

Entre las más recientes, de estreno inminente al escribirse estas notas, hay que destacar *Hombre mirando al Sudeste*, de Eliseo Subiela, *La noche de los lápices*, de Héctor Olivera y otras de variado interés.

José Agustín Mahieu

Miró: sembrador de estrellas

La relación del pintor Joan Miró con la poesía escrita fue siempre muy intensa. En conversaciones solía hacer raras veces referencias a la pintura, pero sí muy frecuentes a la poesía o la música —y, a decir verdad, más a la música que a la poesía—. *Atènyer la música* —alcanzar la música— era un propósito que, a juzgar por uno de sus cuadernos de bocetos juveniles, parece haberse impuesto tempranamente. Y la denominación «melodías pintadas» otorgada en alguna ocasión a sus cuadros, es por supuesto idónea. Pero este acercamiento a la música, por interesante que sea, cae fuera del marco de estas breves anotaciones que han de ceñirse exclusivamente a la relación que Miró siempre mantuvo con el arte de las palabras.

Un pintor capaz de dar a sus cuadros títulos tan imantados de fantasía como *Los jazmines con su perfume dorado embalsaman el vestido de la muchacha*, *El diamante sonríe en el crepúsculo* o *Una gota de rocío cae del ala de un pájaro y despierta a Rosalía, que duerme a la sombra de una telaraña*, para elegir sólo algunos ejemplos, debería de estar, naturalmente, en posesión de un sentido muy ejercitado de los elementos poéticos. Sus títulos resultaron siempre sugestivos. Miró afirmó una vez que «hallaba» sus títulos mientras trabajaba, como si no los inventara sino más bien como si estuvieran ya elaborados y dispuestos en algún lugar y sólo esperasen ser descubiertos por el pintor. «Cuando he encontrado el título vivo en su atmósfera», contaba en *Yo trabajo como un hortelano*, texto fundamental publicado en 1959, «Para mí el título resulta entonces una realidad cien por cien; como les sucede a otros con el modelo, una mujer recostada, por ejemplo. El título es para mí una realidad exacta.» El título como modelo, algo a *reproducir* o *igualar*, más que ilustrar. «Para mí, un cuadro debe ser como las centellas. Es preciso que deslumbre como la belleza de una mujer o de un poema, es preciso que tenga una irradiación, que sea como esas piedras que usan los pastores de los Pirineos para encender sus pipas.»

Hasta aquí la carga verbal que conlleva el título en sí. Pero letras y palabras poseen también cualidades plásticas hacia las que Miró a menudo se sintió atraído. Los cubistas le habían enseñado a colocar en los cuadros palabras o fragmentos de palabras, como todavía otro elemento enriquecedor. En un cuadro suyo, *Paisaje catalán*, que data de los años 1923-24 y del que suele decirse que constituye un momento crucial de su desarrollo, se ven en un extremo las cuatro letras *s, a, r y d*, que alguna vez han sido interpretadas como el comienzo de la palabra «sardina» (tal vez el origen del gracioso apodo que le pusieron los surrealistas: «L'arbre à sardines») pero que podía ser también y quizás con más razón el comienzo de la palabra «sardana».

En *Letras y cifras atraídas por una centella*, de 1968, los signos del alfabeto bailan y revolotean libremente, pintados con patrón y sin que signifiquen nada en particular: levantamiento alegre en contra de los cánones impuestos por la ortografía. Por otra parte, Miró ha pintado también, con evidente placer, oraciones enteras o diminutos poemas plenamente legibles en varios cuadros, como por ejemplo: *Une étoile caresse le sein d'une négresse*, de 1938.

Avido lector de poesía, Miró tuvo siempre amigos poetas, y es larga la lista de los poemarios que ha ilustrado. En su Barcelona natal, ya durante la primera guerra mundial, se había vinculado a varios poetas jóvenes que con gran entusiasmo absorbían las ideas más radicales, tanto del arte como de la política. Todos ellos estaban imbuidos de la nueva poesía francesa (en la que Apollinaire jugaba un papel singularmente prominente), se interesaban por el futurismo italiano y consideraban a Picasso, que pocos años antes se había trasladado a París, como su predecesor inmediato. También el dadaísmo tuvo un vástago momentáneo en Barcelona, debido a la estancia provisional pero eficaz de Picabia en la ciudad. Y finalmente, en este recuento rápido de influencias, no se pueden omitir la de las corrientes socialistas, ante todo anarquistas, que hacia esa época se incrementaron en Cataluña, encontrando en Barcelona un fuerte bastión hasta los días de la guerra civil.

Entre los amigos coetáneos de Miró encontramos a J.V. Foix, cuyos primeros libros ilustró y con el que se mantendría en productivo contacto a lo largo de los años. Ya en 1918, año en que Miró expone por primera vez, Foix le dedica un poema que empieza de manera *resplandeciente*: «Parpellegen ulls clars al clar de les espigues». Dentro de la poesía catalana Foix ha sido, en cierta medida, lo que Miró dentro de la pintura: un talento independiente y sin igual, fecundo e inspirante, durante mucho tiempo mantenido a la sombra por razones no solamente aunque por la mayor parte políticas.

Cuando Miró más tarde se trasladó a París, uno de sus vecinos en la Rue Blomet (donde le había prestado su estudio el escultor Gargallo), resultaba ser André Masson. En una entrevista con el crítico norteamericano James Johnson Sweeney, Miró relata: «Masson leía mucho y siempre estaba lleno de ideas. Entre sus amigos se encontraban precisamente todos los jóvenes poetas de aquel tiempo. A través de Masson los conocí —a través de ellos oí discutirse la poesía. Los poetas que Masson me presentaba me interesaban más que los pintores que yo había conocido en París. Me hechizaban sus nuevas ideas y en especial la poesía que discutían. Noches enteras me llenaba yo de esa poesía —particularmente la que seguía la tradición de Jarry...» Vale la pena llamar la atención sobre el hecho de que Miró, tan poco intelectual, se interesaba por «las nuevas ideas»

con las que entró en contacto en París, y que nombre expresamente a Alfred Jarry, que al menos en lo que se refiere a la forma de vida que llevaba parece estar ubicado tan lejos de él. Pero hay similitudes subyacentes. Tal vez se dejaron apreciar de manera graciosamente ostensible en el espectáculo que hace algunos años el grupo teatral *La Claca* creó en estrecha colaboración con el viejo maestro titiritero que fue Miró: espectáculo que, en todo su humor drástico, sin duda tenía muchos puntos comunes con el *Rey Ubu* de Jarry.

Entre los muchos poetas que Miró conoció y frecuentó en París mencionaré en primer lugar a Tristan Tzara, Robert Desnos y André Breton. Ya esto indica cuáles fueron las *nuevas ideas* que, a través de estos poetas, llegaron a Miró. Y gracias a ellos y a precursores como Rimbaud, Lautréamont y el ya mencionado Jarry, pudo encontrar un camino que gradualmente lo llevó a salvarse del realismo que había estado practicando hasta *La Masía*, el famoso cuadro que estuvo en posesión de Ernest Hemingway.

En 1925 dice haberse dedicado casi exclusivamente a «dibujar alucinaciones» y aquel mismo año termina *Carnaval de Arlequín*, tan rico en sugerencias poéticas. Miró había caído en el campo de alta tensión del surrealismo. Breton vio en él a un practicante ejemplar del automatismo psíquico, que superaba a todos los demás en inocencia y espontaneidad, y hasta lo llamó «quizás el más surrealista de todos nosotros». Cuando Miró hizo su primera exposición parisina en la Galerie Pierre en 1925, el catálogo contenía un texto de Benjamin Péret, que era otro de sus amigos surrealistas. Y cuando un tiempo después se realizó en la misma galería la primera exposición colectiva del grupo surrealista, Miró era obviamente uno de los participantes.

En lo sucesivo mantuvo buenas relaciones con Breton y su grupo, al mismo tiempo cuidándose de guardar cierta distancia y de no mezclarse en las luchas internas como externas del grupo. Por las mismas razones no dudó en hacer testimonio de su amistad a renegados como Michel Leiris, Antonin Artaud o Jacques Prévert. Por su parte otro de estos apóstatas, Raymond Queneau, se divirtió componiendo en 1949 —en sobreentendida polémica con Breton y los surrealistas— un diccionario del mundo de signos del pintor, que denominó «miroglíficos» y los cuales, según su opinión, de ningún modo eran subconscientes ni instintivos sino portadores de un significado más bien deliberado. El mismo Miró nos habla de su «vocabulario de formas». Esto podría indicar que, en alguna medida, creó conscientemente su propio alfabeto por medio de símbolos como estrellas, escaleras, cabellos y otras figuras con cuya ayuda, en constelaciones siempre nuevas, nos quería comunicar algo. Queneau lo define como «poeta prehistórico» y tampoco es difícil ver las semejanzas con la caligrafía china o japonesa, que no son otra cosa que escritura.

Lo que Miró dijo apreciar en los surrealistas era ante todo el no comprender la pintura —ni el arte en general— como un objetivo en sí. «No hay que preocuparse, en efecto, de que una pintura permanezca tal cual», decía, «sino más bien de que esparza gérmenes, de que difunda semillas de las que nazcan otras cosas.» De esta forma los surrealistas aspiraban a trascender la pintura, algo que Max Ernst no dejó de recalcar enérgicamente en sus escritos. Miró fue vecino también de este pintor (tan versado como Masson en literatura) cuando se mudó en 1927 a la Rue Tourlaque, donde además vivían Hans Arp, pintor y poeta, y Paul Eluard, el más luminoso, el más poéticamente

desenfadado entre los surrealistas. Una más entre ellos habrá que nombrar: René Char, al que Miró conoció ya durante aquellos primeros años en París, pero con el que no comenzó a colaborar hasta más tarde, a partir de 1948, cuando adorna con una litografía *Fête des arbres et du chasseur*, iniciando así una relación larga y provechosa.

De manera general el número de libros que Miró ha ilustrado —si es que puede usarse ese término— se fue incrementando considerablemente después de la guerra europea. Son libros de poetas que ya he nombrado, pero también de otros surgidos posteriormente, como Yves Bonnefoy o Jacques Dupin. En un caso el procedimiento ha sido el contrario de lo usual. Al estallar la guerra, Miró terminó de pintar una serie de guaches, *Constellations*, que más tarde inspiró André Breton a escribir veintidós «prosas paralelas», que juntas constituyen el hasta ahora más magistral intento de acercamiento a la obra de Miró por las vías del lenguaje poético, una extraordinaria confluencia de imagen, texto y pensamiento.

Por razones obvias, tras su regreso a Barcelona en 1940 Miró tenía que llevar una vida más retraída. La situación cultural de la España franquista era cuando menos asfixiante; su propia presencia allí podría parecer en muchos aspectos dudosa. Tenía que pasar un largo tiempo antes de que expusiera en su país; de todos modos, Miró venía a ejercer una influencia casi clandestina sobre toda una generación de artistas jóvenes. Para ellos la obra del pintor reveló, en palabras de Antonio Tàpies, una «verdad siempre revolucionaria». Joan Brossa particularmente, fuerza motriz del grupo Dau al Set, se convirtió en propagador de aquella verdad, formulando en distintos poemas su afinidad espiritual con el pintor. Otro miembro del grupo, Juan Eduardo Cirlot, escribió una de las primeras monografías que sobre la obra de Miró habían de publicarse en castellano.

A juzgar por el número de poemas que surgieron del carnaval visual que a lo largo de su vida desencadenó este estoico maestro de ceremonias, este «juglar sutil» (Char), este «malabarista menos abstracto del mundo» (Prévert), podemos deducir que tuvo no poco éxito en su intento de esparcir semillas, de inspirar. El espíritu de libertad que emana de sus obras no ha dejado de influir en los poetas. En Miró nos encanta su ingravidez, su inmediatez y su capacidad de dejarnos perplejos. En un instante aparece grotescamente con una pata tan fluctuante como una nube y en el próximo está parado de puntillas en una pirueta de las más elegantes. Era al mismo tiempo ingenuo y astuto a la hora de dar rienda suelta a su espontaneidad, y sabía ponerle trampas al pensamiento generador de imágenes. Sabía, como lo expresa Tristan Tzara, «explorar el azar prohibido».

Naturalmente, su obra no ha servido de incentivo únicamente al círculo de sus amigos poetas, por extenso que sea. Para dar un solo ejemplo, el poeta escocés Ruthven Todd escribió en los días de la guerra civil un poema que se inspira en el Miró terrenal, el de las cántaras, tinajas y ocarías de barro, el herbolario mágico Miró, cuyos paisajes simbolizan una existencia de ensueño entonces destrozada por las bombas fascistas: «And the magician found when he had woken / His people killed, his gay pots broken».

Otros, muchos más, levantan también la vista en sus poemas hacia ese cielo en cuya contemplación Miró decía sentirse subyugado. «La mecánica celeste le ha mostrado desde