

M I

R

Ó



P

O

E

M A

Trabajo furiosamente; ustedes, mis amigos los literatos, me han ayudado mucho y facilitado la comprensión de muchas cosas. Pienso en nuestra charla, aquella en la que usted me dijo que parte de una palabra cualquiera para ver a dónde le lleva. He hecho unas cuantas cositas en madera en las que parto de una forma surgida de eso mismo. Creo que este punto de partida de una cosa artificial es paralelo al que los literatos pueden alcanzar a partir de un sonido cualquiera, como por ejemplo el «cri-cri» del canto de un grillo, la pronunciación de una consonante o una vocal, o de un sonido nasal o labial. Esto, por sí solo, podría crear en ustedes, los poetas, un estado metafísico sorprendente, incluso con la mera pronunciación de unas vocales o unas consonantes sin el menor significado.

Hojeando mi cuaderno, también he notado el carácter extremadamente turbador de algunas páginas en las que hago dibujos disociados, destinados a los cuadros que preparo y en los que anoto algunas observaciones: nombres de colores o simplemente el monosílabo «sí» cuando hay alguna idea que me gustaría llevar a término ... En otros, en los que represento objetos volando sobre una superficie plana, escribo letras aisladas. De acuerdo con Breton sobre el carácter extremadamente turbador de una página de escritura ...

Insisto en que mis cuadros más profundamente conmovedores son aquellos simplemente dibujados, con algunos pequeños puntos de color o un arco iris. Estos nos conmueven en el sentido elevado de la palabra, como el llanto de un niño en su cuna ...

Mis últimas telas las concibo como por un flechazo, absolutamente liberado del mundo exterior ...

No encuentro la palabra; no quiero decir cuadro ni tampoco pintura ...

Esto no es en absoluto pintura, pero me da lo mismo.

Carta de Joan Miró a Michel Leiris  
Montroig, 10-VIII-1924

«No hago ninguna distinción entre pintura y poesía.» Esta rotunda afirmación de Joan Miró suscita una pregunta: ¿puede la pintura fundirse con algo ajeno a ella como la escritura poética? La poesía, esa forma de comunicación que es ocultación del contenido explícito, código íntimo, veladura del mensaje, desnudez de las palabras, atraviesa todo el trabajo de Miró. Lector de poesía, frecuentador de los círculos literarios y cultivador de profundas amistades con escritores, el artista mantuvo una larguísima batalla con la palabra escrita y un fértil diálogo con los modos de hacer de los poetas. Desde la sinestesia y el ritmo de la poesía modernista a la escritura automática; desde las altas cotas líricas de la mística al humor deslenguado; desde el caligrama a la poesía concreta; desde la rima consonante al verso libre: todo se infiltra en su creación plástica, testimonio de la silenciosa intimidad entre Miró y la literatura, así como de un diálogo constante consigo mismo. Un diálogo que es también una lucha.

Esta exposición traza ese camino entre lenguaje y artes visuales a través de pinturas, dibujos, libros ilustrados, versos iluminados y poemas propios y ajenos. En Miró, la poesía cruza tiempos, une momentos de su trayectoria alejados entre sí. Por ello, esta muestra se desarrolla entre dos polos: su trabajo en los años de eclosión del surrealismo (décadas de 1920 y 1930) y su obra tardía (décadas de 1960 y 1970) para demostrar cómo el poema es el bajo continuo que sostiene toda una trayectoria; es lo que convierte a Miró en el traductor en imágenes de un ambicioso proyecto creativo: el de experimentar la poesía como intensa experiencia vital. O, como él se escribía a sí mismo en 1940, el de «vivir con la dignidad de un poeta».

Carlos Martín  
Comisario de la exposición

## EN CAMINOS PELIGROSOS

«Sé que sigo unos caminos muy peligrosos y le confieso que a veces me entra un pánico propio del caminante que se encuentra en caminos inexplorados antes que él [...]. Intromisión en la pintura actual de cosas forasteras a la pintura.» Estas palabras de Miró anuncian su asociación a un movimiento nacido en la escritura: el surrealismo, que potencia su proyecto de fundir pintura y poesía. El proceso de destilación de su trabajo a partir de 1924 provoca perplejidad en sus contemporáneos, que no tardaron en considerarlo, con André Breton, «el más surrealista de todos nosotros». La representación es mínima, muchos de sus fondos son de un azul etéreo (el *Azul* de Rubén Darío) y suelen tener como título una palabra tan ambigua como significativa: *Peinture* [Pintura]. De la naturaleza quedan sugerencias veladas como en una escena onírica, formas desnudas como las palabras en el poema, figuras que juegan al equívoco con la mirada, surgidas de un lento proceso de destilación y deformación.

Miró deja fluir el subconsciente pero trabaja cada detalle, compone a partir de un trazo o un sonido, borra la descripción para aferrar la sugerencia y aplica a la pintura figuras retóricas propias de la poesía. La metáfora y la metonimia, que desplazan y amplían los significados de las imágenes; la onomatopeya, que aporta sonido; o el hipérbaton, que disloca el orden y disposición natural de las palabras y las cosas. Son obras inmediatas y enigmáticas de las que Jacques Dupin dirá: «su elocuencia invalida toda glosa».

## EL TRAZO COMO ESCRITURA Y REESCRITURA

A través del trazo como grafía no ligada a idioma alguno, la pintura de Miró se vuelve escritura; pero una escritura sin lengua, sin código, sin convenciones. Así lo sugiere *Écriture sur fond de rouge* [Escritura sobre fondo rojo, 1960], pintura que carece de referencia literaria, lo que no impide a Miró considerarla una página escrita. Pero ¿qué ocurre cuando el artista se enfrenta a un poema ajeno? No lo glosa ni lo convierte en excusa narrativa para nuevas composiciones; lo interioriza, lo expande o lo reescribe mediante ese gesto de la mano que «escribe» pintando. La libertad del signo plástico respecto a la gramática y la sintaxis permite a Miró desvelar los espacios entre versos y los silencios del poeta: es el caso de los poemas de Jacques Dupin iluminados a mano. En otras ocasiones aporta escenas y signos arcanos a lo que se escribe, como en *Parler seul* [Hablar solo, 1948-1950] de Tristan Tzara, o genera criaturas que ocupan la página y fagocitan las palabras, como en *À toute épreuve* [A toda prueba, 1958] de Paul Éluard, donde las imágenes no se deciden entre ejercer de contrapunto o de subrayado.

Se diría que todos estos trazos añaden versos a los de sus poetas, o recuperan el sentido etimológico de la palabra «ilustrar»: «iluminar», «sacar a la luz». Cabe preguntarse quién ilustra a quién: si los versos resplandecen ante el brillo de la pintura; o si las palabras enmarcan los colores. Miró establece así con los poetas, amigos y compañeros de filas, una batalla y también una comunidad fraternal en la mirada.

## PALABRAS ENCADENADAS, LETRAS EN LIBERTAD

En 1963 Miró anota en una pequeña hoja de papel el proyecto para una serie de telas con letras y números. Y añade: «llegaremos más lejos que el letrismo», una mención que revela el interés de Miró por creadores más jóvenes: los letristas, muy influenciados por dadá, dinamitaron la poesía mediante composiciones basadas en signos gráficos y letras que se desgajan de la palabra. En la serie resultante, *Lettres et chiffres attirés par une étincelle* [Letras y cifras atraídas por una chispa, 1968], esos signos, estarcidos, parecen flotar en un éter, liberados de las ataduras del lenguaje o atraídos hacia un punto central. Significativamente, mientras Miró pintaba estas obras, las revueltas obreras y estudiantiles de mayo del '68 dejaban creativos mensajes estarcidos en los muros de París reivindicando libertad e imaginación.

En esos años, Miró se interesa también por la poesía concreta, un género entre la literatura y la plástica, en el que la disposición espacial del poema prima sobre el contenido; un interés materializado en el libro *Tres Joans. Homenatge a Joan Prats* [Tres Joans. Homenaje a Joan Prats, 1978], concebido a cuatro manos con el poeta visual Joan Brossa. Su carácter iconoclasta, el desafío al libro tradicional y el juego irónico con el lenguaje está también presente en otros dos libros firmados por Miró en los años 1960, donde recupera al dramaturgo Alfred Jarry a través de Ubú, el personaje que parece reactivar su carácter grotesco y deslenguado en este nuevo contexto de poesía y revolución.



## DE LA POESÍA AL POEMA

A partir de 1968, Miró otorga el título *Poème* [Poema] a toda una serie de obras. Es una inversión de aquello que, en los años 1920, llevaba por título «Pintura». Sus cuadros no remiten a poemas preexistentes, inexistentes o por hacer. Declaran, desde una convicción de madurez: «este cuadro *es* un poema». Son obras rotundas que combinan los signos de su repertorio cósmico con los gruesos trazos negros que desvelan una escritura. A ello, Miró añade letras estarcidas que indican más un sonido que la formación de una palabra, como si la voz del poeta se moviera libre por el espacio y no se replegara a ninguna convención lingüística.

*Poème III* (1968) y *Poème à la gloire des étincelles* [Poema a la gloria de las chispas, 1969] dan testimonio de cómo la lucha de Miró con el texto poético ha concluido. Y, en paralelo, el artista ha ido forjando todo un nuevo vocabulario estelar que ya le identifica y que aplica en sus libros más tardíos: en primer lugar un clásico, *Càntic del sol* [Cántico del sol, 1975] de Francisco de Asís, donde se deja seducir por esa forma de misticismo que se mira en los fenómenos de la naturaleza, lo que conecta, a través de unas cancioncillas religiosas, su interés juvenil por la tierra con la elevación de la poesía. Y en segundo lugar un contemporáneo: el último poemario de Jacques Prévert, *Adonides* [Flores de adonis, 1975], para el que utilizó (en un nuevo cruce de tiempos) unas planchas concebidas en los años 1930. Si para Prévert «el auténtico jardinero se descubre ante el pensamiento salvaje», para Miró el verdadero pintor se descubre ante el Poema.