

## *Las flores del infierno* *Manolo Millares y Jackson Pollock*

M<sup>a</sup> de los Santos GARCÍA FELGUERA  
Universidad Complutense (Madrid)

a Paloma Castellanos

«El jardinero riega con negro su jardín.  
De ahí esa flor del infierno»

(Millares)

En Marzo de 1957, en el segundo boletín del grupo *El Paso*, Manolo Millares publicó un texto titulado «*Otro arte o el tiempo perdido*», comedia en un solo acto para no ser representada. La publicación se hacía con motivo de la muestra «Otro arte», organizada por el crítico e historiador francés Michel Tapié, que vino a España en ese año, y en cuya venida jugaron un papel importante los componentes de *El Paso*. La comedia es un texto breve, con tres transeúntes como protagonistas, que se convierten en visitantes de la exposición, y un bedel. Los diálogos, de sordos, a medio camino entre el surrealismo, el teatro del absurdo y la más absoluta lucidez, giran en torno al nuevo arte abstracto —al «otro arte», como lo denominó Tapié—. Al final, tras una lista de veinte artistas autores de los cuadros expuestos y que provocan el escándalo, la irritación y la risa de los visitantes, Millares escribe una acotación que es la última frase de la comedia antes de caer el telón: «*Pollock escupe silencio sobre un cuadro de Saura*».

Precisamente un escupitajo de silencio parece la mancha negra con chorreones y salpicaduras del *homenaje* que Millares dedica a Pollock en 1958 (un dibujo a tinta china, pequeño, de 35 x 50 cm., de la Galería 13, Barcelona), y en el que se puede leer: «*A Pollock*», junto a un par de frases entre la ilustración y la poesía, «*El jardinero riega con negro su jardín. / De ahí esa flor del infierno*». Es una flor, nos informa Millares, pero una flor negra, y con ello nos está dando pistas de cuál es su idea de belleza, una idea que no tiene nada que ver con la convencional, ni con una tradición clásica, serena, alegre. Sino más bien con el lado oscuro —ése que les gustaba a los románticos y a los surrealistas—, con el mal.

Aquel texto de la *Comedia para no ser representada* o esta imagen del homenaje a Pollock podrían ser la disculpa, si la necesitara, para este emparejamiento entre el canario y el americano.

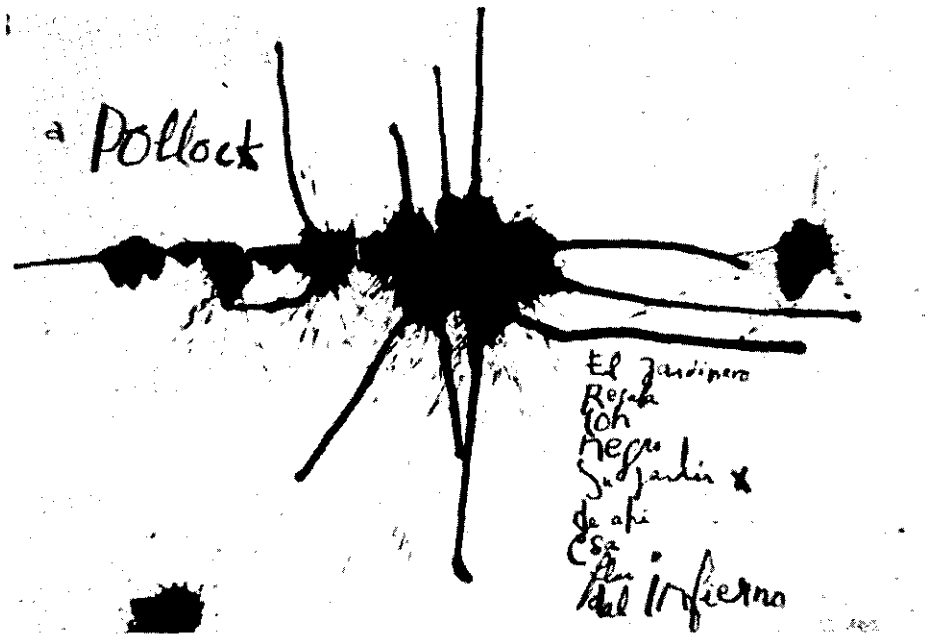


Figura 1. Millares, Homenaje a Pollock, 1958, 30 x 50 cm, Barcelona, Galería 13

Porque Manolo Millares y Jackson Pollock no sólo tienen en común el aspecto físico —rubios, de ojos claros, de mirada intensa— o el estar casados con mujeres pintoras que quedaron oscurecidas por su brillo, o el hecho de morir jóvenes, con poco más de cuarenta años los dos, (Pollock tenía cuarenta y cuatro y Millares cuarenta y seis. Pollock había nacido en 1912 y murió en 1956 y Millares nació en 1926 y murió en 1972). El primero estrellado con el coche contra los árboles, voluntaria o involuntariamente, nunca lo sabremos, cerca de su casa, el 11 de Agosto de 1956, cuando volvía de acompañar a unas amigas a un concierto al que, finalmente, no se animó a ir. Se mató mientras su mujer, la pintora Lee Krasner, pasaba unas vacaciones en Europa, como si hubiera querido ahorrarse el mal trago, o como si su ausencia le diera fuerzas para hacerlo. Millares murió el 14 de Agosto de 1972, a consecuencia de un tumor cerebral que se había manifestado un año antes y que iba acabando con él en los últimos meses.

Los dos viven unas circunstancias difíciles de guerra y posguerra. A los parientes de Millares, cultos, aficionados a escribir, liberales de pensamiento y de profesión, la posguerra sólo les trae desgracias: puestos de trabajo perdidos, su padre es apartado de la cátedra durante veinte años, un tío emigra a México, uno de sus nueve hermanos pasa por un campo de concentración, dos

abandonan la idea de estudiar porque en casa hace falta dinero... Desgracias y represiones: la revista *Planas de Poesía*, que editaba e ilustraba Manolo desde 1949 junto a dos de sus hermanos poetas, es suspendida por la policía en 1951.

Pollock, nómada durante toda su infancia, vive casi siempre en medio de grandes apuros económicos. Obligado a desempeñar los oficios más diversos —leñador, guardabosques, picapedrero, portero, vigilante...—, no puede asistir al funeral de su padre, en 1933, por falta de dinero, y en 1934, en un viaje a Iowa, ve en directo las condiciones de miseria de la gente del campo tras la *Depresión*, esas que retrató Dorotea Lange con la cámara de fotos. Entre 1935 y 1943 se mantiene con el subsidio que le proporciona la WPA (Work Progress Administration), un proyecto federal destinado a ayudar a los artistas que se encuentran sin trabajo en los años de la *Depresión*. Durante estos años, a cambio de un pequeño sueldo, pinta cuadros de caballete.

## El fermento surrealista

Los dos, como el resto de los expresionistas abstractos, arrancan de un fermento surrealista, que estuvo literalmente en la base y que fue crucial para la gestación de sus lenguajes. Millares parte de un reducto de la vanguardia histórica, que había quedado en Canarias, y que iba a jugar un papel muy importante después de la Guerra Civil: la presencia de Eduardo Westerdhal, el alemán amigo de Óscar Domínguez, afincado aquí, promotor en los años treinta de la mítica *Gazeta de Arte* y responsable de la vitalidad del grupo canario. Una vitalidad que, no lo olvidemos, atrajo a Breton a las islas en 1935, por iniciativa de Óscar Domínguez, para inaugurar una *Exposición Surrealista*, que daría lugar al primer museo español de arte abstracto, abierto en 1953, en el Puerto de la Cruz, con la colección de Westerdhal.

Millares, en los últimos años cuarenta, y en ese ambiente en el que se unen poesía y pintura, cuando ilustra los textos de *Planas de Poesía*, pinta retratos y autorretratos y dibuja bajo la sugestión surrealista. Con ello, en el año cuarenta y ocho, hace en el Museo Canario su *Exposición Superrealista*, de aire daliniano. Pero más importante que esta exposición o que pintar un retrato de Lorca, es que de ese fermento surrealista le vendrá a Millares el interés por el aspecto más liberador del surrealismo, no por los *sueños pintados de colores* de Dalí o Magritte, sino por el «intra-surrealismo» de Miró, por el automatismo psíquico como motor de la creación, por el surrealismo como «potencia», no como «tendencia», que dijo Moreno Galván, en una biografía breve y magnífica. Lo mismo que a Pollock, otro gran admirador de Miró.

El americano, en 1944, se manifestaba interesado por la «idea del inconsciente como fuente del arte», idea que habían llevado los pintores europeos emigrados a América, mucho más que por los propios pintores, ya que ni Pi-



Figura 2. Millares, *Autorretrato*, 1948, 42 × 30 cm

casso ni Miró —los más admirados por él— estaban en este país. Y aunque Pollock no participó en la *Exposición Surrealista*, como le propuso Motherwell en 1942, por su rechazo a la actividad del grupo, se sabe que a veces ellos dos, con Baziotes y sus mujeres, hacían poesía automática. El mejor modelo en América era Gorky, el que había llevado más lejos las investigaciones en ese sentido. Por eso, él también, como Pollock más tarde, podía morir en 1948, cuando había cumplido su misión. Entonces hacía ya tiempo que Pollock había conseguido un nuevo lenguaje: una pintura abstracta, informal, hecha de goterones y manchas.

Junto al automatismo psíquico los dos tomaron del surrealismo el interés por la acción de pintar, por el proceso, más que por la obra acabada, rompiendo así una tradición de siglos. Gorky decía que nunca terminaba un cuadro y le gustaba pintar porque era algo que no tenía fin. Pollock, que toma como un cumplido el comentario despectivo de un periodista en ese mismo sentido, va a hacer precisamente de esa acción de pintar la razón de ser de su obra. Sólo faltará que alguien le aplique el calificativo y eso lo hará Rosenberg en 1952: «Pintores de acción americanos». El proceso creativo es lo importante, es un «momento» en la vida del artista y ese proceso es el que filmó Hans Namuth, como un primer *happening*, en octubre de 1950, mientras Pollock fabricaba dos obras, una de ellas sobre vidrio.

Del fermento surrealista les viene también el interés por ponerse delante de la tela —o dentro de ella— sin ideas previas, sin coraza y sin más armas que los pinceles, los cubos o los sacos, las cuerdas y los tubos; no buscando un resultado previo, sino asumiendo el riesgo de lo que puede deparar lo desconocido. Pollock escribió en *Possibilities*: «Cuando estoy en el cuadro, no soy consciente de lo que hago. Sólo después de un tiempo de “toma de conciencia” veo lo que he querido hacer. No me da miedo hacer cambios, destruir la imagen, etc... porque un cuadro tiene vida propia. Intento dejarla emerger». (Mi taller es como un huerto, había dicho Miró).

De ahí también, del fermento surrealista, la incapacidad para comprender sus propias obras; la asunción del cuadro como algo independiente y autosuficiente, aunque haya salido de ellos, como un hijo. De algo que no se entiende y que, además fatalmente, hay que renunciar a comprender. En este sentido se manifiestan los dos más de una vez. «*She wolf* (La loba) existió, escribía Pollock, porque yo tenía que pintarla. Cualquier intento por mi parte de decir algo sobre ella, de intentar explicar lo inexplicable, sólo podría destruirla»

«Descarto, escribía Millares en 1956, 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».



Figura 3. Pollock, *La loba*, 1943, Nueva York, MOMA

### Raíces profundas: los indios y los guanches

Con ese mismo limo fermentativo del surrealismo se puede relacionar también otro interés que comparten, el interés por sus últimas raíces, por los mundos perdidos, por las culturas exterminadas. Las raíces guanches de los canarios en Millares y los indios del Oeste americano en Pollock.

Al español le describió Moreno Galván en 1972 como «mezcla de artista de vanguardia y arqueólogo» y él mismo confesó en una ocasión que, de no ser pintor, le habría gustado ser arqueólogo. Y aquí tengo que disentir de una idea que se viene sosteniendo habitualmente, la de que *Memoria de una excavación urbana*, su texto de 1971, publicado en Gustavo Gili, es la mejor muestra de su interés por la arqueología. Me parece que el asunto es mucho más serio y el texto es un verdadero viaje a los infiernos, a sus propios infiernos o a los nuestros, una excavación por su interior, en la que se plantean reiteradamente temas de tanta seriedad como la depresión, el sentido de la vida o el suicidio. Es un texto al que todavía no se le ha sacado el partido que tiene, aunque evidentemente también es una muestra de sus aficiones arqueológicas.

Millares viaja y rastrea las huellas de una cultura perdida, que sentía como suya, como su enganche con la tierra. Y esas huellas, las cuevas pintadas y

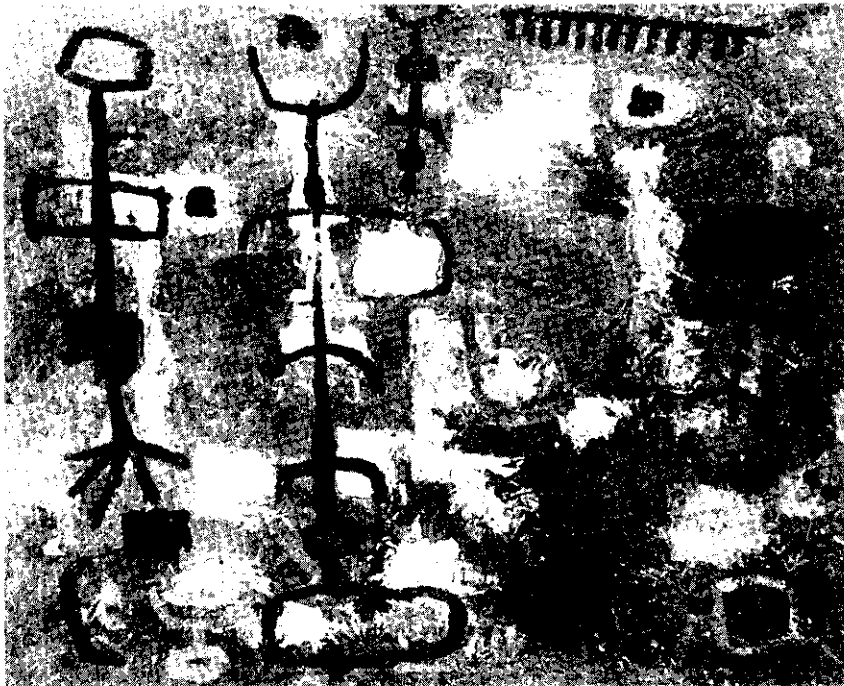


Figura 4. Millares, *Aborígen de Balos*, 1952, 50 × 61 cm

arañadas, las *pintaderas* y los objetos cerámicos, aparecen también en sus cuadros, en las *Pictografías* de los últimos años cuarenta y los primeros cincuenta, como el *Aborigen de Balos* (1952), en el que aparecen sugerencias de totems y signos primitivos de cuevas prehistóricas, los signos de lo primordial: triángulos, círculos, peines, cuernos... *Aborigen* se llama la obra, ya de carácter abstracto, que expone en 1951, en la Primera Bienal Hispanoamericana, en Madrid, y son *Pictografías* lo que lleva a Barcelona, a la galería El Jardín, en 1952; en ellas trabaja durante los primeros años cincuenta, con una caligrafía pictórica que arranca de la pintura rupestre y enlaza con la vanguardia.

Millares estudia también las momias en el museo, y de ellas, de esos «despojos sórdidos y trágicos a la vez», como ha dicho França, él extrae una lección estética y ética, en unos años de posguerra española en los que éstos son términos inseparables y alguien con ideales puede tomar como divisa aquello de «*nulla esthetica sine ethica*», ganando su dignidad y perdiendo al mismo tiempo el sueldo a fin de mes. La estética del trapo viejo maltratado, desgastado y roto por la historia y por el tiempo; la ética del hombre exterminado por el hombre, oprimido por la violencia y la injusticia, en tiempos pasados o en tiempos presentes.

También Pollock se interesó por otras culturas exterminadas, las de los indios del Oeste americano. En 1923, al niño Jack, con doce años, le gustaba explorar las ruinas indias de Fénix en Arizona, la región donde vivía —una temporada, porque el nomadismo de la madre les llevó a cambiar de residencia una docena de veces en nueve años—. Pollock fue conociendo las danzas rituales de los indios y las pinturas sobre arena en las reservas. En sus viajes, y gracias también a las publicaciones de la Smithsonian Institution, que leía con su hermano Charles en los primeros años treinta, pudo conocer la pintura de algunas tribus, como los navajo: «*Siempre me han impresionado, escribía, las calidades del arte de los indios de América. Los indios se comportan como verdaderos pintores, por su aptitud para elegir las imágenes apropiadas, y su comprensión de lo que hace el tema, la materia de la pintura. Su color está esencialmente ligado al Oeste. Pero su visión tiene la universalidad que está en la base de todo arte verdadero. Algunos encuentran en tal o tal parte de mi pintura referencias a la pintura y a la caligrafía de los indios de América. Esto no tiene nada de intencional, sino que resulta de recuerdos y entusiasmos muy antiguos*».

Tanto en el caso de Millares como en el de Pollock, su relación con este arte prehistórico es directa; no se trata de citas, ni de tomar modelos concretos, sea del mundo guanche o de los indios. No es sólo la presencia de temas —las *Totem lessons*, de Pollock en 1945, que han llevado a los historiadores a hablar de un «período totémico», como el propio Millares habla de su segunda etapa. Se trata de algo menos superficial, bastante más profundo: una actitud ante la pintura, un modo de relacionarse con la obra, un método en el caso de Pollock. Él mismo, hablando de *Ritmo de Otoño*, en *My Painting*, el texto que

publicó en el número uno de *Possibilities*, (New York, 1947-8), dice: «*Mi pintura no es de caballete. Prácticamente nunca tenso la tela antes de pintarla. Prefiero pegar la tela sin enmarcar al muro o al suelo. Necesito la resistencia de una superficie dura. En el suelo me encuentro más a mi aire. Me siento más cercano al cuadro, me parece formar parte de él, ya que así puedo andar alrededor, trabajar por los cuatro lados y literalmente ponerme dentro. Se trata de un método análogo al de la pintura sobre arena practicada por los indios en el oeste*».

Con ello, Pollock está explicando uno de los puntos clave de su lenguaje personal. Se trata de pinturas de gran tamaño, y ésta es una de las constantes del expresionismo abstracto. Las dimensiones de un cuadro son importantes, porque están directamente relacionadas con la carga de dramatismo que comporta. No es lo mismo trabajar en pequeño formato, hablar en voz baja, que en estas dimensiones en las que se mueven, literalmente dentro de la tela, los americanos o los españoles. «*Cada vez me resulta más difícil pintar cuadros pequeños, pues tengo necesidad de emplear superficies muy grandes en donde el gesto pictórico pueda alcanzar una liberación total mediante el empleo de técnicas yuxtapuestas e instrumentos especiales*», escribía Saura en septiembre de 1959 en el Boletín de *El Paso*. «*Quiero cuadros muy grandes, muy abstractos, muy dramáticos y muy españoles*», decía González Robles a estos mismos pintores a finales de los cincuenta, con una finalidad estratégica. Ese tamaño está en relación directa con los gritos que la obra silenciosa emite, con el énfasis que el pintor pone en ella, con «las voces del silencio». Las dimensiones son significativas.

El énfasis, el drama y el tamaño quizá fueran, además de una necesidad creativa o plástica, herencia del interés y la admiración de Pollock por los muralistas mejicanos y de su trabajo con ellos. Aunque en su obra en los años cuarenta desapareciera la carga narrativa y crítica que había en aquellos, quedaban las dimensiones. En 1930 su hermano Charles le llevó a ver los frescos de Orozco en el Pomona College de California. En ese mismo año su maestro Benton —un hombre a medio camino entre el realismo social y el regionalismo—, trabajaba con Orozco en la decoración de la New School for Social Research y Pollock posaba para Benton. En el verano del treinta y dos vio los frescos de Siqueiros en la Chouinard Art School, y en 1933 asistió a la elaboración de los murales de Diego Rivera para la New Worker's School. En el treinta y seis Siqueiros abrió un taller experimental y le invitó a participar, hasta el cierre a finales de año. Allí se hacían pinturas murales, banderas, estandartes, insignias para manifestaciones... y allí aprendió Pollock algunas cosas que serían decisivas en la elaboración de su lenguaje personal: no sólo el trabajo en gran formato, también el contacto con materiales industriales y sintéticos, lacas, duco..., y la aplicación de estos materiales de manera espontánea, en forma de «accidentes controlados», utilizando sprays, pistolas o secadores de pelo para dar la pintura.



Para Pollock la pintura de caballete estaba en crisis y así lo expuso cuando solicitó una beca Guggenheim en 1947: «Me gustaría hacer grandes pinturas ... a medio camino entre la pintura de caballete y la pintura mural. ... Creo que la pintura de caballete es un género que se muere y que la sensibilidad moderna va hacia las paredes pintadas o los murales. No creo que sea tiempo todavía para llevar a cabo una transición completa entre la pintura de caballete y la pintura mural. Las pinturas que proyecto estarían a medio camino. Intentarían marcar un camino hacia el futuro, pero sin llegar del todo». Unos meses después Greenberg se hacía eco de sus palabras en un artículo. Pollock parece querer pasar del cuadro de caballete, que lleva al espectador a un mundo irreal, ilusorio, a la pintura mural, que habita el mismo espacio del espectador, nuestro espacio, y entra a formar parte de nuestra vida.

El tamaño y el silencio son términos que vienen apareciendo periódicamente desde las primeras líneas: una obra de grandes dimensiones, por un lado, como la *pintura histórica* de la tradición clásica, cargada de drama y de énfasis, pero al mismo tiempo silenciosa, hermética, que se resiste a ser comprendida y a dejarse descifrar, como si fuera un «gigantesco diario íntimo» que el artista muestra al público.



Figura 5. Pollock, *Lucifer*, 1947,  
104 × 268 cm, Nueva York, Col. Joseph  
H. Hazen

### La pintura como diario íntimo: actitudes sociales

Un diario en el que quizá el público español podía leer más que el americano. Y digo quizá porque no estoy segura. Pero a lo mejor aquí sí hay una diferencia entre la actitud de los artistas americanos, más encerrados en sí mismos, y los españoles o los europeos.

Cuando Motherwell habla de Pollock dice que sus opiniones políticas estaban muy a la izquierda. Pollock contaba que en 1929 asistió a mítines comunistas cuando le echaron de la escuela —allí escribía en el *Liberty Journal*—, y así conoció la obra de Diego Rivera. En 1939, Pollock, Sandford y muchos otros firmaron un manifiesto para que el partido comunista pudiera participar en las elecciones, y en 1940 estaba aterrizados, «rígidos de miedo», porque la WPA estaba expulsando miembros —hasta veinte en un día y en un solo departamento—, acusados de rojos. Para evitar la expulsión los artistas se ven obligados a firmar que no son comunistas ni nazis, «una experiencia ... humillante, dice Sandford, y *Jack es especialmente sensible a este tipo de negocios sucios*». En 1942, Pollock y Lee Krasner firman una carta dirigida a Roosevelt, quejándose de la actuación de la WPA.

Pero las actitudes públicas de Pollock están más en relación con asuntos puramente artísticos que con asuntos políticos. En mayo de 1948 toma parte en una manifestación de protesta en el MOMA contra algunos críticos y a raíz de un manifiesto del Instituto de Arte Contemporáneo de Boston, en el que se criticaba el arte que ellos hacían y se ponía en duda la honestidad de los artistas. Dos años después, en mayo de 1950, se asocia a *Los Irascibles* (Baziotes, Brooks, Bultman, J. Ernst, Gottlieb, Hofmann, Kees, de Kooning, Motherwell, Newman, P. Bart, Reinhardt, Rothko, Stamos, H. Sterne, Still y Tomlin) y todos dirigen una carta al presidente del Metropolitan Museum negándose a exponer en él a causa de las declaraciones del director, Francis Henry Taylor, que rechazaba públicamente el arte contemporáneo. Y es que tanto Pollock y los expresionistas abstractos como Millares y los informalistas de *El Paso*, hicieron una labor importante no sólo en el campo estrecho de la pintura, sino en el más amplio de la cultura. Hubo muchos otros artistas que, ante el ejemplo de los pintores, decidieron seguir los nuevos caminos abiertos por ellos, el compositor Erle Brown reconoció su deuda con Pollock. En España el grupo *Nueva Música*, donde estaban Ramón Barce y Luis de Pablo entre otros, se fundó en 1958, un año después que *El Paso* y éste le dio la bienvenida.

En el caso de Millares el compromiso es evidente. Lo dijo, todo lo claro que estaba permitido decirlo, en varias ocasiones. Él era un hombre de izquierda, como decía su hermano hace unos años, muy crítico desde los tiempos de *Planas de Poesía*. Esto le acarreó problemas y no sólo políticos. Moreno Galván contaba las tribulaciones de Millares cuando le pedían que hiciera un arte realista para que resultase verdaderamente crítico y cómo él no podía hacerlo sin traicionarse. En 1964 y 65 tomó parte en la exposición «España li-

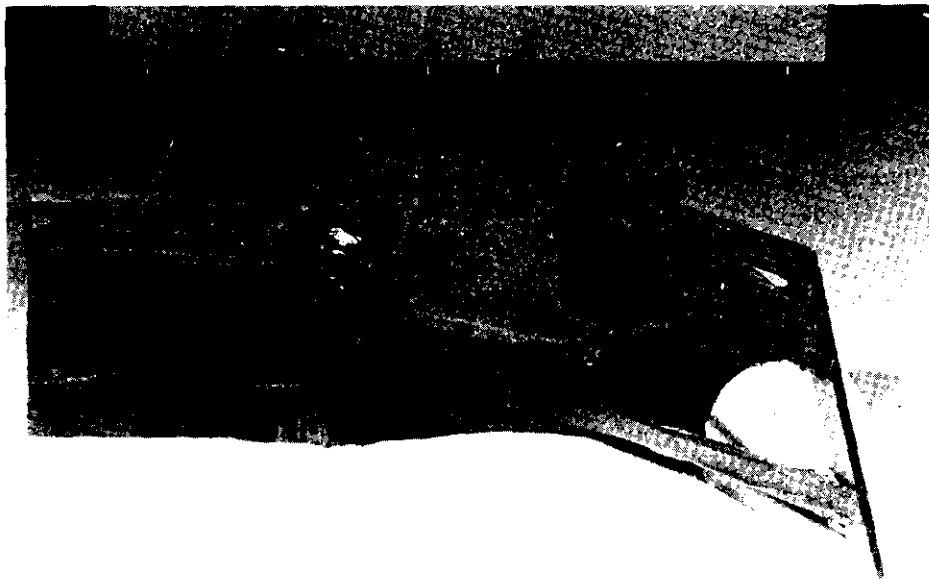


Figura 6. Millares, *Artefacto para la paz*, 1967, 61 × 166 × 44, Col. Elvireta Escobio

bre» y en 1972 en la exposición «Amnistía», también en Italia, mientras se negaba a participar en la *Bienal* de Venecia de 1968 por el carácter oficial que tenía. Expuso sus *Artefactos para la paz* en Nueva York, en 1965, en la con- tracelebración de los *25 años de paz*. Publicó en el mismo año *Mutilados de la paz* (cuatro serigrafías con un poema de Alberti), *Auto de fe* en 1967 (cuatro puntas secas), con textos del siglo XVI, «causas del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición», que para él tenían plena actualidad, como la tenía *Torque- mada*, figura a la que dedica una carpeta de seis serigrafías con textos de Manuel Padorno.

Pero la crítica más dura de Millares está en los años en que hace *informa- lismo*, en los materiales que utiliza —los sacos, un tejido pobre, de deshecho, que no sirve para nada una vez transportada la mercancía—, en la agresividad del tratamiento, de los «malos tratos», deberíamos decir para ser precisos, y en la capacidad de hacer expresivos esos sacos por medio de los malos tratos. Con la austeridad del saco y la violencia de las rajadas, los cosidos, los desgarrones, las manchas y los salpicones de negro y rojo, Millares está combatiendo la serenidad clásica, la idea de belleza, el orden; está poniendo entre interroga- ciones, o entre admiraciones, toda una forma de enfrentarse al mundo, pero no sólo él, también el que lo mira. «*Esos muñones...*, escribía Moreno Galván, *nos exigen que los descubramos, pero además que nos descubramos dentro de ellos*».

## Europa y América. ¿Una misma lucha?

Al hilo de esas actitudes diferentes cabría replantearse alguna otra cuestión. La idea que se ha sostenido habitualmente es que el expresionismo abstracto en América había nacido «sin aliados intelectuales» y «al margen de la historia», a diferencia de lo que sucedió en Europa, donde se implicaba muy directamente, por una parte en el pasado y por otra en la filosofía del existencialismo. Sin embargo hay que poner en cuestión este planteamiento, que todavía defendía Caramel en la exposición sobre el de 1990, y hay que hacerlo a la luz de palabras como las de Riva Castleman. Cuando escribe en el catálogo de la exposición celebrada en Nueva York, sobre el arte de los años cuarenta, se refiere a Sartre y a la filosofía existencialista como el pensamiento dominante en los años de la posguerra sin hacer distinciones entre Europa y América; porque, si bien es cierto que los textos filosóficos de Sartre no se tradujeron hasta los años cincuenta, sí se conocía su pensamiento a través de conferencias dadas en Estados Unidos y de obras de teatro que se habían traducido al inglés.

El pensamiento dominante en los años cuarenta era el *existencialismo*, la entronización de la angustia, Camus y Sartre. Subjetividad es lo que propone Sartre. En 1946 en una conferencia, «El existencialismo es un humanismo», dice: «*La existencia pasa por delante de la esencia, ... tenemos que empezar por lo subjetivo*», ser «*hombres hasta el límite mismo, hasta el absurdo, hasta la noche de la ignorancia*». Había una sintonía entre obras como *El ser y la nada* de Sartre y los artistas de la posguerra.

La sensación general después de la segunda guerra mundial es de profundo pesimismo: el hombre está solo en el mundo. Del mismo modo que tras el fracaso de los ideales de la Ilustración —ideales que pretendían tener validez universal, para todo el género humano y para todo el planeta, por recónditos que fueran los rincones—, el artista se vuelve hacia sí mismo, a su interior, y toma su individualidad como medida de todas las cosas, desentendiéndose de proyectos globales, y el romántico es, por encima de todo, un individualista. Del mismo modo, después de la Segunda Guerra Mundial, fracasados los ideales de cambiar el mundo por medio del progreso y expuestos a perecer todos a manos de un loco, capaz de desatar un genocidio, o sucumbir por una bomba atómica, expuestos, como escribe Millares, a la amenaza «del árbol nuclear y la fruta bacteriológica», los artistas se vuelven también sobre sí mismos. En América se acaban los compromisos explícitos de los años treinta, se abandona el realismo. El arte, después de su toma de partido político en esa época, se retira sobre sí mismo, se ensimisma y se hace críptico. Pollock, que ha trabajado con los muralistas mexicanos y ha decorado banderas y carrozas para las manifestaciones comunistas, se encierra en un lenguaje cada vez más personal y menos representativo. Ya no va a representar nada. Cuando Hofman, en el año 1942, le dice que copie la naturaleza, él contesta ofendido y orgulloso: «*Yo soy la naturaleza*».

Para Pollock, por temperamento y por convencimiento, como ha señalado Lucie-Smith, el único criterio válido es el subjetivo. Por temperamento porque fue un hombre atormentado desde siempre y cada vez más, dudoso —deliciosamente humano por eso— a la hora de elegir un oficio artístico, marcado desde niño por una madre dominante y nómada, que arrastró a su tribu, compuesta sólo por hombres, a lo largo y lo ancho de los Estados Unidos, como ha analizado Julia Kristeva; un hombre con dificultades económicas la mayor parte de su vida y con problemas de alcohol desde mitad de los años treinta. Un hombre angustiado, atormentado, torturado, en duda permanente, analizado continuamente y sometido a terapias de todo tipo durante muchos años de su vida. Antonio Saura, que es un magnífico crítico de arte, habla de su expresión «atormentada y dionisiaca» y Rosemberg de un movimiento religioso.

El ensimismamiento de la pintura del movimiento abstracto —«the intra-subjetives» se les llamó, recordando a Ortega— llegó a un punto tan alto, que también por ahí éste era un camino sin salida y así lo vio claramente Allan Kaprow en 1958, cuando publicó *El legado de Jackson Pollock*. La insistencia en el sujeto había sido tan grande que se veía inevitable una vuelta al objeto. Después de un hartón de angustia, existencialismo, subjetividad e intimismo, ya se había explorado todo lo de dentro, no quedaba nada y había que salir fuera: a las cosas, a la casa, a la calle, al cine...

En el caso de Millares creo que él mismo fue consciente de ello, y, de alguna manera, volvió al objeto, recuperó la figuración en su pintura —si es que alguna vez llegó a perderla del todo— en los *Muros* (1954-56), su incursión más clara en la abstracción, en un diálogo entre la construcción y la destrucción. El *Homúnculo* es un trozo de arpillera asquerosa, rota, arrugada y recosida, pero es también un hombre, maltratado, torturado, atormentado, amenazado y amenazador, pero un hombre. Y esto será más claro a medida que pasen los años.

Millares tuvo una trayectoria aún más sugestiva después del año sesenta, con la disolución del grupo *El Paso*. Incapaz de estarse quieto en el sillón de los logros, prefería la cama de pinchos. Siempre siguió planteándose problemas, tuvo los ojos muy abiertos a lo que sucedía en el mundo del arte y se mantuvo en contacto con los elementos más vanguardistas. En los años sesenta incluye objetos de la vida cotidiana en sus obras, y sin abandonar un lenguaje ya inequívocamente personal, recupera un modo de figuración en las *Antropofaunas* y los *Neanderthalios* o los *Animales del desierto*. Y ya va siendo hora de dejar de identificar a Millares con *El Paso*, la leyenda negra, la tradición española, etc., para tener más en cuenta el blanco —el triunfo del blanco del que habló França—, los dibujos y la caligrafía enigmática de los últimos años. Millares, de un modo diferente al de Pollock, estuvo siempre jugando al escondite con la figuración.

Pollock, una vez, hablando de *Los guardianes del secreto*, le decía a Lee Krashner que le gustaba «velar» —cubrir con un velo— las imágenes y por

eso continuaba trabajando sobre el cuadro una vez obtenidas esas imágenes. En los últimos años cuarenta, él también incluye a veces objetos en sus cuadros, como el caballito de madera en 1948. Y después de sus grandes obras de estos años, en los cincuenta vuelve a coquetear con la figuración, aunque sin pasar de los primeros escauceos, sin consumir un romance que, a lo mejor, le hubiera salvado.

### Razones de un triunfo

Pollock murió en un momento *oportuno*, al menos desde el punto de vista artístico. Y me explico. Él había dado lo mejor de sí mismo en los años cuarenta, en los últimos sobre todo, cuando creó un lenguaje personal, jugando a derramar la pintura con palos o latas agujereadas —como hace todavía muy poco tiempo las mujeres de Castilla regaban el suelo de piedras de sus casas en verano para refrescarlas—. Pero ese lenguaje se agotó rápidamente, duró tan poco como duran los momentos clave, como el *clasicismo* de Rafael o el neoclasicismo de *Los Horacios*. Y ya a partir de 1953 —el primer año desde 1944 en que no tuvo una exposición individual— andaba tanteando diversas formas de pintar, diversos estilos, buscando un nuevo lenguaje, ante la sensación vívida de que el anterior se había agotado definitivamente y dudando si tenía algo que decir con su pintura, como confesaba a un amigo.

Claro que podía no haberse planteado estos problemas y seguir instalado cómodamente en su modo de hacer, ya consagrado por entonces, durante decenas y decenas de años, ad infinitum, como han hecho y hacen otros artistas todavía hoy. Pero para eso hay que valer y me temo que Pollock no valía. Tampoco Millares era capaz de estarse quieto y en 1966 se quejaba de la situación de Madrid: «*Por aquí las cosas están algo aburridas, escribe, ya que los consagrados artistas de la joven pintura española no quieren arriesgar los privilegios adquiridos y se duermen cómodamente en sus propios y podridos rosales*».

Pollock tuvo un accidente en 1953 y pasó un año prácticamente sin pintar; además el mundillo del arte le estaba beatificando en vida: en 1950 una revista de gran tirada titulaba un artículo «¿Es J. P. el mejor pintor vivo de los Estados Unidos?»; a finales del cincuenta y cinco le habían dedicado una pequeña retrospectiva en la galería Sidney Janis —«15 años de J. P.»—, en la que la crítica le trataba de «viejo maestro», ¡a los cuarenta y tres años! Además, en 1956, con él se abría la primera de una serie de exposiciones. *Work in Progress*, en las cuales se rendía homenaje a un artista, exponiendo veinticinco cuadros suyos. La idea era del director del MOMA y la muestra fue su glorificación en la tierra, una especie de antológica, con la cual quedaba ya incluido definitivamente en el panteón, el lugar donde se encuentran todos los dioses. Pero los dioses están muertos y Pollock lo sabe. Quizá por eso, consciente del

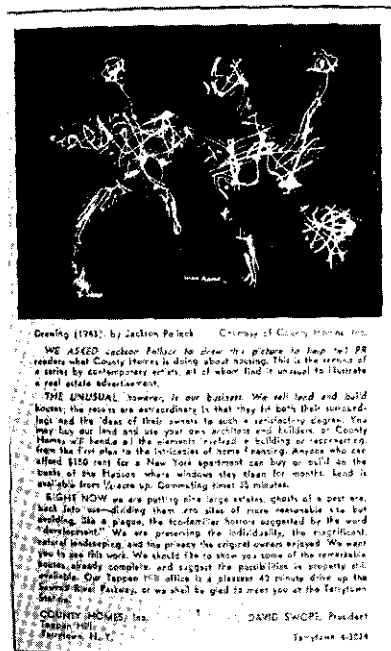


Figura 7. Pollock, Publicidad para County House aparecida en Partisan Review, 1948

lugar que le ha correspondido, se quita de en medio, para seguir siendo fiel a si mismo.

Lo mismo que Millares y otros tantos (Saura, De Kooning...), Pollock eligió un lenguaje que tuvo sentido mientras fue un grito, una bofetada al buen gusto del público, mientras *escupía*, como decía Millares en su comedia, mientras se criticó por feo o provocó reacciones. En 1958, en una exposición de *El Paso* celebrada en Murcia, alguien quiso quemar un cuadro de Millares, en Brasil alguien rajó —siguió rajando, podríamos decir— otro. Energúmenos, pensamos inmediatamente, pero tampoco hay que olvidar que así respondían con violencia a violencia, a esa violencia que Millares denunciaba por un lado y quería provocar por otro, agredir al buen gusto, *pudrir las manzanas de Cézanne*; y hechos como estos demuestran que a veces lo conseguía. Demuestran la vitalidad de esta pintura, como la de Miró años atrás, cuando alguien al ver sus obras escribió un comentario lacónico: «Hay que cortarle las manos», y Miró se alegró, no por la realización del voto, sino por la carga de provocación que había en su obra.

Pero después, cuando esta fuerza se debilita y esta pintura profundamente antiacadémica por principio acaba volviéndose un nuevo academicismo —como el taller de David— y termina siendo verdad aquello que los críticos conservadores decían de Pollock en 1948 —«El tono y la calidad me parecen

*exquisitos. Esto sería una seda impresa muy agradable»,* como escribía sir Leigh Ashton, o cuando sus cuadros cuelgan en la pared como la mejor decoración sobre una deliciosa sopera del siglo XVIII, con la que armonizan a la perfección sus colores en una casa de revista, o cuando los cuadros de Tapies con sus ricas texturas tienden a situarse en la misma línea que otras artesanías de lujo tradicionales en España como el cuero repujado, como dijo con mucha gracia Lucie-Smith; cuando Cecil Beaton, el prestigiosísimo fotógrafo de moda, retrata a sus modelos delante de cuadros de Pollock en la galería Betty Parsons para las páginas de *Vogue*; cuando Millares «instala» un escaparate en El Corte Inglés, en 1963; cuando la compañía County Homes Inc. encarga dibujos a Pollock en 1948 y los utiliza como signos de distinción para vender casas de lujo, con el lema «The unusual is our business», haciendo propaganda en *Partisan Review*, una revista crítica de los años treinta —«*Le pedimos, dicen, a JP este dibujo para ayudarnos a contar a los lectores de PR lo que hace CH en casas. Es el segundo de una serie de artistas contemporáneos, para los que resulta excepcional ilustrar un anuncio de propiedades.*». Entonces, cuando ya no hay bofetada, agresividad ni escupitajo, cuando el silencio ya no grita, esta pintura deja de tener sentido. Cuando es una academia, cuando se pone de moda, el camino no tiene salida. Y eso lo vio con claridad Pollock, lo vio Millares, pero no lo vieron muchos otros.



Figura 8. Millares, Escaparate de El Corte Inglés de Madrid, 1965



## No sólo de estilo vive el hombre

Guilbaut, en su libro magistral *Cómo Nueva York robó la idea del arte moderno* publicado en USA en 1983, explica que el éxito inaudito del *Expresionismo Abstracto* —y el de Jackson Pollock el primero— en los Estados Unidos y en Europa, no puede explicarse sólo por razones estéticas y estilísticas, aunque ésa sea la idea más frecuente y más extendida —todavía aparece en el catálogo de la exposición *Pollock* del Centro Pompidou en 1982 expresada por Bozo. Guilbaut explica que no sólo fueron razones estilísticas, sino también la resonancia ideológica del movimiento. Con ello introduce una novedad en los estudios sobre estos artistas, con quienes los historiadores se vienen limitando a «quemar incienso en su honor», una vez que se han unido. Y los puntos de contacto son muchos entre el caso americano y español.

En América, durante los años de la *guerra fría*, el individualismo, el trabajo aislado, en solitario, ése al que se aferraban los artistas, por convencimiento y por temperamento, se presentaba como lo característico de la cultura occidental, ya americana; frente a él se ponía el hombre social, que comparte ideas y modos de hacer, el socialista. Y la angustia se ve como una condición, una servidumbre, inevitable en este nuevo hombre, solo, libre, americano y occidental; mientras el totalitario del otro lado del *telón* es un hombre sin angustia, sin dudas, brutal. Por eso la individualidad, la peculiaridad de la pintura de Pollock se interpretaba como lo característico de América y del mundo libre, frente a la uniformidad del otro bloque.

Pollock en 1949 era el héroe que había esperado y buscado América durante años y que por fin venía a llevar la *buena nueva* del arte americano, y de paso, del liberalismo, a todo el mundo occidental. Pollock era el *superman* que iba a volar pronto sobre Europa, pero sin la capa roja, con una más moderna, llena de manchas y chorreones.

«Sin que el pintor de vanguardia se diera cuenta, escribe Guilbaut, su trabajo era utilizado para representar los valores liberales de los americanos, primero en los Estados Unidos (museos), luego en el extranjero (bienal de Venecia) y por fin, como medio de propaganda antisoviética en Berlín en 1951. Este arte que se quería apolítico llegó a ser gracias a esto mismo una poderosa arma política. Así, en 1951, el arte no era políticamente rentable más que si era apolítico». Del mismo modo en España, sin que Millares —Tapies, Saura o los demás— se dieran cuenta, al menos en un primer momento, su trabajo fue utilizado para representar la «normalidad artística» española, como un ejemplo de la «normalidad política», en el extranjero, primero en América (Sao Paulo, 1957) y después en Europa (bienal de Venecia, 1958). Con esto, y justamente al contrario de lo que había sucedido en Estados Unidos, este arte —de Millares, como el de Saura o Tapies— que se quería político y crítico, llegó a ser, gracias a la ambigüedad o a la dificultad de su lectura, una poderosa arma política, de política exterior, de propaganda, que servía justamente in-

tereses contrarios a los que se encontraban en su origen, pasando de la denuncia a la justificación de la dictadura. Así, a finales de los años cincuenta, el arte que resultaba *políticamente rentable* en España era justo aquel que pretendía ir contra la política oficial y que, paradójicamente, utilizaba el mismo lenguaje, hablaba el mismo idioma, que sus apolíticos colegas al otro lado del Atlántico.

Los jardineros regaban con negro su jardín y las flores del infierno crecían por todas partes.