

**Vivencia y mito: la experiencia de la enfermedad en la
construcción de la identidad artística.
Tàpies, Saura y Millares**

Life and myth: The experience of illness
in the construction of artistic identity.
Tàpies, Saura and Millares

José Manuel GARCÍA PERERA
Universidad de Sevilla

Recibido: 27-IV-2016

Aceptado: 6-VI-2016

RESUMEN: El padecimiento de la enfermedad ha desempeñado un papel significativo en la vida y en la creación de numerosos artistas. Este estudio documental se centra en los casos de Tàpies, Saura y Millares para, a través de su pintura y sus propios escritos, reflexionar sobre la construcción de la identidad artística como reflejo de acontecimientos vitales. La reescritura del cuerpo que une sus obras habla de dolores personales a la vez que universales, y la consideración de la experiencia de la enfermedad oscila entre el trance superado y enriquecedor para el espíritu (Saura y Tàpies) y la angustia vital incurable (Millares), de ahí que sus relatos personales puedan en el primer extremo mitificar la enfermedad y en el segundo hacer de ella una amenaza constante

Palabras clave: Enfermedad, Pintura, Identidad, Cuerpo.

ABSTRACT: The fact of suffering from an illness has played a significant role in the life and creations of a number of artists. This documentary study focuses on the paintings and personal writings of Tàpies, Saura and Millares in order to think about the construction of artistic identity as a reflection of life events. The rewriting of the body, a common factor in their works, reveals personal and universal pains, and the consideration of the experience of illness ranges from the overcome spirit-enriching trance (Saura and Tàpies) to the incurable angst (Millares), hence their personal stories can mystify illness on the one hand while making a constant threat out of it on the other.

Keywords: Illness, Painting, Identity, Body.

INTRODUCCIÓN

Superado ya el antiguo tópico que une genio y locura y que legó al arte la sublimación del artista enfermo, el camino más destacable que desde las últimas décadas del siglo pasado ha tomado la creación artística en la expresión de la enfermedad se dirige a su normalización, a su desvelo¹. Es, con mucho, la tendencia a la que la crítica especializada ha prestado más atención, sobre todo a raíz del impacto cultural que supusieron experiencias como la del cáncer y, especialmente, la del sida, que unieron arte y denuncia política ante el rechazo social que sufrían enfermos estigmatizados. La fotografía y la performance acaparan en esos años todas las miradas -ahí están Hanna Wilke, Jo Spence, Pepe Espaliú, Félix González-Torres o Bob Flanagan-, ya sea por su capacidad de implicar al espectador o por su eficacia a la hora de exponer la herida hasta la náusea.

La pintura, contra el choque virulento que proponen estos medios, ha asumido el papel de mera ilustración -cuadros que representan a enfermos o que revelan síntomas de alguna afección en el retratado o en el pintor-, y ha sido estudiada mayoritariamente en el ámbito de la enfermedad mental por su interés como materialización plástica del mundo recóndito del enfermo. De ahí la necesidad de manifestar el convencimiento de que esta disciplina puede también ofrecer testimonios significativos en lo que a la construcción de la identidad del artista enfermo se refiere. Es ahí donde las figuras de Antoni Tàpies, Antonio Saura y Manolo Millares, en las que se centra este estudio, tienen mucho que decir.

En su ensayo *La enfermedad como metáfora* Susan Sontag reflexiona acerca del peso metafórico que han adquirido ciertas enfermedades a lo largo de la historia². En-

tre ellas, la tuberculosis y el cáncer alcanzan, cada una en su momento, el estatus de enfermedad mito. Son precisamente estas afecciones, consideradas incurables durante un tiempo, misteriosas y, por ello, dice Sontag, generadoras de mitos, las que marcan los relatos vitales y plásticos de Tàpies, Saura y Millares, quienes compartieron, además de contexto espacio-temporal y una visión de la pintura con importantes rasgos comunes, la experiencia de la enfermedad. La tan "romantizada" tuberculosis ataca a Tàpies y a Saura siendo muy jóvenes, y el mal de la modernidad que es el cáncer termina precipitadamente con la vida de Millares. Esta convergencia en tres figuras tan influyentes del arte español es verdaderamente singular y en ese sentido debe ser destacada.

Confrontar los significados poéticos que han sido atribuidos a estas enfermedades con los autorretratos escritos y pintados por los tres artistas, entendidos estos como las construcciones de una identidad propia visibles, por un lado, en sus textos más o menos autobiográficos y, por otro, en su obra pictórica, puede ayudar a esclarecer el trasvase siempre discutido que se produce entre vida y creación. Esto es especialmente significativo en un período -el de la posguerra española y la dictadura- de miseria y represión en el que sus manifestaciones trascienden irremediabilmente la expresión personal. Hacer arte de la "experiencia visionaria" de la enfermedad ayuda al artista a desnudar su espíritu³, a exponer su verdad como ser no sólo corporal sino también social. Como recuerda acertadamente el crítico Hal Foster, "en la cultura contemporánea la verdad reside en el sujeto traumático o abyecto, en el cuerpo enfermo o dañado. Sin duda, este cuerpo constituye la base de prueba de importantes atestigüaciones de la verdad, de necesarios testimonios contra el poder"⁴.

¹ D. BARRO, A. RUIZ de SAMANIEGO y S. SANTOS, *Muestra la herida. La enfermedad. Arte y medicina 1*, La Coruña, 2010.

² S. SONTAG, *La enfermedad y sus metáforas y el sida y sus metáforas*, Madrid, 1996.

³ D. BARRO, A. RUIZ de SAMANIEGO y S. SANTOS, *Op. cit.*, p. 142.

⁴ H. FOSTER, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, 2001, p. 170.

El presente trabajo plantea una reflexión crítica en torno a la enfermedad y su papel a la hora de dar forma a esa dimensión del yo que el artista desea, consciente o inconscientemente, hacer pública, asumiendo y analizando el posible sustrato ficcional que implica cualquier relato de la propia experiencia. Se propone una mirada a un pasado reciente que bien puede aportarnos datos de interés para acercarnos a la creación artística más actual, en la que cada vez es más evidente la relevancia de la construcción identitaria que el creador proyecta fuera de sí.

Tanto Tàpies como Saura y Millares han dejado testimonios escritos de su relación con la enfermedad. La investigación realizada, de carácter documental, se apoya en ese material salido de sus propias manos, el cual resulta imprescindible para establecer los términos en que se produce dicha relación. Las memorias de Tàpies y Millares constituyen documentos esenciales en este sentido; en el caso de Saura, que no ha escrito memorias, ha sido necesario recurrir a entrevistas y a estudios críticos para completar su retrato. El trabajo presenta así dos bloques: el primero propone un acercamiento a la experiencia de la enfermedad a través de dichos documentos escritos; el segundo se centra en el análisis de la obra plástica a través del motivo del cuerpo desgarrado, común a los tres pintores, con la idea de rastrear en él la huella de la enfermedad. Se pretende así completar el estudio de la mencionada doble dimensión –escrita y pintada– de sus autorretratos. Asimismo, se plantea un análisis cualitativo, interpretativo y comparativo de estos tres nombres fundamentales con la idea de aportar una nueva visión a la mostrada por estudios individualizados precedentes, desviando la mirada del contexto de posguerra y dictadura que ha constituido el relato de mayor peso en sus carreras. Esta comparación servirá de base a las principales conclusiones acerca del posible vínculo entre la experiencia de la enfermedad y la formación del temperamento artístico, así como de revelación de tres maneras diferentes de entender el influjo de la vida en la creación plástica.

TÀPIES Y SAURA: DOS RELATOS DE TUBERCULOSIS

Lo que primero llama la atención en un estudio comparativo de estas figuras no son tanto las particularidades como una de las numerosas coincidencias que pueden apreciarse: Tàpies y Saura comparten enfermedad y un largo período de convalecencia juvenil. Ambos padecen tuberculosis, afección de enorme peso metafórico que en época romántica alcanza la consideración de privilegio. Según Sontag, “la romantización de la tuberculosis constituye el primer ejemplo ampliamente difundido de esa actividad particularmente moderna que es la promoción del propio yo como imagen”⁵. La experiencia de la enfermedad constituye una expresión de individualidad, y esto es así para los románticos por lo que hay en ella de oposición ante el modelo de sociedad industrial que se estaba formando. El ideario del rebelde romántico glorifica el fallo, lo marginal y lo desprestigiado⁶, y el enfermo se reviste así de un hálito poético que lo espiritualiza. La tuberculosis, en palabras de Sontag, “disolvía el cuerpo (...), ensanchaba la conciencia”⁷.

La tuberculosis que postró en cama al joven Tàpies durante dos años sirve como epílogo a una infancia cargada de miedos y frustraciones, enclaustrada, gris, con la guerra y la miseria como telón de fondo. Lo que en su *Memoria personal* queda recogido es un testimonio ineludible para acercarse al despertar a la vida y al arte del pintor, y la enfermedad es parte sustancial de este autorretrato. El joven Tàpies se nos presenta como un muchacho débil y con poco apetito. Asistimos al intento de sus padres por huir de la tisis con temporadas en los lugares altos y secos que recomendaban los médicos; asistimos al tifus y a fiebres continuas, y con ellas

⁵ S. SONTAG, *Op. cit.*, p. 33.

⁶ L. GARCÍA, “La enfermedad y la poesía”, en *Contra mirada. Una visión de la enfermedad desde la literatura y el humanismo*, Madrid, 2001, pp. 42-70.

⁷ S. SONTAG, *Op. cit.*, p. 25.

a delirios y visiones extrañas que constituirían una apetecible alternativa al encierro sobre-protector de su madre: “de chico, las horas de fiebre, lejos de hacerme sufrir, las recuerdo como interesantísimas y casi esperadas. Quieto y sudando bajo las sábanas, hacía fabulosos viajes por universos imaginarios”⁸. La enfermedad representa en ese entonces la libertad que normalmente era negada, y es probable que de este sentimiento surja parte de los valores positivos que Tàpies le asocia. El significado del sufrimiento se verá más tarde matizado por sus indagaciones en las filosofías orientales, pero de momento, para este joven, la enfermedad no proporciona sino una saludable dosis de evasión unida a la experiencia del viaje como vía de escape, ya sea real -los viajes de salud- o imaginario -los viajes febriles de la mente-.

La misma impresión positiva la encontramos en Saura: “la enfermedad (...) fue como algo benéfico y siempre he mirado con cierta nostalgia aquel momento”⁹. Entre 1943 a 1947, de los trece a los diecisiete años, el joven Antonio padece una tuberculosis ósea que lo inmoviliza en la cama durante un período de descubrimientos vitales. Por ella quedará cojo de por vida. Es en esos cuatro años de introspección que comienza, escayolado de la cintura hasta el pecho, a pintar y escribir de forma más consciente, “en esa soledad provocada por la enfermedad, en este aislamiento obligado, en esta especie de interiorización tremendamente angustiada”¹⁰.

Pero si algo caracteriza al autorretrato sauriano es su ausencia de metáfora. Si con Tàpies, como ahora veremos, los límites entre vivencia y mito son difusos, Saura es muy claro en su rechazo frontal a toda mitología. El pintor ha insistido repetidamente en la desconexión entre relatos sociales o vitales y rasgos plásticos, y ha renegado del tó-

pico que otorga al horror el papel de estímulo para la creación, así como de esa variante específica que asume que la dictadura actuó de acicate para la eclosión del arte español de la mitad del siglo XX. En la misma línea, ni siquiera la larga convalecencia, uno de los pocos acontecimientos vitales cuyo influjo sí acepta en la formación de su temperamento artístico, trasciende como un episodio simbólico a través de sus palabras o de su pintura.

Claro que sobre Saura se ha escrito mucho y en muy diferentes términos. El suizo Jacques Chessex habla de “dolores nunca anestesiados” sólo resistibles por la fuerza especial que le otorgó la sufrida juventud¹¹. La enfermedad le hizo más sensible, pero a la vez más resistente, más capacitado para sobrellevar la pesada carga de la que nunca podría zafarse. Bajo su mirada, la aparente violencia del trazo sauriano, -el pintor estaría en total desacuerdo con esta idea-, tiene su razón de ser en la liberación del dolor. El Saura adulto, continúa Chessex, se mueve “entre el mundo de los vivos y el de los muertos”¹². Convivir con el dolor le ha obligado a colocarse una máscara inexpresiva en la que juega un papel primordial, además de su discurso habitual, una pintura cargada de humor y referencias ajenas.

En cualquier caso, la naturalidad -o ausencia de metáfora- con la que Saura reflexiona en torno a su condición de enfermo se corresponde curiosamente con su afección. Si bien Tàpies y Saura compartieron enfermedad, sólo la tuberculosis pulmonar o tisis, nos dice Sontag, al vincularse con la respiración y con todo lo que esta tiene de símbolo para la vida, facilita la fantasía. Por el contrario, no hay espiritualización posible en la tuberculosis ósea, no hay viajes románticos a bosques y montañas en busca de aire puro. Se trata, por tanto, de dos enfermedades muy diferentes. El talante poco metafórico de Saura encuentra acomodo en

⁸ A. TÀPIES, *Memoria personal*, Barcelona, 1983, p. 68.

⁹ A. SAURA, citado en J. RÍOS, *Retrato de Antonio Saura*, Barcelona, 1991, p. 33.

¹⁰ J. RÍOS y A. SAURA, *Las tentaciones de Antonio Saura*, Madrid, 1991, p. 25.

¹¹ J. CHESSEX, *Notas sobre Saura*, Cuenca, 2001, p. 13.

¹² *Ibidem*.

una tuberculosis carente de aliento poético, mientras que en la figura de Tàpies todo parece fluir para desembocar en lo mitológico.

No carece de importancia el hecho de que el artista catalán haya experimentado ese último peldaño de la enfermedad que es la proximidad con la muerte. Es ahí y no tanto en la tisis donde se genera el contenido legendario que asume como parte de su identidad artística: "Para ser chamán hacen falta dos condiciones: haber rozado la muerte o haber padecido una larga enfermedad. Yo he vivido ambas experiencias: a los diecisiete años sufrí un ataque cardíaco y como consecuencia tuve graves problemas de salud. Eso me dio una especie de hipersensibilidad y clarividencia que me permitía ver la interioridad de las cosas"¹³.

El ataque, que pudo ser un adelanto de la tisis en gestación, le produjo una parálisis momentánea: "Me consideré ya muerto e incluso llegaron a darme los últimos sacramentos", escribe el pintor¹⁴. Este relato es para la crítica y el propio artista el germen de algunos de los motivos recurrentes en su pintura. Las visiones panteístas a las que Tàpies se refiere a menudo y que conforman el núcleo central de su llamada etapa mágica (1948-1953) van asociadas a los frecuentes delirios y episodios febriles que sufría. Su autoimpuesto papel de chamán resulta revelador en lo que concierne a la mitificación de su estado de salud. Ciertas "experiencias dolorosas, pero extraordinarias"¹⁵, y un "estado orgiástico" de noches en vela¹⁶, perdido entre la confusión y la lucidez máximas, conducen al pintor hacia un estadio más elevado del conocimiento. Es desde esa posición que se siente obligado a proponer nuevos y mejores modelos de existencia y así los muestra en estas pinturas tempranas, como si el

sufrimiento padecido le hubiera otorgado el poder de sanar.

Finalmente, a los dieciocho años, le diagnostican la temida tisis. Este trance adquiere inmediatamente el valor de un "sacrificio simbólico, como el que practican los chamanes para renacer a una etapa superior de la existencia"¹⁷. Fue "una especie de muerte ritual (...). Fue una caída total hasta el fondo absoluto, hasta los límites mismos de la locura"¹⁸. A partir de este momento clave el yo que Tàpies describe se separa de la gente corriente, se convierte en médium hipersensible, y esta nueva condición la asume más como un castigo que como una bendición: el miedo a la locura genera pesadillas nocturnas; se siente perturbado e inadaptado y no comprende el porqué de tanto sufrimiento. Transcurrirá un tiempo hasta ser consciente de cuán enriquecedor para su espíritu será su trastorno.

Parece lógico que ante este autorretrato haya quien ponga en duda, conocido el beneficio tentador que supone para cualquier artista la posesión de una mitología personal, la verdadera relevancia de algunos de los acontecimientos narrados: ¿se trata de episodios que realmente han marcado su vida y su obra? Tal vez sea el contexto cultural el que "induce al artista la convicción de que despierta al mundo después de percibir cierta proximidad con la muerte, hasta el extremo de que, en ocasiones, ha llegado a creerse muerto"¹⁹. El drama del ser humano del ecuador del siglo XX ha configurado, entre holocaustos y bombas, una identidad colectiva que ha muerto y ha resucitado, que ha necesitado comenzar de cero. Muchos intelectuales del momento, independientemente de si experimentaron de manera directa la tragedia, sintieron una ruptura en la

¹³ J. L. ANDRAL y A. TÀPIES, "La pintura en un cuerpo a cuerpo", en X. ANTICH (ed.), *Antoni Tàpies en blanco y negro (1955-2003)*, Barcelona, 2002, pp. 336-337.

¹⁴ A. TÀPIES, *Op. cit.*, p. 147.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*, p. 148.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ X. ANTICH, C. GUERRA, A. LLENA, A. MERCADER y P. ROMERO, "Una cabeza colectiva. Discusión sobre la recepción de la obra de Antoni Tàpies", en M. BORJA-VILLEL (ed.), *Tàpies en perspectiva*. Catálogo de la exposición, Barcelona, 2004, p. 368.

construcción de su identidad en respuesta a un doloroso clamor mundial. Experiencias como la narrada por Tàpies o similares (Joseph Beuys, otro artista chamán, resucita simbólicamente tras acercarse a la muerte) parecen asumir un sustrato colectivo de conciencia que engrandece lo estrictamente vivenciado.

Cuando Tàpies “pone el acento en la enfermedad y en la presencia de la muerte lo que expresa es cierta conciencia generacional frente al dolor de su tiempo”²⁰. Hay un “dolor como experiencia inaugural” que toda una generación siente en su propia carne²¹. Tàpies ofrece un testimonio de su yo, de su enfermedad, de la guerra civil y la dictadura, pero también del yo colectivo en el que se reconoce y del tiempo al que pertenece²². La recurrente búsqueda de almas gemelas, ya sean Sartre y el existencialismo o Tao Te King y Bodhidharma y el pensamiento oriental, revela un deseo de inscribirse en tradiciones y corrientes de su tiempo y de otros lejanos, como si necesitara recurrir a la historia para legitimar su discurso: “yo también me creía portador de todo el peso y todas las grietas de una Europa en plena transición”²³.

EL CÁNCER Y LA ANGUSTIA VITAL DE MILLARES

Si en los casos de Tàpies y Saura sobresale un relato de enfermedad concreto, el de Millares se compone de numerosos encuentros con ella entre los cuales es difícil establecer una jerarquía, con la salvedad del tumor cerebral que acabó con su vida a los cuarenta y seis años. Este trauma, si bien por todo lo que la enfermedad simboliza, es el más llamativo, no puede considerarse como un factor determinante en la construcción de su identidad plástica, pues su descubrimiento

llega cuando los rasgos que la definen estaban claramente afianzados desde hacía más de una década.

No obstante, volviendo sobre Sontag, sus reflexiones acerca del cáncer pueden ayudarnos a plantear algunas cuestiones interesantes en relación con los dos relatos previos. El cáncer, nos dice la escritora, hereda el peso metafórico de la tuberculosis como enfermedad misteriosa e incurable, pero mientras que el mito romántico de la tuberculosis la sublima hasta el punto de convertirla en signo de belleza, el mito moderno del cáncer lo hace monstruoso, demoníaco, lo personifica como el mal²⁴. El cáncer tiene algo de indecible. Precisamente Millares, que con tanta entrega se dedicó con su pintura a señalar los males de la sociedad, no quería saber la verdad de aquel mal contra el que finalmente perdió la batalla. La tuberculosis, sigue Sontag, es una enfermedad de rápidos contrastes que lleva de la languidez pálida al rubor fogoso de la fiebre; el cáncer es la lentitud invisible que te come por dentro. La primera, podríamos añadir, es enfermedad de juventud, de ardores incontenibles; la segunda es enfermedad de madurez desapasionada y desalentada. Experiencia inaugural para Tàpies y Saura y experiencia terminal para Millares, su figura nos parece hoy inseparable del trágico destino que le aguardaba.

La tuberculosis nos estimula para “llegar al meollo, a nuestro Yo real”²⁵, y el cáncer hace que “nos sustituya un no-Yo [,] es la enfermedad de lo Otro”²⁶. Tàpies y Saura pudieron llegar a su meollo, más, todo hay que decirlo, por la larga convalecencia que por la tuberculosis en sí misma. Sus experiencias contribuyeron al despertar de su ser creador. Millares, en cambio, quedó invadido por el crecimiento en su interior de un cuerpo extraño que acabó suplantándolo. El médico que lo trató, nos cuenta Elvireta Escobio, es-

²⁰ *Ibidem*, p. 369.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

²³ A. TÀPIES, *Op. cit.*, p. 346.

²⁴ S. SONTAG, *Op. cit.*

²⁵ *Ibidem*, p. 69.

²⁶ *Ibidem*.

posa del artista, indicó que uno de los síntomas del tumor cerebral era el nacimiento de una alegría plácida en el paciente. Cuando lo operaron por primera vez en 1971, Manolo se quejaba de todo, como en él era habitual, y esto tranquilizó a la familia. Transcurridos diez meses empezó a sentirse feliz, y entonces supieron que el final estaba cerca²⁷.

Pero este es sólo el último episodio. El fantasma de la enfermedad acompañó a Millares durante toda una vida sembrada de relatos dolorosos de los que el pintor ha dejado testimonio en sus *Memorias de infancia y juventud*. El autorretrato literario que ahí se encuentra es muy similar al de Tàpies: muchacho hipocondríaco, extremadamente delgado, débil, enfermizo, miedoso, angustiado, inseguro... Pero el tono es por completo diferente. No asoman ni agradables convalecencias ni reveladores delirios que permitan intuir el enriquecimiento tras el dolor. La narración otorga un esclarecedor protagonismo a todos los males –ya sean graves o anecdóticos, ya sean de índole física o mental– que atormentaron al niño y cuya mera mención parece seguir atormentando al adulto. Ya en 1935 la amenaza del conflicto mina la mente del pequeño Manolo: “Uno de mis hermanos (...) se ensaña conmigo aterrándome con historias sobre la guerra (...). Este diario bombardeo a mi cerebro (...) terminó destrozándome los nervios y trajo consigo temores injustificados a la noche y la imposibilidad de dormir en la oscuridad lo que hacía que llorara con frecuencia cuando me apagaban la luz (...). De aquí parten muchos de mis males nerviosos que han torturado gran parte de mi vida”²⁸.

Su niñez durante la guerra lo carga con un fardo de miedos y de inseguridades del que ya no se desprendería, e incluso impedirá su pleno desarrollo como ser libre e independiente. Repartidas por el documento, las acotaciones que nos devuelven al presente

²⁷ E. ESCOBIO y V. RODRÍGUEZ, “Entrevista a Elvireta Escobio”, *Canarias7*, 18 de agosto de 1992.

²⁸ M. MILLARES, *Memorias de infancia y juventud*, Valencia, 1998, p. 34.

no son sino un diagnóstico del Millares que escribe: “Cuando escribo esto -1969-1970- estoy pasando uno de los peores momentos que recuerdo en mi vida: el miedo, la angustia, la falta de un equilibrio”²⁹.

Paradójicamente, el golpe más duro, la muerte por tuberculosis de su hermano Sixto en 1942, tras el gravísimo período de hambre que sufrió la familia, supone el inicio de una etapa de felicidad rebotante. La trágica pérdida evidencia la necesidad de ayuda. Manolo es trasladado a casa de su tío, y allí pasa una temporada entre bellos paisajes, música y alimento diario. Se trata de un merecido respiro en un relato que rechaza, igual que el sauriano, todo componente mitológico. El mensaje, no obstante, es opuesto: la ausencia de metáfora no se traduce en naturalidad sino en angustia real sin posibilidad de sublimación.

LA PLÁCIDA CONVALECENCIA

El inicio de la convalecencia indica el final de la enfermedad, pero no representa una vuelta a la salud. El convaleciente ya no está enfermo, pero ha perdido su fortaleza y necesita un tiempo de reposo para recuperarla. Se trata, pues, de un estado bisagra entre la enfermedad y la salud, esperanzador por lo que en él hay de atisbo a una total recuperación. Parece entonces lógico que las reflexiones que la convalecencia ha suscitado en diferentes creadores la envuelvan de un aura benefactora, sin asomo del trance que a priori debería suponer el hallarse más o menos incapacitado para acometer ciertas acciones cotidianas. Es precisamente esta incapacitación la que hace de la convalecencia una etapa anhelada por ese artista que, hastiado del ritmo y de las obligaciones que impone la vida diaria, encuentra un espacio sin interferencias en el que no tiene otra opción que dedicarse a sí mismo por entero. De ahí que, cuando la convalecencia real acaba, el creador deba, según Josefina Aldecoa, simularla. En “Convalecencia y creación” la escritora defiende que todo creador trabaja

²⁹ *Ibidem*, p. 55.

en un estado real o provocado de convalecencia. En esta fase concurren una soledad muy propicia para la indagación interior y una sensibilidad intensificada por la debilidad corporal y los tormentos provocados por la enfermedad recién abandonada³⁰. Los términos en los que Tàpies habla del “recogimiento”³¹ apto para la creación son muy similares: sus “Cuarenta días en el desierto”³² de trabajo febril, meditación y soledad constituyen el retiro necesario para indagar en la cara oculta del yo.

El cariz positivo que Tàpies y Saura otorgan a la enfermedad va unido a una larga convalecencia. Es cuando la enfermedad deja de acometer furiosamente que pueden estimarse los valores de reflexión y autococonocimiento que el convaleciente encuentra en su abandonarse solitario. La ausencia de este período en el retrato millaresco revela una posición sustancialmente diferente en este sentido: su relato no es tanto el de un mal y su sanación como el de una amenaza constante que obstaculiza su desarrollo. Si Tàpies encuentra armonía gracias a su concepción del dolor como puerta al conocimiento, la cual queda expresada en una obra que conjuga desgarró y calma poética, Millares, en cambio, apoya su única esperanza en una cura que nunca llega, y eso lo condena al tormento sin fin.

La tisis mantuvo a Tàpies un año entero en la cama entre el sanatorio de Puig d’Olena y Puigcerdà, y luego pasó un año más de convalecencia en otras zonas montañosas. Esta etapa es clave en su retrato y ocupa un lugar destacado en sus memorias. La buscada conexión en la narración con *La montaña mágica* de Thomas Mann viene de nuevo a ejemplificar una querencia por hallar analogías vitales y culturales que mitifican su propia experiencia. El sanatorio, la torre de Puigcerdà, su Hotel del Golf, el bal-

neario de Blancafort de La Garriga... Los diferentes escenarios que acogen al muchacho convaleciente se nos presentan como parajes idílicos que promueven su deseo de encierro interior, enaltecido por su alma romántica fascinada ante los bosques y colinas que los rodean. El bienestar que representan estos lugares-ensañaciones convierte la bajada a Barcelona en un trauma. El joven ha estado viviendo en un cuento y el choque con la realidad va acompañado de insomnio, palpitaciones, arritmia y perturbaciones mentales.

Debilitado el cuerpo y fortalecida la mente, en un estado de semiinconsciencia, el convaleciente descubre secretos en cosas que creía conocer bien. Cuando el mundo de Tàpies queda reducido a una habitación -la misma cama, las mismas paredes, el mismo armario con lunas en las que se refleja siempre el mismo rostro enfermo-, estos elementos, que bien podrían haber enmudecido ante la mirada hueca que impone la rutina, forman toda una iconografía que revela la agudeza de una nueva percepción. Cada integrante de su escenario acaba adquiriendo una relevancia impensable fruto de la contemplación y el contacto continuos, como si el prolongado enclaustramiento hubiera dotado de un halo especial a lo poco que entraba en el repetitivo plano visual del joven. Unas piernas cuya posición nos remite a una figura acostada, o la cama y las sábanas, que reciben la huella humana de las excrecencias del nacimiento, del sueño, del sexo y de la muerte³³, serán plasmadas por Tàpies a lo largo de décadas de manera incansable. El icono del muro, imagen por antonomasia del pintor, es para Blai Bonet el único paisaje posible para el joven Tàpies: “La primera instalación, encristalamiento, de este muchacho enfermo de postguerra es la de los ojos. Tiene la vista tapiada, condenada a las formas de la ventana (...); de las puertas y molduras del armario”³⁴.

³⁰ J. ALDECOA, “Convalecencia y creación”, en *Con otra mirada. Una visión de la enfermedad...*, pp. 22-41.

³¹ A. TÀPIES, *Op. cit.*, p. 305.

³² *Ibidem*.

³³ M. BORJA-VILLEL, V. COMBALIA, W. HOFMANN, A. PÉREZ y W. SCHMALENBACH, *Tàpies: els anys 80*. Catálogo de la exposición, Barcelona, 1988.

³⁴ B. BONET, *Tàpies*, Barcelona, 1964, p. 29.

Asimismo, sus primeros autorretratos son resultado de una introspección absoluta: “me veía frecuentemente reflejado en la gran luna del armario y, si las puertas quedaban entreabiertas, me encontraba en ocasiones con aquel muchacho pálido tumbado en la cama, mirándome, siempre ojeroso”³⁵. Cada autorretrato lleva implícita una pregunta. Tàpies quiere saber quién es realmente, y se dirige con mirada inquisitiva a su rostro reflejado, pero no obtiene respuesta alguna. Alejado del sanatorio no parece tener su lugar, no entiende su papel en el mundo. De nuevo necesita buscar fuera de sí mismo para comprender verdaderamente lo que ha encontrado dentro: la lectura de Sartre le hace entonces saber que no está solo, que no es el único que no se reconoce en su reflejo, y el despertar ante la situación española y el genocidio catalán provoca el choque de una certeza: el enfermo no es él sino la sociedad, es esta la que alumbra individuos confusos y airados. Así descubre quién es y qué debe hacer, y comienza a señalar a los culpables³⁶.

El relato sauriano de la convalecencia se nos presenta, en contraste con el del pintor catalán, desposeído de toda aura mítica. En esencia, como ya adelantamos, el significado de este período es el mismo, y queda en el recuerdo como un inmejorable contexto para los albores de la formación de la identidad artística. El pequeño Antonio dispuso de cuatro años para moldear sus pensamientos, pero no había lugares a los que ir –su afeción no la sanaba el aire puro-, ni bosques ni sanatorios; sólo con la mirada podía escapar de lo que Julián Ríos denomina un doble encierro, el de las paredes del piso en Madrid de la calle Princesa y el de la escayola que le oprimía el pecho³⁷.

Su mundo durante su encierro queda, por tanto, igualmente limitado, pero nin-

³⁵ A. TÀPIES, *Op. cit.*, p. 176.

³⁶ M. BORJA-VILLEL y A. TÀPIES, “El tatuaje y el cuerpo. Conversación con Antoni Tàpies”, en *Tàpies: el tatuatge i el cos. Papers, cartons i collages*. Catálogo de la exposición, Barcelona, 1998, pp. 196-198.

³⁷ J. RÍOS, *Op. cit.*

guno de los elementos que lo acompañaron parece haber trascendido a la pintura. Esto es al menos lo que nos dice un vistazo a los motivos recurrentes en su obra. Pero ¿y si Saura no dirigió su mirada hacia sí mismo como hizo Tàpies? ¿Y si fueron más determinantes para su pintura otras imágenes que la suya propia? Los ojos del joven se posan obsesivamente sobre las reproducciones de cuadros que ilustran los libros que caen en su poder, y he aquí que la convalecencia le proporciona un archivo visual grabado con fuego a fuerza de repetición. En lugar de la cama o sus piernas serán el perro de Goya, Rembrandt o Felipe II los iconos que lo compongan. Esta elección, consciente o inconscientemente, define el carácter meta-artístico de la pintura sauriana, siempre más interesada en la representación que en la realidad que la origina. Así nos brinda a la vez que nos niega el relato de su convalecencia.

LA ENFERMEDAD EN LA PINTURA. EL CUERPO DESGARRADO.

La enfermedad y el cuerpo se encuentran irremediabilmente unidos, es por él que sabemos de ella, y es sólo en él que ella adquiere su nombre. Esto es así en la vida y en el arte, ámbito este último en el que el cuerpo ha adquirido, por motivos evidentes, un protagonismo irremplazable en la expresión de la enfermedad. Junto a ese cuerpo que es afirmación pura de la belleza aparece otro corrompido, deforme, abyecto, que cobra especial relevancia tras la Segunda Guerra Mundial, cuando la degradación corporal se hace icono extendiéndose como una epidemia por el arte europeo. Todo converge para desestabilizar la imagen del cuerpo. La pintura, que antes pintaba la piel, se ha desnudado; ahora, señala David Barro, pinta la carne expuesta a través de la herida³⁸. Figuras clave de mediados del siglo XX dan forma a criaturas degeneradas en las que no puede dejar de verse un reflejo de las atrocidades que el ser humano

³⁸ D. BARRO, A. RUIZ de SAMANIEGO y S. SANTOS, *Op. cit.*

ha sido capaz de cometer contra su propia corporeidad. Así ocurre con Tàpies, Saura y Millares: los tres pintores crean un sinfín de cuerpos maltrechos en cuya explicación ha pesado más que ningún otro, como se ha mencionado, el relato de la posguerra y la dictadura franquista. Sin embargo, ya que el cuerpo es el medio a través del cual la enfermedad se manifiesta, es preciso tener en cuenta su materialización plástica como posible reflejo de una identidad formada en torno a un yo enfermo. No en vano, la “enfermedad hace de tal o cual vida una experiencia en el límite de la condición humana: sujeto abierto, desconcertado, destruido, desbaratado”³⁹. Es el momento, vistos ya los tres relatos escritos, de centrar el estudio en lo que hemos llamando autorretrato o relato pintado, y en cómo la experiencia de la enfermedad determina la manera en que este se nos presenta.

LA PINTURA DE TÀPIES Y EL CUERPO FRAGMENTADO

Retomemos dos momentos: ese en que Tàpies no se reconoce ante el espejo y ese otro en que expresa sentirse parte de una conciencia colectiva agitada por el drama del ser humano en el ecuador del siglo XX. Cuando surge de la pintura, nos dice Xavier Antich, un yo inconsciente que arrastra ciertas heridas más sociales o generacionales que estrictamente personales, ese yo pintado parece no representar al yo real, y este no se reconoce en aquel. La enfermedad y la cercanía a la muerte parecen desencadenar en Tàpies un yo que se expresa a través de “la pérdida del cuerpo propio como fundamento y origen del sentido”⁴⁰. El pintor se vuelca entonces como una salvación en el aspecto material de las cosas, como si necesitara proyectarse fuera de sí mismo al haber estado tan próximo el cese de su existencia. Es para ello necesaria “la reescritura del cuerpo; el propio, el perdido, y el cuerpo del otro, aje-

no, todavía por descubrir”⁴¹. Los fragmentos corporales espesos y amputados que Tàpies engendra una y otra vez responden así a una obligada reinterpretación que puede tener su origen en las experiencias mitificadas de enfermedad y contacto con la muerte, las cuales, de manera simbólica, comparte con toda una generación.

Lo cierto es que la pintura de Tàpies reescribe el cuerpo continuamente. Saber-se enfermo es saberse llamado a algo en el devenir de las cosas, es formar parte de un resentimiento global que impide aceptar la realidad tal como es. La expresión de una corporalidad singular y única es la vía por la que muchos insatisfechos del momento evidencian un desgarramiento interior –recordemos al respecto la idea de Foster según la cual lo abyecto materializa una verdad que pretende desestimar la que propone el poder-. La pintura de Tàpies nace bajo el peso de toda esta problemática. La “extraña intensidad” febril que agudiza su sensibilidad en la experimentación de su propia realidad corporal contribuye, sin duda, a definir la peculiar concepción del cuerpo apreciable a lo largo de toda su trayectoria⁴², desde esos tempranos personajes mixtos con cabezas del revés hasta los fragmentos de materia exacerbada que aparecen en los sesenta y que continúan reformulándose hasta el final de su vida.

Pere Gimferrer entiende que el tema principal del período mágico es la unión del hombre con el cosmos, y de ahí la proliferación de seres mixtos, a medio camino entre lo humano y lo animal, lo vegetal, o lo mineral. Confluyen astros, animales y plantas en lo que parecen escenografías que conjugan la totalidad de los elementos de la creación⁴³. Hay en estas pinturas algo de ritual mágico chamanístico. Como vimos, es gracias a la sabiduría que le otorga el haberse encontrado próximo a la muerte que Tàpies

³⁹ *Ibidem*, p. 142.

⁴⁰ X. ANTICH, C. GUERRA, A. LLENA, A. MERCADER y P. ROMERO, *Op. cit.*, p. 359.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² A. TÀPIES, *Op. cit.*, p. 194.

⁴³ P. GIMFERRER, *Antoni Tàpies y el espíritu catalán*, Barcelona, 1974.

se permite con estos híbridos ejemplificar la necesaria comunión entre el ser humano y su entorno. Algunas de las imágenes provienen directamente de delirios febriles descritos en sus memorias: las caras como soles o focos de las que emana el universo no son sino un trasunto de aquella visión en la que pudo contemplar el cosmos en el interior de su cuerpo; los seres flotantes y las cabezas invertidas nos remiten a un desvarío de ingravidez en el que el pintor avanza por un pasillo caminando con las manos. Así, visiones de su yo enfermo se transfiguran en lecciones de saber estar en el mundo impartidas por su yo chamán.

El cuerpo anómalo que ya en la década de los sesenta hace acto de presencia constituye uno de los rasgos más característicos del Tàpies que hoy conocemos, y ofrece varias interpretaciones que pueden convivir sin negarse: se produce cierta continuidad con el mensaje panteísta de sus primeras obras (en el fragmento se halla la materia de todo el universo), pero no es fácil ignorar los evidentes signos de violencia que laceran la materia-carne. Estos nos posicionan no tanto ante un delirio febril como ante la representación de un daño externo infringido por otro con plena conciencia de ello. Las torturas y las ataduras físicas y culturales del régimen de Franco determinan la fisonomía de un nuevo ser humano. El dolor, no obstante, se origina en el cuerpo mismo. La atención al fragmento lo independiza y lo agiganta, le proporciona resonancias mágicas y a la vez nos remite a la presencia de *chakras* o puntos nerviosos como epicentros de energía y dolor. La materia densa, removida y desbordante que generalmente los configura parece querer trascender la materialidad de la carne. De esta manera, el icono del pie (Fig. 1), muy común en la obra de Tàpies, nos remite de nuevo a esa intensidad en momentos de fiebre: nunca sentimos un pie sano, nos olvidamos de que está ahí, formando parte de nosotros, pero cuando nos duele se convierte en el centro de nuestro cuerpo, y el resto desaparece. El dolor es la forma más intensa de experimentar nuestra corporeidad, forma



▪ Fig. 1. Tàpies. *Materia en forma de pie*. 1965. Fundación Antoni Tàpies. En D. ADES, B. SCHWABSKY y A. TÀPIES, *Tàpies. Desde el interior. 1945-2011*. Catálogo de la exposición, Barcelona, 2013, p. 33.

parte de la existencia, y señalarlo es un medio para conocerse a uno mismo, para aceptarlo y erradicarlo, para alcanzar la iluminación vital⁴⁴.

SAURA Y LA REESCRITURA VIOLENTA DEL CUERPO

El cuerpo degradado constituye el centro obsesivo de la pintura de Saura. A lo largo de su carrera asistimos a un repertorio infinito de humillaciones y vejaciones corporales que desvela un interés confesado por los fallos del organismo, por lo monstruoso, por lo teratológico. Durante los cuatro años que permanece en la cama Saura se dedica a recortar fotografías de diversa procedencia que luego pegará en un libro; es el germen de un archivo personal de imágenes que continuará creciendo con el paso de los años como una actividad paralela a su pintura, y que comparte con esta los mismos intereses temáticos. La elección de las imágenes nos revela a un Saura fascinado con las anomalías corporales. El muestrario es amplísimo, cualquier imagen es válida siempre que el cuerpo presente algún tipo de alteración, ya sea como consecuencia de una afección deformante o de un simple fallo perceptivo o fotográfico.

⁴⁴ M. FERNÁNDEZ-BRASO, *En el taller*, Madrid, 1983.

Claro que este archivo de recortes no es válido como expresión del relato de enfermedad del pintor más allá del hecho de que fuera iniciado durante su convalecencia. Del mismo modo, tampoco las versiones desgarradas de cualquiera de los personajes que pueblan su galería de *Retratos imaginarios* pueden entenderse en ese sentido. Es cierto que fue durante el período de encierro que Saura comenzó a forjar sus "obsevisiones"⁴⁵, y que esta reescritura obsesiva de sus iconos –Felipe II, Rembrandt, Goya, Brigitte Bardot, etc.– no es sino una consecuencia de la relectura insistente de las imágenes que atenuaron su soledad encamada, pero, finalmente, y precisamente a raíz de ello, la imagen pictórica, que es imagen de otra imagen, no deja intuir siquiera su condición de enfermo o convaleciente. Esta revisitación de los mismos iconos, este leer y volver a leer, es lo que permite de nuevo escribirlos, ya desnudados de lo accesorio y convertidos en esqueletos esenciales. El período de enfermedad ha imprimido, por tanto, un carácter a su obra, ha aportado las imágenes estructurales a su gestualidad desatada, pero no puede decirse que los cuerpos saurianos delaten por sí mismos la presencia de la enfermedad como experiencia íntima. El filtro de la apropiación crea un distanciamiento del que el pintor es plenamente consciente, y en este sentido se ha manifestado acerca de la importancia del predominio en la obra de arte de valores puramente plásticos y no testimoniales o sentimentales. Algunas ideas suyas ya recogidas se encaminan hacia esta negación. El cuadro atemporal, dice el pintor, es el que depende en menor medida de referencias simbólicas o biográficas⁴⁶.

De entre su vasta producción de cuerpos maltrechos, sólo sus *Perros de Goya* (Fig. 2) están abiertos a una interpretación que nos habla del Saura enfermo: esta figura constituye "la imagen más terrible de la soledad y del grito prolongado (...). Es realmente la ima-



▪ Fig. 2. Saura. *Retrato imaginario de Goya*. 1.85. 1985. Colección particular. En M. COHEN, E. GUIGON, G. SEBBAG y N. SURLAPIERRE, *Antonio Saura. Retrospectiva*. Catálogo de la exposición, Madrid, 2002, p. 95.

gen del hombre actual"⁴⁷. Acaso vio el joven en el perro goyesco a un alter ego, igual de solitario e igual de encerrado que él, y quizá por eso vuelve a su canina figura una y otra vez, torturándola con mil variaciones, pero siempre condenada ante una infranqueable barrera, obstáculo imposible de salvar, ya sea como tapia que hay que saltar o como montículo del que hay que salir para no hundirse. Es un esquema compositivo que establece un plano inferior y otro superior, y en medio el ser, igual que la cabeza del muchacho convaleciente, siempre entre la sábana y el cabecero de la cama. Tantas veces miró el pequeño Antonio el cuadro de Goya que acaba por reducirlo a su mínima expresión, figura y dos planos, y con estos elementos se dedica a reescribir al perro durante más de dos décadas. En este tiempo la figura registra un desarrollo que va de una morfología más o menos canina a otra más o menos humana, llegando en ocasiones a simple ama-

⁴⁵ J. RÍOS, *Op. cit.*, p. 34.

⁴⁶ J. RÍOS y A. SAURA, *Op. cit.*

⁴⁷ *Ibidem*, pp. 118-119.

sijo informe, como resto masticado e inerte abandonado en el borde del plano inferior. Los múltiples cambios de formato llevan al pintor a un incesante replanteamiento compositivo; se dan casos extremos en los que el plano inferior crece tanto que no deja hueco para el superior y casi ni tan siquiera para el perro, el cual queda arrinconado y esforzándose por asomar la cabeza como si fuera lo último que pudiera hacer.

LA PINTURA DE MILLARES Y EL HOMÚNCULO

Uno de los hábitos más comunes del hipocondríaco, dice Andrés Trapiello, es la obsesiva auscultación del cuerpo en busca de no se sabe muy bien qué cosa dañina⁴⁸. Millares auscultó con su pintura el cuerpo de toda una sociedad herida y el suyo propio; le salieron unas criaturas cancerosas llenas de bultos y excrescencias. Sus homúnculos -seres maltrechos sobre los que gira el grueso de su creación- son meros despojos de humanidad, enfermos terminales que nunca mueren, que quedan en un estado patético de eterna incertidumbre. La misma duda atormenta a Millares durante toda una vida asaltada por el miedo y la enfermedad siempre al acecho.

El mal que aqueja a la sociedad de la época es, por el contrario, fácilmente diagnosticable, y es en torno a esta certeza que se ha articulado generalmente el significado del homúnculo, relegando posibles referencias al extrañamiento en la experimentación subjetiva de la corporeidad. El hipocondríaco es "el que más veces se pregunta una cosa y el que más veces la deja sin contestación"⁴⁹: cada homúnculo, igual que los autorretratos tempranos de Tàpies, es un nuevo porque que Millares lanza a la sociedad y a sí mismo, un paso más en una investigación de las entrañas humanas en busca de seña-

les que delaten el mal para poder sanarlo. José-Augusto França lo explica así: "la tradicional puesta en cuestión que el hombre se cree obligado a asumir va acompañada de una investigación en el interior del propio cuerpo, de una interrogación acerca de sus estructuras, sus órganos, sus vísceras"⁵⁰. La insistencia en los cuerpos abiertos evidencia que no consigue dar con la respuesta.

Hacia el final de su vida nos deja Millares un documento revelador en cuanto a la relación del homúnculo con la corporalidad que le es propia, que experimenta y vive: el relato "Memoria de una excavación urbana" narra un viaje interior -el paso de la existencia material a la espiritual- similar al que queda interrumpido en el homúnculo, sólo que ahora es el pintor quien lo emprende. La narración nos sitúa en una habitación. El protagonista, Millares mismo, inicia una excavación dentro de su casa, descubriendo "un mundo de sacos y más sacos, rotos, agujereados, de un largo período de mil años"⁵¹. Se trata de una auscultación en un subsuelo cargado de homúnculos que finalmente expresa un sondeo interior. Millares también está hecho de arpillera, e igual que su homúnculo se encuentra en el umbral que da paso a otro nivel de la existencia. Subsuelo, pintura y cuerpo se confunden. La prosa millaresca hace del relato algo así como un sueño angustioso y obsesivo: "Vuelvo a pensar en dejarlo todo, olvidar la razón de aquella depresión desmedida que me arrastra y me aniquila (...), blanco de muerto que soy dado de alta, hombre completamente sano, decían, bien el electro y equilibrio perfecto saliendo del Clínico los ojos cerrados, escurrido el cuerpo (...), y decían que era sano, hombre fuerte sietevidas, yo, puro entierro por cualquier paraje de no sé qué tiempo"⁵².

⁵⁰ J. A. FRANÇA, *Millares "Antropofaunas" "Neanderthalios" et Autres Oeuvres Recentes. De 1966 à 1970*. Catálogo de la exposición, Madrid, 1971, p. 8.

⁵¹ M. MILLARES, *Memoria de una excavación urbana y otros escritos*, Barcelona, 1973, p. 15.

⁵² *Ibidem*, p. 33.

⁴⁸ A. TRAPIELLO, "Anatomía de la hipocondría artística", en *Con otra mirada. Una visión de la enfermedad...*, pp. 212-227.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 226.



- Fig. 3. *Fotogramas de una acción de Millares*. 1971. En D. ASHTON, J. M. BONET, J. A. FRANÇA, E. GUIGON, E. MILLARES y M. MILLARES, *Millares. Luto de oriente y occidente*. Catálogo de la exposición, Madrid, 2003, p.139.

Poco a poco se materializa un autoenterramiento: “mi cuerpo se encuentra a gusto allí, a miles de metros bajo tierra y pienso que es el sitio del que no debiera salir jamás”⁵³. Finalmente Millares es un homúnculo más, y como tal queda condenado a una fase intermedia de una transfiguración no consumada⁵⁴. El drama social que impide al homúnculo prosperar lo siente el pintor en su carne, de ahí ese cuestionamiento visceral que señala França. El drama se hace, por tanto, corpóreo.

La idea de “muerte como enigma y puerta del conocimiento” que preside el relato explica igualmente esa *performance* (Fig. 3) en la que Millares se embalsama a sí mismo cosiendo arpilleras en torno a su propio cuerpo⁵⁵. El médico Alberto Portera, quien grabó la acción, ha hablado del interés del pintor por los relieves que retratan a los difuntos y decoran sus tumbas, los cuales pretenden eternizar mediante un desdoblamiento una presencia destinada a desaparecer⁵⁶. El saco crisálida de Millares cumple la misma función: ser receptáculo del alma cuando el cuerpo perecedero se consume.

¿Quiere decir esto que la última preocupación de Millares es perpetuarse más allá de su fisicidad? Lo que su relato, su *perfor-*

⁵³ *Ibidem*, p. 34.

⁵⁴ F. CASTRO y C. MUÑOZ, *Travesía para tres. Manolo Millares. Martín Chirino. Juan Hidalgo*. Catálogo de la exposición, Las Palmas de Gran Canaria, 2003.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 20.

⁵⁶ Entrevista a Portera en T. CALABUIG y M. GARCÍA, *Manuel Millares*, Madrid, 1991 (en vídeo).

mance y su pintura dejan ver es una necesidad más modesta, un simple deseo de confiar en ese cuerpo que tanta incertidumbre le provoca. Así lo entiende el psiquiatra Enrique Hernández Reina cuando afirma que Millares padecía una psicosis que hubiera estallado en locura de no ser porque se liberaba a través de la pintura. Uno de los rasgos de la personalidad sicótica, argumenta Hernández, es el temor al divorcio del propio cuerpo; la pintura y la arpillera actúan de piel para Millares, son la prueba palpable y tranquilizadora de que el cuerpo está ahí, presente⁵⁷. El pintor se cose a sí mismo para ser consciente de su materia y sentir su protección. Independientemente del grado de credibilidad que quiera otorgarse a esta teoría, lo cierto es que el pellejo de arpillera que es el homúnculo se configura como el resto último de aquello que está en trance de ser perdido, de ahí el lamentable estado que presenta, que es, en realidad, el único posible. Ni la sociedad ni su propio cuerpo, enfermo de tantas cosas, permitieron a Millares parir seres enteros y prósperos; su tan querido y odiado homúnculo, consumido, marchito, fue, a pesar de todo, el único apoyo sobre el que seguir avanzando.

CONCLUSIONES

El estudio de la experiencia común de la enfermedad posibilita un acercamiento transversal a tres nombres ineludibles en la historia del arte español. Hacer hincapié no tanto en los hechos como en su recepción de ellos supone profundizar en el origen de la construcción identitaria que el artista elabora en torno a su figura, con todo lo que en ella hay de poético o mítico confundiendo con lo real. Las conclusiones extraídas deben entenderse dentro de este límite, impuesto por la imposibilidad de asistir directamente a las vicisitudes narradas, pero deseado ante el interés que despierta el proceso de formación de la personalidad artística.

⁵⁷ E. HERNÁNDEZ y A. PUENTE, “El psiquiatra Hernández Reina analiza la personalidad ‘sicótica’ de Manolo Millares”, *La Provincia*, 26 de noviembre de 1992.

Puede afirmarse, de modo general, que el estado de salud es un factor más de aquellos que influyen en la formación del temperamento personal y artístico. La expresión plástica de la enfermedad propia surge normalmente por una necesidad de reflejar el impacto vital y existencial que esta crea, y pone imágenes a la experiencia de sujetos al límite y abiertos a nuevas realidades sensibles.

Los tres relatos presentados nos hablan de la construcción de la identidad artística como pugna entre factores plásticos y condicionantes externos que influyen en la creación. Una clara inclinación hacia rasgos eminentemente pictóricos –el caso de Saura– niega una manifestación evidente de la enfermedad en lo escrito y en lo pintado; un mayor equilibrio –los casos de Tàpies y Millares– posibilita que la experimentación del yo como realidad corporal determine en buena medida la materialización plástica del cuerpo desastrado. La mitificación de la experiencia de la enfermedad, visible especialmente en los autorretratos escrito y pintado

de Tàpies, implica una necesaria ficcionalización del dolor que, de no producirse, puede llevar, por un lado, a un distanciamiento realista o una aparente natural aceptación –ese Saura que no desea poetizar su experiencia de enfermo– o, por otro, a una desnudez absoluta y vulnerable –ese Millares que no puede sublimar su enfermedad a través del arte por culpa de su inagotable angustia vital–.

Todo este razonamiento evidencia, para terminar, la complejidad de la formación de la identidad artística en su conjunción de rasgos singulares y colectivos, a través de la cual desaparece el límite entre la experiencia íntima de la corporeidad y un sentimiento que puede ser compartido, global, generacional. Los ejemplos propuestos constituyen tres maneras diferentes de entender dicho límite; el estudio realizado revela una coherencia interna absoluta en el autorretrato de cada autor y una plena correspondencia entre las dos dimensiones que lo componen: tanto en Tàpies como en Saura y Millares, el artista y personaje que se escribe es el mismo que se pinta.