tal cual la poesía de Paul Celan había revelado al mismo Adorno. Millares apelaría también a un “grito de silencios” en uno de sus poemas manuscritos: “Herida larga esta. / Herida como un grito / de silencios.”¹⁰⁴ Es lo que parecen proferir los cuerpos humanos latentes en sus aspilleras, desde los tubos y botes que les incrusta, emulando el gesto de una boca que clama. En palabras de Alfonso de la Torre: “estas tapas-boca recordarán la mueca grotesca de los linchados. Los tubos serán el fondo de las gargantas exangües tras el dolor...”¹⁰⁵ Por eso es “grito de silencios”, grito frente a la imposibilidad de un lenguaje tras tanto dolor. A eso se referirá Dore Ashton cuando escriba sobre el giro de Millares hacia la figuración: “Se diría que Millares se sentía impelido a anunciar con puntadas irregulares y extraños bultos, recordando cuerpos -o trozos de cuerpos- y prendas, una tragedia para la que no puede hallarse ningún vocabulario.”¹⁰⁶

Así pues, las posibles líneas de articulación que pudiésemos abrir aquí con la estética negativa de Adorno serían a propósito del carácter enigmático de la obra de arte. Recordemos, siguiendo a Vilar, que para Adorno “el arte auténtico siempre tiene un *Rätselcharacter*, esto es, la condición de ser un enigma, un acertijo.”¹⁰⁷ Dicho carácter se acentuó sobremanera en las obras de arte del siglo XX con el estallido de las vanguardias, surtidor de obras ininteligibles. Al fin y al cabo, la realidad que tenían que testimoniar estaba cada vez más lejos de la racionalidad, como habían evidenciado la desatada violencia bélica y la crueldad genocida del siglo. Por ese motivo, Kafka, Beckett, Schöngberg, Picasso y Bacon son ejemplos representativos de autenticidad para Adorno, porque en sus obras reina la ininteligibilidad, como precisa Gutiérrez Pozo:

Su enigmaticidad significa que lo que ocultan -la negra realidad- lo manifiestan y al manifestarlo lo ocultan. La obra de arte es absurda, ininteligible y enigmática, como la realidad social que expresa, [...] Este carácter enigmático es lo que más dice del arte contemporáneo radical. Pretender expresarlo irracional, lo inexpresable y absurdo de lo real. [...] Adorno está diciendo que en nuestro tiempo es síntoma de autenticidad y

radicalidad la oscuridad e irracionalidad estética. [...] El arte negro no puede decir el horror de lo real, pero tampoco puede dejar de gritar contra él.¹⁰⁸

Aquí se sitúa, a nuestro juicio, la pintura de Millares, que reconocía ya en el texto “El homúnculo en la pintura actual”: “Nada de explicaciones o de entendimientos. El arte no puede ser el cómodo asiento de lo inteligible, sino el camastro pavoroso de los pinchos donde nos acostamos todos para echarle un saludo temporal a la aguardadora muerte.”¹⁰⁹ Insistía además en que: “La fuerza del arte -no lo olvidemos- está no en su comprensión y sí en su contaminación.”¹¹⁰ Eso mismo buscaba él con su pintura, contaminar al espectador, alcanzarle a las entrañas antes que a su racionalidad, inútil ante esta tarea. No estamos ante un elemento secundario en el ideario estético de Millares, pues insiste sobre ello en el texto “Dos notas”, también fechado en 1959:

Todo lo imposible y absurdo de nuestro mundo me lleva irremediamente 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 descifrar las tantas cosas que me llevan? ¿Con qué canon o abecedario conocido o al uso puedo traducirlas?

Se ha llegado a tierras de lo inexplicable. [...]

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 pinto.¹¹¹

Por otra parte, esta condición enigmática de la obra de arte se impone también en la obra de Millares a propósito de la tesis de Adorno, ya referida, sobre el comunicar “lo incomunicable”, consecuencia de la experiencia de Auschwitz. Ese reto que el filósofo germano lanza al arte radical contemporáneo creemos verlo cumplido en esta etapa de la obra de Millares, amparada además por textos coetáneos. En efecto, su pintura es expresión del dolor de las víctimas, pero expresión dolorosa casi silente y exenta de toda estetización. Desde ese cuidado procura Millares que se perciba la herida y se adivine a la víctima, posibilitando así la identificación y la “empatía hacia el otro humillado”.

Toda esta cuestión de la representación del horror bien podría conducirnos a la categoría estética de “lo sublime”, pues como advierte Zamora, lo que “está en juego es la representación de lo irrepresentable. En Auschwitz la realidad desborda a la capacidad de la imaginación.”¹¹² Sin embargo, la noción kantiana de lo sublime encontraría un límite en el caso de Auschwitz, en concreto, desde la legitimidad de una experiencia

estética sustentada en el sacrificio y el dolor de las víctimas. Eso es algo que no puede narrar lo sublime, como percibió Adorno, sino que ha de permanecer intestimoniable. También Lyotard alcanzaría a ver ese límite del arte, que “no dice lo indecible, sino más bien que no lo puede decir.”¹¹³ Una posible categoría estética alternativa nos la ofrece Eugenio Trías con “lo siniestro”, a la que recurre por la insuficiencia de la categoría de lo sublime ante ciertas manifestaciones humanas.

lo siniestro constituye la condición y límite de lo bello. [...] En tanto que límite, la revelación de lo siniestro [...] debe estar bajo forma de ausencia, debe estar velado. No puede ser desvelado. Es a la vez cifra y poder de la obra artística, cifra de su magia, misterio y fascinación, fuente de su capacidad de sugestión y arrebató. Pero la revelación de esa fuente implica la destrucción del efecto estético. [...] Por cuanto lo siniestro es la “revelación de aquello que debe permanecer oculto”, produce de inmediato la ruptura del efecto estético.

El arte de hoy [...] intenta apurar ese límite y esa condición, revelándola de manera que se preserve el efecto estético.¹¹⁴

A eso se ajusta la obra de Millares, que representa el horror del siglo XX, al sujeto arrasado por ese trasiego secular de violencia y crueldad, pero lo hace desde la ausencia, desde la insinuación, desde ese halo de “enigma” al que se refiere la estética negativa de Adorno. Conforme Trías matiza su concepto de lo siniestro, además, las conexiones con la pintura de Millares parecen más evidentes, pues precisa que lo siniestro en la obra de arte es aquello que “sugiere sin mostrar, revela sin dejar de esconder” y “en ningún caso patentiza, crudamente, lo siniestro; pero carecería de fuerza la obra artística de no hallarse lo siniestro presentido”.¹¹⁵ Ahí la obra de Millares, en esa frontera trazada por Adorno para el arte después de Auschwitz como comunicación de “lo incommunicable”.

Antes de cerrar este epígrafe, ya que hemos mencionado el papel que Auschwitz y la experiencia del holocausto pudieron tener en Millares, es preciso hablar del documental *Millares 1970*, realizado junto a Elvireta Escobio. En el mismo, Millares alterna grabaciones de su proceso de creación plástica con imágenes del holocausto, la guerra civil española, campos de prisioneros..., que formaban parte de una colección propia de fotografías y recortes de prensa en torno al horror. Haciendo un inciso, otro artista contemporáneo que empleó ese recurso fue Francis Bacon, cuya obra halló igualmente inspiración en las fotografías y películas bélicas, y en imágenes del holocausto.¹¹⁶ En el documental hay momentos desbordantes, como cuando Millares se filma acuchillando repetidamente una arpillera y va intercalando imágenes de cadáveres y prisioneros. La relación es inmediata. A ello se referirá França: “Si miramos ahora la foto de esos pobres cuerpos de Buchenwald y la foto de un ‘homúnculo’ de Millares, nos encontramos en el

marco de un mismo sistema de imágenes.”¹¹⁷ El artista canario hace así explícito en su documental lo que en sus pinturas se manifestaba desde una velada descarga de violencia. De ahí que sea en su pintura donde vemos la relación con el carácter enigmático de la obra de arte según Adorno.

2.6. Grafismos, neanderthalios y antropofaunas: la esperanza desesperada

Siguiendo este rastro de lo enigmático en la obra de Millares, llegamos a su última etapa, donde un elemento característico es el uso de signos y caligrafías ilegibles, que progresivamente fueron ganando protagonismo en sus obras. El origen estaría en ciertas pinturas de finales de los 50 y comienzos de los 60, en las que Millares, tras intervenir sobre la arpillera y una vez aplicada la pintura, traza sobre la superficie negra varios signos en blanco, apenas perceptibles y con un sentido en la composición difícil de adivinar. Generalmente utiliza signos como la cruz, la equis o el círculo, casi siempre en blanco sobre fondo negro, y los aplica en los márgenes de la obra, en torno a ese cuerpo adivinado al que nos hemos referido, contribuyendo a equilibrar la composición. A finales de los años 60 empiezan sin embargo a aparecer grafismos más complejos, a modo de rúbricas de una caligrafía antigua, e incluso simulando una especie de texto, absolutamente ilegible, como se aprecia en *Sarcófago para un infante* -1968- o en *De este paraíso* -1969-. En ocasiones excepcionales, en cambio, los signos son reconocibles, como en *Sarcófago para un personaje feudal* -1970-, donde Millares dibuja el símbolo del yugo y las flechas, emblema de los Reyes Católicos recuperado por la Falange, para aludir así veladamente al dictador Francisco Franco como “personaje feudal”. A partir de 1969, estos grafismos pasarían a aplicarse también a las figuras centrales de sus obras. Este cambio pudo ser consecuencia de un viaje que realizó Millares ese año al Sáhara, donde quedó fascinado ante las marcas dibujadas por los cadáveres de los camellos en la arena del desierto. El artista canario intentará llevar esas marcas a sus pinturas, como vemos en la serie *Animales del desierto* -1969- y en la pintura en gran formato *Animal del desierto* -1970-, así como en multitud de tintas sobre papel de este mismo año. En series posteriores como *Antropofauna* -1970- y *Neanderthalio* -1970/71-, estas marcas, signos y caligrafías ilegibles alcanzarán ya una mayor presencia, pasando a ser determinantes en la composición, con una figuración cada vez más definida.

Esta práctica de llevar grafías ininteligibles al territorio de la pintura venía siendo utilizada desde mediados del siglo XX por ciertos artistas afanados en aproximar literatura y pintura. Así lo pone de manifiesto la obra caligráfica de Henri Michaux y de ciertos integrantes del grupo COBRA, como Asger Jorn, Christian Dotremont o Pierre Alechinski. En cierto modo, era una manera de desafiar las limitaciones del lenguaje y de

indagar más allá de este, en la línea del primitivismo, hacia ese estadio anterior a los lenguajes constituidos. El camino emprendido por Millares fue próximo a esta búsqueda. Sus dibujos a tinta de 1971, donde las caligrafías ilegibles adquieren todo el protagonismo, son el ejemplo más significativo. Coincide además con un momento de gran interés por parte de Millares hacia la tradición violenta de la historia de España, como revelan las constantes alusiones en los títulos de sus obras a la Santa Inquisición, a Torquemada o al monarca Felipe II. Al fin y al cabo, con estas caligrafías ilegibles Millares estaba emulando los textos del Tribunal del Santo Oficio y sus rúbricas condenatorias, invitando a pensar que tales carencias de libertad de expresión en la España del siglo XVII tenían sus prolongaciones en la España de Franco.

El resultado más significativo en esta línea fue la serie *Descubrimiento en Millares 1671-1971*, desarrollada a partir de una simulación de transcripción de párrafos enteros, absolutamente ilegibles, y que cierra con viejas rúbricas castellanas. Sobre esta carpeta, señala Castro Morales: “rezuma ese misterio que sugieren los textos remotos, los documentos de otras épocas que hoy difícilmente comprenderemos porque hemos perdido sus claves interpretativas, pero que cobran valor dramático al comprobar que las prácticas del estado moderno no difieren mucho de las operadas antaño”.¹¹⁸ Enfrenta así Millares una vez más la continuidad de una tradición española de violencia y carencia secular de libertades. Hemos de tener en cuenta, por otra parte, que el uso de estas caligrafías ilegibles también parece apuntar a algo que trasciende la cuestión nacional, como son la crisis del sujeto contemporáneo y sus dificultades para la comunicación. En este sentido, matiza Castro Morales que Millares se enfrenta aquí a dos cuestiones: “al problema de la incomunicación característico de la sociedad contemporánea, así como al de la imposible libertad de expresión característica de España de aquellos años.”¹¹⁹

A propósito de este primer frente, podemos enlazar de nuevo con la estética negativa de Adorno. Y es que estas caligrafías ilegibles pueden interpretarse como intento de comunicar “lo incomunicable”, de la apuesta por el silencio ineludible como vía para revelar las atrocidades de nuestro tiempo. Es probable que esa inquietud llevase a Millares a estos ejercicios de simulación de escritura automática, sintiéndose impulsado a escribir para contar una historia atroz, pero encontrándose con que solo puede realizar el gesto, sin que su escritura alcance ningún sentido racional o comunicativo. Se imponen así la insuficiencia del lenguaje, desbordado por esa carga de realidad, y el sinsentido en el conato de comunicación de lo incomunicable. Ahí está la conexión con Adorno y sus tesis sobre la paradójica mudez del siglo XX. Asimismo, estas caligrafías ilegibles contribuyen a acentuar el carácter enigmático de la obra de arte, otro signo de “autenticidad” según la estética negativa de Adorno. A este respecto, ha señalado Guigon:

“con estos signos, Millares afirma la existencia de un lenguaje y, a la vez, su ilegibilidad. El arte lanza un desafío al sentido. Al obstaculizar la legibilidad, devuelve a la escritura su materialidad perdida y la hace más secreta, más enigmática.”¹²⁰

Antes de que la temprana muerte truncase su vida y su carrera, Millares cerrará el ciclo de su pintura con las series *Antropofauna* -1970- y *Neanderthalio* -1970/71-. Desarrolla en ambas una interpretación plástica sobre el ser humano que trasciende tanto el marco temporal del siglo XX y sus horrores, como el contexto español. Da la sensación, según sugiere Cirlot, de que en esta etapa final hubiese por parte de Millares una aceptación más serena, casi estoica, de la “muerte del hombre”. En efecto, parece pintar más el “sentimiento de muerte” que la muerte misma, como si hubiese emergido el Millares “esteta” que dulcifica el dolor y la angustia existencial.¹²¹ Esta etapa de Millares es conocida, a partir de la interpretación de José Augusto França, como la “victoria final del blanco”, que interpreta como un canto a la esperanza, señalando sobre su sentido simbólico que “el blanco de estas últimas pinturas es tanto físico como metafísico”.¹²² La clave, a su juicio, radica en la relajación del sentido “trágico” que se produce en la pintura de Millares.¹²³ El blanco sería por tanto el escenario donde se desemboca el tránsito desde aquellos homúnculos desgarrados habitantes de la oscuridad a la paz nivea del antropofauno, sin que se haya perdido un hilo de continuidad entre ambos.¹²⁴ Desde ahí, analiza también la evolución de la pintura de Millares en relación a su progresiva conquista de la figuración, de manera que el “in-forme homúnculo”, marcado por el negro, sería suplido por la “antropofauna”, que ya es “forma-hombre”.¹²⁵ Por mi parte, considero discutible que en las antropofaunas haya una victoria de la forma. Son piezas que siguen formalmente en la indefinición, en la informa, a la que Millares no renunciará jamás. Por mucho que la figuración humana de sus obras sea cada vez mayor, no deja de ser insinuada, velada, in-forma, por tanto.

Por otra parte, en esta interpretación de França sobre la “victoria final del blanco” hay algo más y es que, tras atravesar Millares la noche negra de su pintura, encuentra una puerta abierta a la esperanza. Comparte con él esta lectura Bonet, quien sostiene a propósito de los primeros bocetos de las antropofaunas: “El cuerpo del hombre, que Millares había redescubierto entre las arpilleras laceradas como el del homúnculo, es ahora presencia a un tiempo destruida y gloriosa, restos de un pasado y esperanzas en el umbral de una historia anhelada humana.”¹²⁶ De cara a esta línea de interpretación quizás sea necesario atender a otro texto decisivo de Millares, “Destrucción-construcción en mi pintura”, publicado en 1961 en *Acento Cultural*. Aquí desarrolla teóricamente esta dimensión negativa o destructiva de su pintura, así como su vaga dimensión constructiva. Habla de una “expresión”, la suya, que “se destruye a sí misma para

construirse ‘ipso facto’ de sus ruinas”, y habla de “esa paradoja de la disolución por caminos de concreción material que determina mi obra.”¹²⁷ Es en este punto donde la pintura de Millares transita de la desesperación trágica a la esperanza desesperada.

Así pues, mi diferenciación dentro de un posible postdadaísmo, está precisamente, no en el carácter meramente 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 las de su tierra.

De una fuerza constructora-negativa 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.¹²⁸

Aquí está la esperanza de Millares, depositada en esos “nuevos vocablos”, en un nuevo lenguaje capaz de alumbrar el tiempo nuevo. Su amigo Moreno Galván fue una vez más quien mejor entendió este binomio construcción-destrucción: “Y no es que Millares se cierre a la esperanza; es que sabe y cree inevitable una previa y hasta necesaria destrucción.”¹²⁹ Es el proceso de su pintura misma y es el proceso que vaticina al ser humano: “sabe que el advenimiento de ese hombre nuevo que esperamos tiene que pastar sobre un campo abonado por las cenizas del hombre destruido.”¹³⁰ En efecto, para Millares, toda construcción debe estar precedida de una destrucción, como revela su pintura misma. Hay que destruir el orden de la belleza para poder acceder al caos, al desorden. Este es el camino que lleva desde la desesperación trágica a una insinuada esperanza; camino que Millares comparte con Miguel de Unamuno, cuando afirma en *Del sentimiento trágico de la vida*: “El escepticismo, la incertidumbre, última posición a que llega la razón ejerciendo su análisis sobre sí misma, sobre su propia validez, es el fundamento sobre el que la desesperación del sentimiento vital ha de fundar su esperanza.”¹³¹ Estamos, pues, ante el Millares más unamuniano, que en más de una ocasión mencionó Moreno Galván.¹³² Aunque sin mencionar esta relación en el pensador vasco, comparte esta interpretación Corredor-Matheos, que llega a hablar de una “fe en el hombre” por parte de Millares y de una cierta esperanza en la inmortalidad: “la gracia es que Millares debe tener mucha fe en el hombre [...] y ve y nos hacer ver que el hombre es inmortal, que es asesinado en vano, que lo resiste todo, [...] Es mucha fe, mucha esperanza. Es un canto a la vida. La vida sigue porque la muerte sigue.”¹³³ También Bonet sigue esta línea, señalando a propósito de la exposición individual que le dedicó el Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris en 1971: “Millares condensa ahí, de un modo magistral, su experiencia humana y artística, elevándose más que nunca por encima de la circunstancia, trascendiéndola, encontrando su voz más personal, construyendo una

auténtica elegía del siglo, elegía en la que termina predominando sobre la muerte [...] la fe en la vida.”¹³⁴

Todas estas apelaciones a la esperanza, la fe en el hombre y en la vida, conectan finalmente a Millares con Adorno y su estética negativa, que compagina crítica y resistencia con utopía y esperanza. En esta etapa final, Millares no deja de recoger en su obra la violencia, el dolor y el sufrimiento de su siglo, como cabe a todo arte auténtico según Adorno, pero el blanco sí denota cierta esperanza, que convive con la desesperación. En esa tensión reside la fe de Millares en el ser humano y en la vida. La dimensión utópica, en sentido adorniano, de su obra está pues en esa búsqueda de “nuevos vocablos del mañana”, capaces de dar expresión a lo aún no-pensado, de pintar lo todavía no-dicho. Ahí está la *promesse de bonheur* de Adorno, la condición utópica irrevocable de todo arte auténtico.

¹ ADORNO, Theodor W. *Teoría Estética*. En *Obra Completa*, v. 7. Madrid: Akal, 2004, p. 164.

² *Ibid.*, p. 181.

³ *Ibid.*, p. 187.

⁴ VILAR, Gerard. “Theodor W. Adorno: una estética negativa”. En BOZAL, Valeriano (Ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, v. 2. Madrid: Visor, 2002, p. 209.

⁵ VILAR, Gerard. “Arte y negatividad: relejendo a Adorno”, *ArtCultura*, 2018, v. 20, n° 36, p. 24.

⁶ ADORNO, Theodor W. *Teoría Estética*. En *Obra Completa*, v. 7. Madrid: Akal, 2004, p. 159.

⁷ VILAR, Gerard. “Arte y negatividad: relejendo a Adorno”, *ArtCultura*, 2018, v. 20, n° 36, p. 22.

⁸ *Ibid.*, p. 21.

⁹ ADORNO, Theodor W. *Teoría Estética*. En *Obra Completa*, v. 7. Madrid: Akal, 2004, p. 61.

¹⁰ ADORNO, Theodor W. *Mínima Moralía*. En *Obra Completa*, v. 4. Madrid: Akal, 2006, p. 118.

¹¹ ZAMORA, José Antonio. “Estética del horror. Negatividad y representación *después* de Auschwitz”, *Isegoría*, 2000, n° 23, p. 190.

¹² GODOY DOMÍNGUEZ, M^a Jesús, “Negatividad y recepción estética. Las emociones difíciles a la luz del pensamiento de Adorno”, *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, 2018, v. XXIII, n. 1, p. 111.

¹³ ADORNO, Theodor W. *Crítica cultural y sociedad I*. En *Obra Completa*, v. 10. Madrid: Akal, 2008, p. 25.

¹⁴ ADORNO, Theodor W. *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad*. En *Obra Completa*, v. 6. Madrid: Akal, 2005, p. 332.

¹⁵ ADORNO, Theodor W. *Teoría Estética*. En *Obra Completa*, v. 7. Madrid: Akal, 2004, p. 272.

¹⁶ GUTIÉRREZ POZO, Antonio. “Utopía en negro. El color negro en la estética negativa de Adorno y el arte radical contemporáneo”. En ROMERO DE SOLÍS, Diego, LÓPEZ LLORET, Jorge, y MURCIA SERRANO, Inmaculada (Eds.). *Variaciones sobre el color*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2007, p. 199.

¹⁷ ZAMORA, José Antonio. “Estética del horror. Negatividad y representación *después* de Auschwitz”. *Isegoría*, 2000, n° 23, p. 185.

¹⁸ AGAMBEN, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Valencia: Pre-Textos, 2000, p. 39.

¹⁹ GODOY DOMÍNGUEZ, M^a Jesús. “Negatividad y recepción estética. Las emociones difíciles a la luz del pensamiento de Adorno”, *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, 2018, v. XXIII, n° 1, p. 117.

²⁰ MILLARES, Manolo. “Cruz de Castro”, *Cuadernos de Arte del Ateneo de Madrid*, 1966, n° 43, s/p.

-
- ²¹ MORENO GALVÁN, José María. “Ni con lo bello ni con lo sublime: Millares”, *Triunfo*, 1966, nº 205, p. 37.
- ²² ADORNO, Theodor W. *Mínima Moralía*. En *Obra Completa*, v. 4. Madrid: Akal, 2006, p. 232.
- ²³ ADORNO, Theodor W. *Teoría Estética*. En *Obra Completa*, v. 7. Madrid: Akal, 2004, p. 343.
- ²⁴ *Ibid.*, p. 179.
- ²⁵ *Ibid.*, p. 51.
- ²⁶ MILLARES, Manolo. *Memorias de infancia y juventud*. Valencia: IVAM, 1998, p. 52.
- ²⁷ *Ibid.*, p. 34.
- ²⁸ “Todo me produce horror: un clavo con herrumbre, una herida [...] Tengo miedo a la muerte.” *Ibid.*, p. 55.
- ²⁹ ASHTON, Dore. “Millares”. En MILLARES, Eva (Ed.), *Millares. Luto de Oriente y Occidente*. Madrid: SEACEX, 2003, p. 27.
- ³⁰ MILLARES, Manolo. *Memorias de infancia y juventud*. Valencia: IVAM, 1998, p. 84.
- ³¹ SANTOS TORROELLA, Rafael. “Manolo Millares y un puñado de cartas”. En BONET, Juan Manuel (Ed.), *Millares*. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 1992, p. 44.
- ³² GUIGON, Enmanuel. “El cuerpo de la pintura”. En MILLARES, Eva (Ed.), *Millares. Luto de Oriente y Occidente*. Madrid: SEACEX, 2003, p. 47.
- ³³ SANTOS TORROELLA, Rafael. “Manolo Millares y un puñado de cartas”. En BONET, Juan Manuel (Ed.), *Millares*. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 1992, pp. 43-44.
- ³⁴ MILLARES, Manolo. *Memorias de infancia y juventud*. Valencia: IVAM, 1998, p. 128.
- ³⁵ AGUILERA CERNI, Vicente. “Manolo Millares”. *Punta Europa*, 1956, nº 12, p. 9.
- ³⁶ *Ibid.*, p. 9.
- ³⁷ MILLARES, Manolo. *Escritos*. Madrid: Rayuela, 1975, p. 73.
- ³⁸ CRISPOLTI, Enrico. “Millares”. En *Pintores célebres*, v. 3. Barcelona: Gustavo Gili, p. 53.
- ³⁹ MILLARES, Manolo. “Como la rabia de Goya...” En MILLARES, Eva (Ed.), *Millares. Luto de Oriente y Occidente*. Madrid: SEACEX, 2003, p. 3.
- ⁴⁰ MILLARES, Eva. “Manolo Millares, luto de oriente y occidente”. En MILLARES, Eva (Ed.), *Millares. Luto de Oriente y Occidente*. Madrid: SEACEX, 2003, p. 22.
- ⁴¹ MILLARES, Manolo. *Escritos*. Madrid: Rayuela, 1975, p. 86.
- ⁴² MORENO GALVÁN, José María. “La verdad de Manolo Millares”, *Artes*, 1962, nº 19, p. 10.
- ⁴³ MORENO GALVÁN, José María. *Autocrítica del arte*, Barcelona: Barataria, 2010, p. 39.
- ⁴⁴ MORENO GALVÁN, José María. “Ni con lo bello ni con lo sublime: Millares”, *Triunfo*, 1966, nº 205, pp. 35-37.
- ⁴⁵ *Ibid.*, p. 37.
- ⁴⁶ MORENO GALVÁN, José María. “La verdad de Manolo Millares”, *Artes*, 1962, nº 19, p. 11.
- ⁴⁷ BONET, Juan Manuel. “Millares: un pintor y su dibujo”. En MILLARES, Manolo, *Escritos*. Madrid: Rayuela, 1975, p. 21.
- ⁴⁸ MORENO GALVÁN, José María. *Autocrítica del arte*, Barcelona: Barataria, 2010, p. 30.
- ⁴⁹ ADORNO, Theodor W. *Teoría Estética*. En *Obra Completa*, v. 7. Madrid: Akal, 2004, p. 336.
- ⁵⁰ FRANÇA, José Augusto. *Millares*. Barcelona: Polígrafa, 1977, p. 237.
- ⁵¹ CORREDOR-MATHEOS, José. “Manolo Millares: el homúnculo, testimonio y símbolo”. En TORRE, Alfonso de la (Ed.), *Manolo Millares. La destrucción y el amor*. La Coruña: Caixa Galicia, 2006, p. 189.
- ⁵² ADORNO, Theodor W. *Mínima Moralía*. En *Obra Completa*, v. 4. Madrid: Akal, 2006, p. 230.
- ⁵³ ADORNO, Theodor W. *Teoría Estética*. En *Obra Completa*, v. 7. Madrid: Akal, 2004, p. 130.
- ⁵⁴ VILAR, Gerard. “Arte y negatividad: relejendo a Adorno”, *ArtCultura*, 2018, v. 20, nº 36, p. 20.
- ⁵⁵ BONET, Juan Manuel. “Para un retrato de Manolo Millares”. En BONET, Juan Manuel (Ed.), *Millares*. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 1992, p. 26.

- ⁵⁶ TORRE, Alfonso de la. *Manolo Millares, la atracción del horror*. Cuenca: Genuève, 2015, p. 149.
- ⁵⁷ CASTRO MORALES, Federico. “Escrituras ininteligibles y aventura interior en los papeles de Manuel Millares”. En *Manolo Millares en la Fundación Antonio Pérez*. Cuenca: Diputación de Cuenca - Fundación Antonio Pérez, 2000, p. 32.
- ⁵⁸ FRANÇA, José Augusto. *Millares*. Barcelona: Polígrafa, 1977, p. 210.
- ⁵⁹ *Ibid.*, p. 204.
- ⁶⁰ GUTIÉRREZ POZO, Antonio. “Utopía en negro. El color negro en la estética negativa de Adorno y el arte radical contemporáneo”. En ROMERO DE SOLÍS, Diego, LÓPEZ LLORET, Jorge, y MURCIA SERRANO, Inmaculada (Eds.). *Variaciones sobre el color*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2007, p. 188.
- ⁶¹ “el arte radical contemporáneo que sirve de apoyo a su teoría estética, lo es a fuerza de pensar la verdad de su tiempo. La consecuencia de este ejercicio de pensamiento es un arte negro, feo, porque negra, fea, alienada, dehumanizada, cosificada, desgarrada, horrible, ensangrentada y desesperante es la realidad que piensa. El negro es la verdad de nuestro tiempo. Hoy, concluye Adorno, arte radical e equivale a arte oscuro, tenebroso (*finstere*), ‘un arte cuyo color fundamental (*Grundfarbe*) es el negro (*schwarz*)’.” *Ibid.*, p. 189.
- ⁶² MILLARES, Manolo. *Escritos*. Madrid: Rayuela, 1975, p. 66.
- ⁶³ MORENO GALVÁN, José María. “Ni con lo bello ni con lo sublime: Millares”, *Triunfo*, 1966, nº 205, p. 41.
- ⁶⁴ HIERRO, José. “Manuel Millares”, *Nuevo Diario*, 08.02.1970, p. 66.
- ⁶⁵ MILLARES, Manolo. *Escritos*. Madrid: Rayuela, 1975, p. 91.
- ⁶⁶ FRANÇA, José Augusto. *Millares*. Barcelona: Polígrafa, 1977, p. 154.
- ⁶⁷ WESTERDAHL, Eduardo. *Manolo Millares*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular, 1980, p. 26.
- ⁶⁸ PERUCHO, Joan. “El realismo agresivo de Manolo Millares”, *Destino*, 1966, nº 1494, p. 51.
- ⁶⁹ MORENO GALVÁN, José María. *Manolo Millares*. Barcelona: Gustavo Gili, 1970, p. 16.
- ⁷⁰ BONET, Juan Manuel. “Para un retrato de Manolo Millares”. En BONET, Juan Manuel (Ed.), *Millares*. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 1992, p. 26.
- ⁷¹ FRANÇA, José Augusto. *Millares*. Barcelona: Polígrafa, 1977, p. 186.
- ⁷² CRISPOLTI, Enrico “Millares”. En *Pintores célebres*, v. 3. Barcelona: Gustavo Gili, p. 52.
- ⁷³ BONET, Juan Manuel. “Para un retrato de Manolo Millares”. En BONET, Juan Manuel (Ed.), *Millares*. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 1992, p. 28.
- ⁷⁴ MILLARES, Manolo. *Escritos*. Madrid: Rayuela, 1975, p. 71.
- ⁷⁵ SANTOS TORROELLA, Rafael. “Manolo Millares y un puñado de cartas”. En BONET, Juan Manuel (Ed.), *Millares*. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 1992, p. 41.
- ⁷⁶ MORENO GALVÁN, José María. *Manolo Millares*, Barcelona: Gustavo Gili, 1970, p. 10.
- ⁷⁷ MILLARES, Manolo. *Escritos*. Madrid: Rayuela, 1975, p. 66.
- ⁷⁸ *Ibid.*, p. 66.
- ⁷⁹ TORRE, Alfonso de la. *Manolo Millares, la atracción del horror*. Cuenca: Genuève, 2015, p. 87.
- ⁸⁰ FRANÇA, José Augusto. *Millares*. Barcelona: Polígrafa, 1977, p. 198.
- ⁸¹ BONET, Juan Manuel. “Para un retrato de Manolo Millares”. En BONET, Juan Manuel (Ed.), *Millares*. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 1992, p. 30.
- ⁸² TORRE, Alfonso de la. *Manolo Millares, la atracción del horror*. Cuenca: Genuève, 2015, p. 83.
- ⁸³ MILLARES, Manolo. *Escritos*. Madrid: Rayuela, 1975, p. 68.
- ⁸⁴ WESTERDAHL, Eduardo. *Manolo Millares*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular, 1980, p. 30.
- ⁸⁵ CORREDOR-MATHEOS, José. “Manolo Millares: el homúnculo, testimonio y símbolo”. En TORRE, Alfonso de la (Ed.), *Manolo Millares. La destrucción y el amor*. La Coruña: Caixa Galicia, 2006, p. 190.
- ⁸⁶ CRISPOLTI, Enrico “Millares”. En *Pintores célebres*, v. 3. Barcelona: Gustavo Gili, p. 52.

-
- ⁸⁷ “Esta figura embrionaria de un hombre aparecerá, a partir de ese momento, en toda su degradación y dolor, pero será, pese a todo, un personaje existente a medio camino entre la destrucción y la construcción.” ASHTON, Dore. “Millares”. En MILLARES, Eva (Ed.), *Millares. Luto de Oriente y Occidente*. Madrid: SEACEX, 2003, p. 31.
- ⁸⁸ FRANÇA, José Augusto. *Millares*. Barcelona: Polígrafa, 1977, p. 105.
- ⁸⁹ “los homúnculos sugieren la representación de la crucifixión, [...] Sus homúnculos, como el de Nazareth, de nuevo lo sagrado y lo sacrificial, gritarán también en el espacio vacío implorando sobre las razones de su abandono.” TORRE, Alfonso de la. *Manolo Millares, la atracción del horror*. Cuenca: Genueve, 2015, p. 60.
- ⁹⁰ CORREDOR-MATHEOS, José. “Manolo Millares: el homúnculo, testimonio y símbolo”. En TORRE, Alfonso de la (Ed.), *Manolo Millares. La destrucción y el amor*. La Coruña: Caixa Galicia, 2006, p. 190.
- ⁹¹ FRANÇA, José Augusto. *Millares*. Barcelona: Polígrafa, 1977, p. 94.
- ⁹² *Ibid.*, p. 105.
- ⁹³ CIRLOT, Juan Eduardo. “Millares y la muerte del hombre”, *La Vanguardia Española*, 1968, nº 31750, p. 44.
- ⁹⁴ SANTOS TORROELLA, Rafael. “Manolo Millares y un puñado de cartas”. En BONET, Juan Manuel (Ed.), *Millares*. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 1992, p. 37.
- ⁹⁵ CRISPOLTI, Enrico “Millares”. En *Pintores célebres*, v. 3. Barcelona: Gustavo Gili, p. 52.
- ⁹⁶ CIRLOT, Juan Eduardo. “Millares y la muerte del hombre”, *La Vanguardia Española*, 1968, nº 31750, p. 44.
- ⁹⁷ MORENO GALVÁN, José María. “Ni con lo bello ni con lo sublime: Millares”, *Triunfo*, 1966, nº 205, pp. 41-42.
- ⁹⁸ MORENO GALVÁN, José María. *Manolo Millares*, Barcelona: Gustavo Gili, 1970, p. 16.
- ⁹⁹ “Desde estas obras suyas de arpilleras hendidas y laceradas, de patéticos remiendos y muñones cosificados, con salpicaduras de rosados exangües y de rojos y negros de humillantes tragedias, Millares nos denuncia cuantas amenazas siguen subsistiendo contra el hombre y su destino, contra la belleza del mundo y su complaciente delectación.” SANTOS TORROELLA, Rafael. “Manuel Millares en su isla”. *El Noticiero Universal*, 1966, p. 42.
- ¹⁰⁰ MILLARES, Manolo. *Escritos*. Madrid: Rayuela, 1975, pp. 89-90.
- ¹⁰¹ PAZ, Octavio *El mono gramático*. Madrid: Galaxia Gutemberg, 2014, p. 103.
- ¹⁰² GUIGON, Enmanuel “El cuerpo de la pintura”. En MILLARES, Eva (Ed.), *Millares. Luto de Oriente y Occidente*. Madrid: SEACEX, 2003, pp. 49-50.
- ¹⁰³ ALBERTI, Rafael. “Millares 1965”. En BONET, Juan Manuel (Ed.), *Millares*. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 1992, pp. 13.
- ¹⁰⁴ MILLARES, Manolo. “Herida larga esta...” En MILLARES, Eva. *Millares. Luto de Oriente y de Occidente*. Madrid: SEACEX, 2003, p. 98.
- ¹⁰⁵ TORRE, Alfonso de la. *Manolo Millares, la atracción del horror*. Cuenca: Genueve, 2015, p. 101.
- ¹⁰⁶ ASHTON, Dore. “Millares”. En MILLARES, Eva (Ed.), *Millares. Luto de Oriente y Occidente*. Madrid: SEACEX, 2003, p. 31.
- ¹⁰⁷ VILAR, Gerard. “Arte y negatividad: releendo a Adorno”, *ArtCultura*, 2018, v. 20, nº 36, p. 19.
- ¹⁰⁸ GUTIÉRREZ POZO, Antonio. “Utopía en negro. El color negro en la estética negativa de Adorno y el arte radical contemporáneo”. En ROMERO DE SOLÍS, Diego, LÓPEZ LLORET, Jorge, y MURCIA SERRANO, Inmaculada (Eds.). *Variaciones sobre el color*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2007, p. 202.
- ¹⁰⁹ MILLARES, Manolo. *Escritos*, Madrid: Rayuela, 1995, p. 66.
- ¹¹⁰ *Ibid.*, p. 72.
- ¹¹¹ *Ibid.*, pp. 75-76.

-
- ¹¹² ZAMORA, José Antonio. “Estética del horror. Negatividad y representación *después* de Auschwitz”, *Isegoría*, 2000, n° 23, p. 186.
- ¹¹³ LYOTARD, Jean-François. *Heidegger y los judíos*. Buenos Aires: La Marca, 2017, p. 59.
- ¹¹⁴ TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Seix Barral, 1982, pp. 17-18.
- ¹¹⁵ *Ibid.*, pp. 41-42.
- ¹¹⁶ Alfonso de la Torre señala las “concomitancias” de Millares y Bacon, dos artistas “zaheridos por los horrores agónicos de la pintura en penumbra”, “de una mirada irreparablemente trágica” y que “hicieron de la representación del dentro-humano, del hombre en soledad y despojamiento, uno de los motivos de su creación.” TORRE, Alfonso de la. *Manolo Millares, la atracción del horror*. Cuenca: Genuève, 2015, p. 44.
- ¹¹⁷ FRANÇA, José Augusto. *Millares*. Barcelona: Polígrafa, 1977, p. 109.
- ¹¹⁸ CASTRO MORALES, Federico. “Escrituras ininteligibles y aventura interior en los papeles de Manuel Millares”. En VVAA, *Manolo Millares en la Fundación Antonio Pérez*. Cuenca: Diputación de Cuenca - Fundación Antonio Pérez, 2000, p. 39.
- ¹¹⁹ *Ibid.*, p. 42.
- ¹²⁰ GUIGON, Enmanuel. “La imagen dolorida”. En BONET, Juan Manuel (Ed.), *Millares*. Las Palmas de Gran Canaria: CAAM, 1992, pp. 51-52.
- ¹²¹ CIRLOT, Juan Eduardo. “Millares y la muerte del hombre”, *La Vanguardia Española*, 1968, n° 31750, p. 44.
- ¹²² FRANÇA, José Augusto. “Millares o la victoria del blanco”. En MILLARES, Manolo, *Escritos*. Madrid: Rayuela, 1975, p. 39.
- ¹²³ “Diluidas ahora en este mar blanco, las no-figuras figuras de Millares pierden su inmediato trágico sentido.” *Ibid.*, p. 43.
- ¹²⁴ “El homúnculo predijo al antropofauno lo mismo que el negro predijo al blanco, y tal como el blanco alberga la sombra del negro, algo del homunculus subsiste en los seres antropofaunos.” *Ibid.*, p. 46.
- ¹²⁵ FRANÇA, José Augusto. *Millares*. Barcelona: Polígrafa, 1977, p. 216.
- ¹²⁶ BONET, Juan Manuel. “Millares: un pintor y su dibujo”. En MILLARES, Manolo, *Escritos*. Madrid: Rayuela, 1975, p. 22.
- ¹²⁷ MILLARES, Manolo. *Escritos*, Madrid: Rayuela, 1995, p. 82.
- ¹²⁸ *Ibid.*, p. 83.
- ¹²⁹ MORENO GALVÁN, José María. “Chillida y Millares”, *Triunfo*, 1970, n° 402, p. 36.
- ¹³⁰ *Ibid.*, p. 36.
- ¹³¹ UNAMUNO, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid: Óptima, 1997, p. 139.
- ¹³² “había en él esa especie de sentimiento trágico de la vida -su ramalazo unamuniano- que se transparentaba en su pintura.” MORENO GALVÁN, José María. “Al hacer un balance”. En VVAA, *Mostra Homenatge a Manolo Millares. Grupo El Paso. Artistes Alicantines*. Altea: Galería Alcoiarts, 1972, p. 5.
- ¹³³ CORREDOR-MATHEOS, José. “Millares 1970”, *Destino*, 1970, n° 1692, p. 31.
- ¹³⁴ BONET, Juan Manuel. “Para un retrato de Manolo Millares”. En BONET, Juan Manuel (Ed.), *Millares*. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 1992, p. 35.