



Del papel a la arpillera: el camino de Manolo Millares

Juan Manuel Bonet

Nacido en 1926 en Las Palmas de Gran Canaria, en una familia de letraheridos, alguno de cuyos miembros estuvo vinculado a la revista de Manuel Azaña *La Pluma*, Manolo Millares vivió desde niño rodeado de papel. Papel de dibujo. Papel impreso: papel de *La Pluma* y otras revistas, papel del diario que con los cubistas se convirtió en material artístico, papel del libro. Toda su vida sería un ávido lector: de historia, de novela, de ensayo, y especialmente de poesía. La protectora biblioteca paterna le proporcionó, como lo cuenta en sus memorias, las primeras lecturas, entre ellas los libros de Agustín Millares Torres, su bisabuelo paterno, pionero historiador de la etapa prehispánica del archipiélago canario. Entre los primeros dibujos del niño, algunos son alusivos a los míticos pobladores cuya cultura fue arrasada por los conquistadores, y nacieron en los márgenes mismos de la *Historia general de las Islas Canarias*, la gran obra del bisabuelo. Con ellos compone su propia *Historia ilustrada de Canarias*.

Contexto de derrotados, por lo demás, de vencidos de la vida. El intermedio lanzaroteño (1937-1938), en plena guerra civil, representará a la vez la toma de conciencia de esa diferencia por parte del niño, por siempre marcado por su condición de «hijo del 36» (Vicente Aguilera Cerni *dixit*), y el descubrimiento de algo más esencial, y común, a lo largo de los siglos, a no pocos creadores del archipiélago: la presencia, como música de fondo, de un Atlántico que siempre contará mucho para este hijo de la Playa de las Canteras y futuro autor de *Abstracto marino* (1952).

De ávido lector, el Millares ya aprendiz de pintor, todavía inscrito en coordenadas naturalistas, pasa pronto a ilustrador de diversas *plaquettes* poéticas. Lo más destacable de esa producción de raíz literaria fue su contribución dibujada a la heroica colección familiar «Planas de Poesía» (1949-1951), para la cual ilustra, entre otros, a Federico García Lorca, el poeta-mártir, y al post-simbolista Alonso Quesada, figura clave de la poesía grancanaria del siglo XX, y retratado en vida por el simbolista y delicado Juan Carló, uno de los tíos paternos del pintor, que tuvo en él a un primer referente.

Curso de Arte
Abstracto. Santillana
del Mar, 1953. Visita a
las cuevas de Altamira

Abstract Art Course.
Santillana del Mar,
1953. Visit to the cave
of Altamira

Archivo / Archive
Manolo Millares

El naturalismo impregna todavía los tres papeles más antiguos de los aquí seleccionados por María José Salazar: un autorretrato con gafas, a los veinte años, y otros dos de 1948. Poco tiempo le quedaba ya a Millares de transitar por esas regiones. Pronto iba a iniciar el camino que lo llevará al informalismo, vía un surrealismo primero daliniano y luego mironiano. Sigue así un sendero paralelo al de su coetáneo Antonio Saura en Huesca (y luego en Zaragoza, en Madrid, y en el París bretoniano), y al de los de *Dau al Set* en Barcelona. El segundo de estos autorretratos figuró en su primera individual moderna, una *Exposición superrealista* celebrada en 1948 en el Museo Canario de su ciudad natal, exposición integrada por acuarelas en su mayoría de carácter daliniano, consecuencia de la lectura de la autobiografía del ampurdanés. Pero Millares en seguida va a dar marcha atrás en esa admiración, trocándola por críticas acerbas a su antaño ídolo. Diálogo, por lo demás, con la palabra poética: en algunas de esas acuarelas, se incorporan versos de sus hermanos Agustín y José María (los dos copartícipes de la aventura de «Planas de Poesía»), y de Ventura Doreste.

En la biblioteca que fuera de Millares, y en la zona correspondiente a lo que en otro lugar he llamado el «Millares antes de Millares», nos topamos con el mamotreto de Joaquín Torres-García, *Universalismo constructivo* (1944), publicado por la editorial Poseidón, de Buenos Aires, y que también utilizaron con provecho otros de los pioneros de la abstracción española, y estoy pensando por ejemplo en los integrantes del zaragozano Grupo Pórtico. Hay algunas obras de Millares inspiradas en ciudades, puertos y refinerías, que revelan un claro contagio formal torresgarciesco. Por ese lado iban, en 1950, sus proyectos de murales *Canto a los trabajadores* y *Canto a las ciudades*. Pero mucha más decisiva y radical es la influencia conceptual de Torres-García, del Torres-García teórico, en el proceso de toma de conciencia, por parte del grancanario, de la importancia del legado prehispánico del archipiélago, ese legado que en la preguerra explica un cuadro del tinerfeño Óscar Domínguez como *Cueva de guanches* (1935). Este interés se alimenta en sucesivas visitas al espléndido y ya mencionado Museo Canario, para él una herencia casi familiar, pues entre los fundadores de la institución, tan característicamente ochocentista, figuró precisamente Millares Torres. Esas visitas están en el origen de un ciclo de su pintura al que enseguida aludiré, pero también de una pasión por la arqueología que nunca lo abandonaría.

Determinante para la génesis de las portentosas *Pictografías canarias* fruto de esas incursiones en el Museo Canario y de su interés por lo guanche, por las pintaderas, por las momias, y que deslumbraron a los visitantes de la primera Bial Hispanoamericana, celebrada en el Madrid de 1951, había sido su contacto con sus paisanos Eduardo Westerdahl y Ventura Doreste, críticos de arte ambos, ya mencionado el segundo en su condición de poeta, y pionero absoluto el primero

debido a su acción, en la preguerra, al frente de la tinerfeña *Gaceta de Arte*, que importó el surrealismo al archipiélago. A través ellos tuvo noticia primera Millares de la Escuela de Altamira, fundada en Santillana del Mar, en 1948, por el pintor alemán Mathias Goeritz, que enseguida marcharía a México, no sin antes promover, aquel mismo año, un cuaderno madrileño en homenaje a Klee, editado por Clan. La lectura que de las obras de Klee hace entonces Millares, que pronto expondría él mismo en Clan, y que en una entrevista de aquel tiempo se declara partidario de un «arte absoluto», es muy altamiresca, y lo mismo cabe decir de su asimilación de las



enseñanzas de Miró, también decisivas para Saura, Tàpies, Cuixart, Mompó o Enric Planasdurá. Otro nombre a mencionar en ese contexto es el de otro alemán, Willi Baumeister, participe de la aventura de Altamira. En 1951 Millares fundó, con artistas algo mayores que él como Plácido Fleitas, Juan Ismael y Felo Monzón, su propio grupo de vanguardia, Los Arqueros del Arte Contemporáneo (LADAC), puesto bajo el signo de lo prehistórico, aunque como símbolo del mismo no eligió una imagen canaria, sino que se fue hacia el Levante

español. En la colección del grupo, Los Arqueros, aparecieron por lo menos dos monografías muy altamirenses de espíritu, las dedicadas a Angel Ferrant (con texto de Westerdahl), y al citado Planasdurá. Ni que decir tiene que una muy especial emoción embargó a Millares cuando, en 1953, ingresó en la propia cueva de Altamira en compañía de otros ponentes y asistentes a la Semana de Arte Abstracto de Santander.

Algo después de haber realizado esas incursiones en el ámbito de lo primitivista y de lo prehistórico, Millares daba una suerte de paso atrás, retornando a un arte menos «de vanguardia», algo que no iba a dejar de sorprender a algunos de sus compañeros de aventura de la época, empezando por el propio Westerdahl. Por ese lado van los once retratos a tinta china que integrarán, en 1951, su «Plana de Poesía» *El hombre de la pipa*, prologada por Enrique Azcoaga, poeta y crítico de arte de la generación del 36, y uno de los trece «amigos sin rostro» a los que está dedicado el cuaderno. Van Gogh es uno de los faros que orientan al pintor en esos dibujos, empezando por el autorretrato reproducido en cubierta. Tanto ese autorretrato como otro con el que se cierra el volumen deben ser puestos en relación con otro al óleo sobre papel del año anterior, en el que nos llaman la atención las inscripciones («Fou», «Mad») alusivas a la locura: Van Gogh de nuevo. Otro dibujo a destacar en el cuaderno es el retrato del ya citado Alonso Quesada, fallecido en 1925 y al cual Millares por lo tanto no conoció. También de 1951 es su mucho más conocida efigie

Curso de Arte Abstracto. Santillana del Mar, 1953. Visita a las cuevas de Altamira

Abstract Art Course. Santillana del Mar, 1953. Visit to the cave of Altamira

Archivo / Archive
Manolo Millares

quesadiana al óleo, propiedad del CAAM de Las Palmas, y a mi modo de ver el mejor retrato imaginable del autor de *El lino de los sueños*.

Millares, durante ese excursus relativamente dilatado, pintará cuadros de una figuración poética, ruralista, popularista, lorquiana, un poco a lo Zabaleta o a lo Guinovart, pintor este último presente en una de las colectivas de LADAC. En el ámbito del papel, por ese lado van *Caballo y personaje* (1952), o nuevos autorretratos como aquél en que exhibe la palabra «Luz» inscrita en la palma de la mano, o *Castañera* (1954) perteneciente a Caja Canarias, o *Pájaros y personajes* (1953), que está en la colección del Reina Sofía. Recordar además *El niño toro* (1952), carpeta de dibujos lineales acompañados de textos propios de la que realizó varios ejemplares, uno de ellos en la colección de la Caja de Ahorros de Soria, y anteriormente en la de Juan Antonio Gaya Nuño; su envío, en 1953, al Tercer Salón del Jazz de Barcelona; su cubierta e ilustraciones lineales para *Oí crecer las palomas* (1955), drama poético de un creador que con él entraba en fuego, el poeta y futuro pintor Manuel Padorno, figura clave de una lírica canaria que como lo señalara en su día Ángel Valbuena Prat tenía en el sentimiento del mar una de sus invariantes... Todavía en esa línea irán, ya en la península, dos platos realizados en la localidad valenciana de Manises; sus diseños textiles para Gastón y Daniela; un panel de casi cinco metros de ancho para un local comercial que se conserva en el Reina Sofía; y sus colaboraciones gráficas en la revista mensual madrileña *Punta Europa*.

En algunos de los collages y relieves que surgen durante el final de su etapa gran Canaria, uno de ellos, de 1953, titulado significativamente *Mosaico*, se detecta la presencia de algunos pictogramas torresgarciescos y marineros (anclas, peces...), y comparecen materiales como la madera, la cerámica, la arena o la arpillera. «Cuando construyo me veo en la necesidad de hacerlo como un albañil», le escribía por aquel entonces el pintor a Vicente Aguilera Cerni, que recoge la frase en el artículo que en 1956 le dedica en el número 12 de la citada *Punta Europa*. En sus *Muros* (uno de ellos todavía adjetivado de *aborigen*) y en sus *Perforaciones* se fija definitivamente en la arpillera, que a partir de ese momento va a ser la principal base de su obra, y que le proporciona números e inscripciones comerciales que en algún caso quedarán a la vista. Inicialmente las preciosas *Composiciones con texturas armónicas* y *Composiciones con dimensión perdida* que crea sobre esa base son próximas a su propio color ocre, y están trabajadas con un espíritu lírico y sutil. Los papeles coetáneos son asimismo espléndidos. Luego vendrán los negros y los rojos tan característicos de su obra de madurez, vendrá un trabajo hecho de construcción y destrucción (una dialéctica violenta, teorizada por el propio pintor en un artículo de 1961 en la revista madrileña *Acento Cultural*), y en el que tienen importancia los rotos, los huecos por los cuales se cuele la pared de la sala de exposiciones, esos rotos que

ya hacen acto de presencia en una obra de 1955 –el año en que Elvireta y Manolo Millares se instalan en Madrid– como *Muro perforado*.

El Paso, grupo activo en el Madrid de los años 1957-1960, se constituyó desde el momento mismo de su fundación (que coincidió con una decisiva individual del pintor en el Ateneo de Madrid, entonces la sala moderna más visible de Madrid) como la principal plataforma de la modernidad artística madrileña. Los faros del grupo fueron los *action painters* norteamericanos y muy especialmente Pollock (sobre el cual escribió Saura, y al cual Millares dedicó en 1958 un dibujo que con el tiempo sería propiedad de Manolo Escobar, y que Alfonso de la Torre lee pertinentemente como poema), un pintor de lo sublime como el ruso-norteamericano Rothko, los Cobra (respecto de los cuales hay que recordar la relación de Saura con Asger Jorn, y el texto de Millares sobre la película de Alechinsky en torno a la caligrafía japonesa), el *art autre* francés tal como lo teorizó y lo promocionó Michel Tapié (en el propio año 1957 El Paso trae a Madrid la colectiva *Otro arte*, por él organizada), el caligrafismo occidental (André Malraux *dixit*) de un Georges Mathieu expositor en 1960 en el Ateneo, y al que Millares dedicó entonces otro papel de espíritu similar al dedicado a Pollock.

También contaban mucho para ellos una cierta tradición negra o *veta brava* española que culminó en el Goya de la Quinta del Sordo y que reencontramos en José Gutiérrez Solana; Cuenca y otras viejas ciudades castellanas; los místicos; las *Coplas* manriqueñas; *La muerte en la pintura española* de un Manuel Sánchez-Camargo que escribió sobre nuestro pintor; el pudridero real escurialense al que alude en un texto un Millares que pronto tomará como pretexto a Felipe II (*Sarcófago para Felipe II*, 1963, en la colección del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca); la Inquisición y un Torquemada al cual en 1970 dedicaría la carpeta de serigrafías homónima en la que lo acompañó Manuel Padorno con un poema, la Inquisición que tres años antes había sido protagonista de otro álbum, de puntas secas este, *Auto de fe*, donde las imágenes van acompañadas de textos del siglo XVI del Santo Oficio canario, sacados de otra de las obras del bisabuelo Millares Torres... Si Canogar, Feito, Rivera, Suárez o incluso Chirino (en cuya producción de la época encontramos un ciclo de *Inquisidores*) fueron abstractos que se dejaban contaminar ocasionalmente por el mundo en torno, como puede comprobarse ante la evocación de su Toledo natal por Canogar, o ante los espejos granadinos de Rivera, tanto Millares como Saura tuvieron más presentes que los demás la figura humana, convertida por el primero en ese homúnculo en torno al cual gira, en 1960, su contribución, con algún eco aleixandriano («La destrucción y el amor corren parejas»), al número monográfico sobre El Paso de *Papeles de Son Armadans*, la revista de Camilo José Cela.

Ya durante esa época de El Paso, Millares, definitivamente adscrito al informalismo, desarrolla un trabajo dibujístico extraordinario, donde llama poderosamente la atención su capacidad para realizar un trabajo similar al desarrollado en sus arpilleras, pero ahora sin recurso matérico alguno, confiándolo todo a grandes extensiones de negros, en diálogo con grises y rojos, y al esgrafiado, a la tachadura, a las equis. Gran amigo de siempre del papel, Millares al encontrar desarrollos nuevos en ese terreno, se inscribe en una lista relativamente larga de expresionistas abstractos de su generación que fueron también grandes dibujantes, lista en la que cabría incluir a los ya mencionados Alechinsky y Mathieu; a Alberto Burri; a Jean Fautrier; a Hans Hartung, que en el Madrid de 1964 le haría un retrato fotográfico; a Franz Kline, sobre el que en 1959 escribió en el único número de la revista *Problemas del Arte Contemporáneo*, y del que hay que recordar sus pinturas sobre páginas de diarios o del anuario telefónico; a Robert Motherwell, el más hispánico de los *action painters*, gran *collagiste*, y autor de no pocas obras que pueden leerse en clave caligráfica y oriental; a Jackson Pollock; a Cy Twombly; a un Emilio Vedova tan presente entre nosotros que casi se nos aparece como un miembro exterior de El Paso.

De todos ellos, el que más impactó sobre los miembros del grupo en general, y sobre Millares en particular, fue Motherwell, algo que puede apreciarse en 1959 en la portada serigrafiada del pintor canario para el quinto número de la revista experimental parisiense *Kwy*, cuyos impulsores fueron los portugueses René Bertholo y Lourdes Castro; o al año siguiente en un papel muy esencial que fue utilizado para la cubierta y contra del catálogo de su primera individual neoyorquina, celebrada en la galería de Pierre Matisse, coincidiendo con las colectivas del MoMA y del Guggenheim en torno al nuevo arte español; o en 1962 en su cubierta casi minimalista para la antología de *Versos para Antonio Machado*, publicada por la editorial parisiense y antifranquista Ruedo Ibérico, cuyo grafista viró desafortunadamente a azul el dibujo millaresco. El autor del *Juan de Mairena* era entonces una referencia central para la generación a la que perteneció Millares, y en ese sentido hay que recordar la presencia del pintor en la Baeza de 1966, en la agitada conmemoración machadiana con motivo de la a la postre frustrada inauguración de la cabeza del poeta, espléndida obra de Pablo Serrano, miembro que había sido de El Paso, y uno de los grandes amigos del pintor.

Millares fue propenso a caricaturizar ácidamente a amigos y conocidos, y a ese respecto cabe mencionar sus siluetas, no destinadas a salir a la luz pública, de Mathieu, y de Luis González Robles, funcionario de Exteriores que fue el principal responsable del lanzamiento internacional de los de El Paso y del resto de los artistas de nuestra generación abstracta. Esa zona humorística de la obra millaresca sobre

papel presenta rasgos casi a lo Daumier o a lo Grosz, algo meridianamente claro en sus dibujos de curas, obviamente imposibles de exponer en aquella España, y algunos de los cuales iban a integrar un a la postre nonato volumen de Ruedo Ibérico. En 2010, uno de los entonces responsables de esa mítica editorial, Antonio Pérez, pudo al fin realizar, en colaboración con La Fábrica, ese libro soñado, que lleva un prólogo



de José Manuel Caballero Bonald, y enseñar en su fundación conqunense una cincuentena de esos dibujos, cuyo estilo lineal combina informalismo, y reminiscencias popularistas.

Siempre en esa clave de protesta, magnífico el cartel original de Millares para la Semana de la Paz de los Universitarios de Barcelona, de 1963, documentado por una preciosa fotografía en blanco y negro con niño al lado, tomada por José María Moreno Galván, sin duda el crítico más cercano al pintor, del que describió magníficamente los paseos arqueológicos o las deambulaciones por los estercoleros, en busca de algunos de los objetos (latas de conserva oxidadas, cepillos, zapatos viejos, sostenes, tubos de cartón) que integra a algunos de sus relieves. Fotografía tomada no en Barcelona, sino... en el Pozo del Tío Raimundo, siendo el niño, no un morador de ese arrabal madrileño, sino José Moreno Torres, el propio hijo del crítico comunista.

Magníficos también, dentro de la producción del año

siguiente, los *Artefactos para la paz*, irónica anti-conmemoración de los «25 años de paz» del régimen; y en 1965, su exposición *Mutilados de paz* en Pierre Matisse, y el álbum homónimo de serigrafías, dedicado a su padre («primer mutilado de paz que conocí»), y prologado, en verso, por Alberti. Todo esto, y especialmente los *Artefactos al 25*, como muy explícitamente se titularon cuando fueron expuestos por vez primera, en 1966, en una galería madrileña tan importante como Edurne, nos hablan de un Millares hijo del 36, sí, y nieto del 98, y a la vez cercano al sector más experimental de nuestra escena de aquel momento, y especialmente al argentino Alberto Greco (su colaborador en el evento de Edurne, también estuvo presente en Kwy), a Eduardo Arroyo (hermosa la fotografía de ambos en el Rastro), y a los ZAJ, grupo musical en la onda Fluxus que acababa de fundar su paisano y amigo de adolescencia Juan Hidalgo.

Lo sexual tensa una arpillera como *Divertimentos para un político* que en 1963 dedicó Millares al célebre caso Profumo, que hizo temblar los cimientos del poder británico, así como un *collage* de 1964 que incorpora varias fotografías de mujeres tomadas de la prensa. Lo sexual late asimismo, siempre en el ámbito del papel, en dos muy explícitos de 1966, respectivamente titulados *Eva*, y *Adán*. Por ese mismo lado

Serie *Los curas*. Tinta china sobre papel, 1962

The Priest Serie. Indian ink on paper, 1962

Colección / Collection Elvireta Escobio

van, en 1969, las dos puntas secas con que el pintor contribuyó a un libro bellísimo, publicado por Cela y su hermano Jorge C. Trulock en la colección de Alfaguara «Amans Amens», colección cuyos volúmenes iban encuadernados en arpillera, rasgo ciertamente millaresco: los *Poemas de amor* de Miguel Hernández (objeto dos años antes de una de sus arpilleras monumentales), seleccionados por Leopoldo de Luis.

Fascinación de Millares por los *Peces abisales*, por las *Ínsulas*, por el juanramoniano *Animal de fondo*. Fascinación también, en un ciclo de 1968 especialmente afortunado, por la figura de *Humboldt en el Orinoco*, ciclo que como lo explicó su autor en un texto del año siguiente precisamente para la benemérita revista alemana *Humboldt*, constituye un viaje mental, muy a lo Alejo Carpentier, sobre los pasos del científico y explorador, que entre otras tierras del Nuevo Mundo efectivamente visitó una Venezuela que en el siglo XX conocería una fortísima inmigración canaria. Siempre en el Nuevo Mundo, anotemos además la arpillera de 1970 titulada *Variaciones sobre la cabeza de Núñez de Balboa*.

De 1971, año anterior al que vería la desaparición del pintor, es la *Serie Mussolini*, ciclo de impresionantes papeles inspirados en las terribles fotografías de los cuerpos sin vida del dictador italiano y de su amante Claretta Petacci, colgados junto a

los de tres jefes del régimen fascista, en 1945, en el techo de una gasolinera de la milanese Piazza Loreto.

Los *Animales del desierto*, eco de los cadáveres de camellos contemplados por Millares en 1969, en el transcurso de un decisivo viaje al Sahara entonces español, controvertida tierra próxima al archipiélago canario, integran otro hermosísimo ciclo de papeles, previos a un cuadro especialmente luminoso: *Animal del desierto* (1970). Tanto en las arpilleras finales, especialmente aquellas en que retoma el mundo de Felipe II y de los infantes, como en los papeles



Animales en el zoco viejo. Tinta china sobre papel, 1969

Animals in the Old Souk. Indian ink on paper, 1969

Colección / Collection Elvireta Escobio

coetáneos, cobran protagonismo las viejas rúbricas castellanas, que le inspiran a Millares dibujos proliferantes, por un lado muy «escritura ilegible», algo que tiene que ver con ciertos aspectos del trabajo del mencionado Alberto Greco, así como con los experimentos caligráficos del poeta-pintor belga Henri Michaux.

Ese período final, el de las *Antropofaunas* y los *Neanderthalios*, es el del «triumfo de lo blanco», por decirlo con la afortunada expresión del historiador del arte portugués José Augusto França, pionero estudioso de la obra de un Millares con el que compartía un común interés juvenil por el surrealismo, algo que en su caso lo había conducido a ser uno de los fundadores de un efímero grupo lisboeta de ese signo. Es también França quien antes que nadie subrayó el nexo existente entre los

fardos funerarios que se conservan en el Museo Canario, y el trabajo con la arpillera de un pintor que se entregó con pasión a su interés por la arqueología. Esa pasión, que suscita expediciones del pintor a Segóbriga, Valeria o Mérida, y que en 1970 lo conduciría a Grecia, está detrás de una arpillera de ese año, *Memoria de una excavación*, propiedad del Israel Museum de Jerusalén, y de *Excavación* (1971), y del texto de 1970, lleno de detalles arqueológicos exactos, y en el que también se alude a la escena del final de Mussolini, «Memoria de una excavación urbana», el más importante de los recogidos póstumamente, en 1973, en el volumen *Memoria de una excavación urbana y otros escritos*. Esa pasión está asimismo en la raíz, en 1971, de su álbum de serigrafías *Descubrimiento en Millares 1671*, supuesto diario de un arqueólogo del siglo XVII, y la más hermosa realización en el ámbito de la bibliofilia, de Fernando Zóbel y su Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca.



Millares. La danza de sus manos

Eva Millares

Y aún así mis manos trabajan, labora el pensamiento un paraíso que quiere ser de limo convocado, sacrificio remoto de dioses inconclusos

Manolo Millares

Cuando evoco la imagen de mi padre, lo primero que me viene a la cabeza son sus manos. Son manos ocupadas, en posición de trabajo, siempre empuñando una herramienta —da igual si es un cuchillo, una brocha, un lápiz, una aguja gigante o unas tijeras—. Como garras dibujadas por Van Gogh, éstas se van deslizando con gestos bruscos sobre un fondo impreciso. No es fácil identificarlo, pues la escena cambia constantemente. Podría ser una arpillera recortada de saco azucarero, de esos que le guardaban en la tienda de ultramarinos frente a nuestra casa; o una cartulina inmensa para mis ojos de aquel entonces; o un folio perdiendo su blanco a trazos de bolígrafo; incluso un bote de pintura Pite-Pint removida y transformadas sus paredes en «Pollock trouvé» de drippings negros.

Recordar al artista que fué, me devuelve a esos suelos de su estudio de Madrid, desplegados bajo los cuadros a medio pintar, como enormes lienzos fruto del trayecto involuntario de las salpicaduras. Siempre en blanco, negro, rojo. Y el olor a yute envejecido. El mismo olor en todos sus talleres, salpicado de distintos matices según la localización. A pesar del tiempo transcurrido, sigo percibiendo las sensaciones con claridad. En la azotea de Las Palmas, donde pintaba durante las vacaciones, invade mis sentidos la mezcla de Alkil con salitre de mar y el efluvio verde y caliente de la madera desconchada. En el sótano de Cuenca, sin embargo, prevalece el rastro de humedad sobre la roca. Desde lo alto, llega de cuando en cuando el perfume a mueble antiguo bajo capas de cera y, al abrir la puerta que da al campo, se cubre el aire con una marea de aromas a rastrojo y río Júcar. Es casi otoño.

Como artista también me vienen las manos de mi padre utilizadas esta vez para escribir. Lo veo frente a su máquina de metal, los pulgares extendidos como una mantis religiosa entregada a ese golpeteo intermitente y seco, interrumpido periódicamente por el tintineo del rodillo volviendo a su posición inicial. La cabeza apenas inclinada hacia delante y la mirada azul perforando el folio. A veces componía cartas; en otras ocasiones se centraba en ensayos y reflexiones sobre el arte de su tiempo, o en poemas y narraciones cargadas de dramatismo como «Memoria de una

Millares en su estudio con su hija Eva. Madrid, 1963

Millares in his studio with his daughter Eva. Madrid, 1963

Archivo / Archive
Manolo Millares

¹ Manolo Millares, *Memoria de una excavación urbana (y otros escritos)*, Canarias, Tauro Producciones, 1998.

excavación Urbana». ¹ Siempre que redactaba se ponía muy serio. Era mejor no molestarlo.

Evoco también su mano de artista sosteniendo un bolígrafo. Más que trazar parece ir arañando rastros de color; líneas azules y líneas negras clavadas a plomo en el papel. Sobre él veo surgir bocetos de alguna obra indefinida, rostros de personajes de otra época, ranas con ojos desorbitados que me hacen reír, retratos nerviosos de sus propias manos o de las piezas arqueológicas de su colección. También escritura. De esta última recuerdo, quizás porque se ha perdido, una recopilación de canciones sudamericanas manuscritas. Allí estaban Jorge Cafrune, Atahualpa Yupanqui, los Sabandeños, Los Chalchalers, los Incas. Cada tema era escuchado por mi padre una y otra vez hasta recuperar, sobre folios gastados, las



letras completas de todos ellos. Luego, y ahí vuelven a aparecer esas manos de artista, gustaba de interpretarlas «a dos voces» con su requinto. Imagino mi voz de niña fundida con la suya.

Cada vez que, como en este caso, me encuentro con una muestra de su obra —oportunidad que suelo aprovechar para ver de nuevo las pinturas y dibujos en detalle y rescatar alguna que otra anécdota perdida en el tiempo— acabo pensando que detrás de esa figura de hombre intenso, tímido y lleno de miedos siempre se escondieron otros Millares, no necesariamente artistas, luchando entre sí por conseguir una parcela de expresión en los cuadros o en los escritos; ese gesto certero capaz de regalarles un momento de existencia en la vida real.

De todos ellos, quisiera destacar al arqueólogo-antropólogo. Esta figura, que se manifiesta desde las primeras Pictografías de los

años 50, actúa como un supuesto arqueólogo que no pudiendo serlo en la vida real, decide llevar adelante su profesión por la vía de lo imaginario. Su proceder lo sitúa más cerca de un Schliemann o un Wincklemann que de un investigador contemporáneo.

Siente debilidad por el objeto arqueológico y desea no solo estudiarlo sino poseerlo. Más que clasificarlo y datarlo necesita «serlo». En su afán exploratorio descubre, gracias a las manos creadoras del artista, nuevas especies de homínidos imposibles, de «dioses inconclusos» como los Neanderthalios y los Homúnculos o esas

Estudio de manos (2).
Bolígrafo azul sobre papel

Study of Hands (2). Blue pen on paper

Colección / Collection
Elvireta Escobio

² Manolo Millares, *Memorias de infancia y juventud*, Valencia, IVAM, colección Documentos, 1998.

hibridaciones lovecraftianas llamadas por él Antropofaunas; realiza excavaciones donde el humus se pliega en estratigrafías falsas de arpillera negra o recorre los desiertos del Sahara recolectando, a golpe de trazos en tinta china, criaturas disecadas sobre el blanco del papel. En el ámbito literario, contribuye al tema con su ya citada «Memoria de una excavación Urbana» donde narra en primera persona un proceso arqueológico oscuro y delirante. Al comienzo del mismo aparecen de nuevo sus manos, como protagonistas, siempre dispuestas a laborar:

Instrumentos necesarios para una excavación:

Piqueta,	Navajas,
Manos,	Manos,
Paleta,	Cepillo de uñas,
Manos,	Manos,
Cepillo de dientes,	Brochas de pintor,
Manos,	Manos,
Probetas,	Cacerolas,
Manos,	Manos,
Cucharas,	Espuertas,
Manos,	Manos,

Esta pulsión arqueológica era tan ineludible que llegó a trascender los límites de lo artístico-imaginario, para encarnarse en materia cotidiana a través de una preciosa colección de arqueología e incluso alguna que otra incursión clandestina en yacimientos reales.

Mi padre siempre tuvo miedo a viajar. Ya en su juventud, debido a esos temores incontrolados, perdió la ocasión de trasladarse a Madrid con una beca para ampliar estudios e impulsar su carrera de artista. Según cuenta en sus «Memorias de infancia y Juventud» —publicadas por primera vez en 1998—² «Ya en el barco —de noche— me instalé en el camarote individual y mi hermano se despidió de mí. No hizo más que dejarme, cuando me vi la cara en el espejo encima del lavabo y me entró una angustia de verme allí solo, que la primera pregunta que le hice a mi cara asombrada del espejo fue ¿a dónde diablos vas tú, Manolo? Y en diciendo esto tomé la maleta y, no recuerdo cómo, me vi en tierra oculto debajo de una lona que cubría un cargamento de plátanos pues empezaba a llover fuerte. Luego regresé a casa pero la puerta estaba cerrada.»

El problema era que dentro de él, se escondía un hombre con una exacerbada curiosidad; una curiosidad casi científica por todo lo desconocido o por todo aquello susceptible de ser descubierto o investigado. Ese otro yo, ese personaje oculto con

espíritu de pionero, de explorador valiente del XIX, necesitaba mostrarse, desarrollarse y cobrar vida de algún modo. Le urgía hallar formas de puentear a ese cuerpo limitante, a ese artista incapaz de enfrentarse a los retos de una vida cargada de riesgos físicos.

Una alternativa fueron los libros. Lector insaciable, mi padre siempre mostró interés por los temas de viajes y aventuras. Daba igual el formato. Lo mismo le valían los relatos en cómic de Hergé retratando con todo detalle zonas del globo en las que el autor jamás había estado, como la travesía oceánica de Thor Heyerdahl en su Kon-Tiki, Odiseo protagonizando hazañas de héroe legendario por los mares grecolatinos del s. XII ac. o los devenires de Humboldt en el Orinoco, explorador este último que daría título a una de sus series más conocidas.

Otro recurso empleado por él para adentrarse en los terrenos de la aventura fue ese modo tan peculiar que tenía de enfrentarse a sus obras. Era el momento del explorador oculto. Libre de las amenazas de un mundo incierto, amparado por las cuatro paredes de su estudio, el Humboldt-Amundsen-Darwin eclosionaba con furia buscando, o mejor aún, fabricando paisajes nunca vistos por el hombre. Él mismo llegó a admitirlo en diversas ocasiones. Siempre que trabajaba sobre un cuadro sentía la emoción de Humboldt recorriendo el Orinoco. Vuelven a mí sus manos de artista solapadas esta vez con el aventurero inventado. Se mueven con la urgencia de quien sabe que todo aquello no es más que una maqueta, una ficción de juguete que acabará fosilizada en el tiempo cuando la obra esté terminada. Es el proceso lo importante. En el transcurso de ese tiempo ficticio sus manos son libres de transitar por territorios sin nombre. Las manos jugando a ser hombre al filo del abismo. Sabiéndose en medio de la nada, éstas arrugan el saco furiosas generando relieves imposibles de datar; acuchillan y cortan la tierra de tela, clarean la jungla para avanzar hacia las fuentes de algún río de mentira; se deslizan como la lava cubriendo, unas veces con ceniza blanca y otras con basalto negro, los campos clavados sobre un bastidor de madera. En determinados momentos, por obra y gracia de una alquimia casi infantil, lo que antes era humus es ahora carne desgarrada. Son heridas humanas, efectos colaterales de toda aventura en este y otros mundos. Por fortuna no es el artista —incapaz de enfrentarse a las afecciones y al dolor físico— quien se hace cargo del asunto. Para eso está el explorador que, como todo pionero decimonónico, cuenta con una formación multidisciplinar. Las manos entonces cambian de herramienta y se dan a la tarea frenética del recosido a puntadas salvajes, más de momia que de herido en hospital de campaña. Cerca ya del final se ralentiza su baile. Vuelve la calma. El cuadro respira por sí mismo y con la conciencia de quien ha traído un nuevo hallazgo al mundo —o una nueva especie— se retira el explorador a su nicho, oculto justo detrás del artista. Las manos nudosas «dibujadas por Van Gogh» se relajan y caen.

Pero no eran únicamente exploradores o arqueólogos los que ocupaban las bambalinas del artista. También había espacio para un activista político, para un crítico incansable y feroz no solo contra el régimen imperante en España sino contra toda injusticia humana desde el principio de los tiempos. Entre bambalinas y recuerdos de



una niñez asediada por el miedo a la enfermedad y al encarcelamiento, se agazapaba el hombre que necesitaba empuñar pancartas, gritar verdades frente a los dictadores, lanzar piedras a los asesinos, a los políticos corruptos, a los curas de sotana rancia. Y sobre todo, a la muerte. Por todo ese odio contenido, materializado en sed de grito, se rebela el revolucionario oculto y decide utilizar las manos del artista para, esta vez, mostrar al mundo otras verdades bien distintas a los hallazgos arqueológicos o a la cartografía de terrenos vírgenes. Es el momento en el que veo las manos de mi padre trazando líneas afiladas como ballestas. Despojadas del miedo contenido al otro lado de los muros de su estudio, éstas bailan desafiantes sobre el cadáver del fascista Mussolini colgado boca abajo en la plaza pública junto a su amante Clara Petacci. No hay piedad en esas manos como tampoco la hubo en los personajes que retratan. La danza de la

Estudio de manos (4).
Bolígrafo azul sobre papel

Study of Hands (4).
Blue pen on paper

Colección / Collection
Elvireta Escobio

tinta sobre el papel blanco vuelve a ejecutar públicamente una y otra vez a sus reos, más cerca estos de cerdo desollado que de humano.

Tampoco muestran piedad las manos del artista cuando desencajan hasta el esperpento los cuerpos y las actitudes del clero español. No en vano fueron curas los que denunciaron a su padre, maestro republicano, forzando su despido y condenándolo, a él y a toda su familia, a una vida de pobreza y miserias.

Represaliado conservando la vida o «Mutilado de paz», decía él. El artista tiene miedo. En la España que vive, la gente es encarcelada, torturada y hasta ejecutada por su forma de pensar y denunciar. El revolucionario escondido tras el escenario dirige esas manos de artista mientras reproducen, esta vez entre carcajadas de burla y rabia, a una horda infame de seres ataviados con togas, sotanas, cruces, bonetes, encajes y medallas. Calaveras y cetros se fusionan —a pinceladas y trazos de negro, gris y rojo— con falos, esvásticas y ametralladoras. Es el artista y no el activista quien decide —una vez terminada esta serie de pinturas y dibujos sobre papel— esconderla colgada a modo de fardo clandestino desde la ventana del baño, abierta

³ Manolo Millares, *Destrucción construcción en mi pintura*, Madrid, Acento Cultural, n.º 12-13, 1961.

a un estrecho patio de ventilación. Se realizó entre los años 1960-1964 y jamás fue expuesta mientras él vivió.

Rematando el escarnio eclesiástico, no podía faltar algún nombre propio como el del inquisidor Torquemada. Para él quedó una carpeta de obra gráfica, acompañada con poemas del poeta canario Manolo Padorno, recordando su figura y el horror de sus Autos de Fé.

Las manos continúan ahora danzando sobre un falso muro apuñalado de metralla, o se deslizan dejando huellas de dolor pintado sobre cientos de papeles y arpilleras sin título. También las veo afanadas redactando un documento, probablemente acusatorio, en letra antigua e indescifrable. Se superponen bajo ellas —unas manos ya desdibujadas de tanto ajeteo— los despojos encarnados en arte de un campo de batalla. La lucha más dura de ese activista oculto no tiene



banderas ni ideologías. Ni siquiera ética. Es una guerra perdida desde antes de estallar. Las manos del artista lo saben porque ven la muerte de cerca en cada baile. No importa lo mucho que denuncien el absurdo del acabar en nada o sus puntadas de cirujano falso cerrando heridas de cartón piedra. Da igual la furia con que acuchillen la pintura negra dejando cicatrices blancas. El artista detrás del revolucionario que mueve las manos conoce el final de la historia, mas no lo revela. Prefiere dejar hacer, no vaya a ser que en uno de esos gestos, a brochazos llenos de ira, renazca la vida de entre tanta miseria humana. Tal y como aparece en el escrito «Destrucción-construcción en mi pintura».³

«De una fuerza constructora-destructiva que ha de barrer lo que, en realidad, no es más que basura y mierda elevadas a categorías despóticas, devendrán los nuevos vocablos del mañana».

Sobre esos vocablos de esperanza se apoyan las manos del revolucionario para continuar danzando. Y a diferencia de otras ocasiones, es ahora, en medio del forcejeo cara a cara con la muerte, donde el artista se apodera de las manos y decide tomar la iniciativa. Al fin y al cabo, nadie va a detenerlo o interrogarlo a golpes por denunciar el juego sucio de un asunto ajeno a la política. A sus ojos, la muerte merece ser bailada en primera persona. Ni pancartas ni manifestaciones. Eso se lo deja al activista que poco a poco se retira a un segundo plano donde le esperan, entre bambalinas, el

Estudio de manos (12).
Bolígrafo azul sobre papel

Study of Hands (12).
Blue pen on paper

Colección / Collection
Elvireta Escobio

explorador y el arqueólogo. Ahora, el baile y sus rastros sobre el papel y la arpillera están en manos de un artista solitario.

Dejando a un lado el cúmulo de coreografías pintadas, quedándome tan solo con el movimiento, con la suma de gestos capaces de generar tanta belleza de lo oscuro, me pregunto cómo aprendieron esas manos a bailar.

Si la infancia de mi padre hubiera transcurrido en el outback australiano, los primeros trazos de su danza habrían quedado marcados en las cortezas de los eucaliptos o en la tierra roja del desierto. Pero el destino lo ubicó al otro lado del planeta, en una pequeña isla frente a la costa del Aaiún donde otros aborígenes, los Guanches, eran ya historia cuando él aprendió a caminar. Qué bien hubiera manejado el almagre para cubrir las paredes de las cuevas volcánicas con símbolos geométricos. Sus Pictografías dan muestra de ello.

Pero nada de cuevas, cortezas o tierra. Esas manos aprendieron su baile sobre el papel, mucho antes de que nacieran dentro de mi padre otros Millares. Al principio, el artista buscó en su entorno cercano, diseccionó en lo cotidiano probando lenguajes ya conocidos y memorizando sus propios gestos. Las manos, poseídas entonces por un solo dueño, recorrieron innumerables paisajes y retratos sobre papel y lienzo, ignorantes de que otros personajes vendrían a reclamar su espacio con las primeras pinturas arqueológicas. El baile, sencillo en sus comienzos, fue volviéndose barroco con el tiempo y la tensión cada vez más profunda. No es fácil acomodar las manos al ritmo cambiante de varios individuos luchando por salir de su trampa. Esa trayectoria trazada a través de los años, con la danza de unas manos incapaces de abandonar su búsqueda, es la que puede verse y disfrutarse en la muestra que nos ocupa. Como soporte de la misma, el papel; y sobre él, la muerte vencida finalmente por lo que de eterno tiene el arte verdadero.