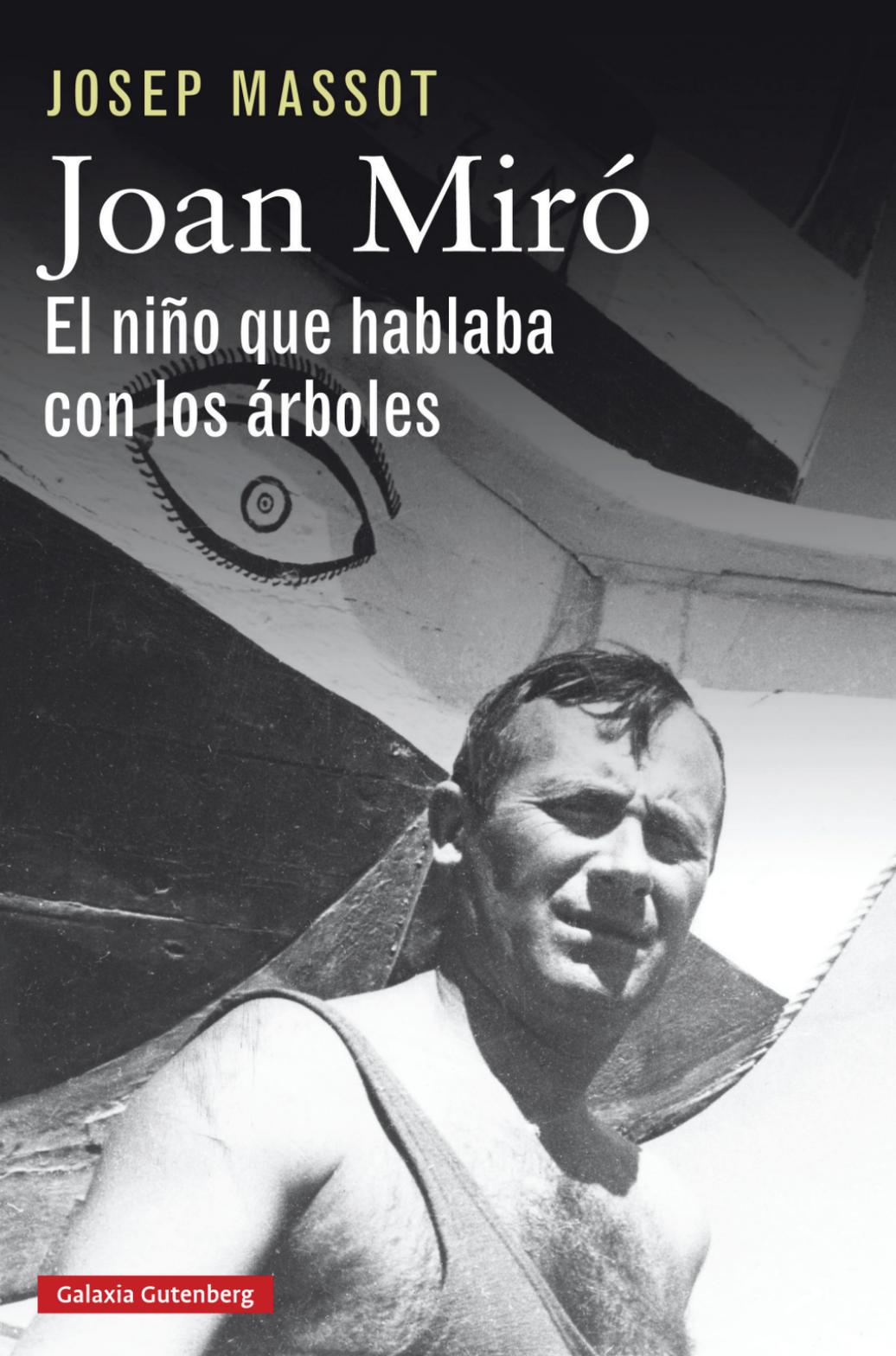


JOSEP MASSOT

# Joan Miró

El niño que hablaba  
con los árboles



Galaxia Gutenberg

---

Josep Massot

**Joan Miró**  
El niño que hablaba  
con los árboles

Galaxia Gutenberg

También disponible en eBook

Publicado por:  
Galaxia Gutenberg, S.L.  
Av. Diagonal, 361, 2.º 1.ª  
08037-Barcelona  
info@galaxiagutenberg.com  
www.galaxiagutenberg.com

Primera edición: marzo de 2018

© Josep Massot, 2018  
Reservados todos los derechos  
de todas las fotografías: Archivo Successió Miró,  
excepto de las siguientes: p. 128, Ajuntament de Girona.  
Archivo y biblioteca R. y M. T. Santos Torroella; p. 150, Archivo Espinal;  
p. 309, Bibliothèque Kandinky, Centre de documentation et de recherche  
du Musée national d'art moderne, Centre Pompidou; p. 318,  
fotografía de Ione Robinson, derechos reservados; p. 454, Archivo Tey; p. 619,  
*Revista AC*; p. 628, fotografía de Roness-Ruan. Archivo Successió Miró;  
p. 738, fotografía de Georges Platt Lynes. Archivo Successió Miró;  
p. 791 fotografía de Ishikawa Yoshinori. Archivo Successió Miró; p. 88, 181  
(izquierda), 187, 225, 275, 369, 506, 508, 513, 593 y 654,  
derechos reservados.  
de la obra de Joan Miró: © Successió Miró, 2018  
© Galaxia Gutenberg, S.L., 2018

Preimpresión: Maria Garcia  
Impresión y encuadernación: Sagrafic  
Depósito legal: B. 3928-2018  
ISBN: 978-84-17355-01-2

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública  
o transformación de esta obra sólo puede realizarse con la autorización  
de sus titulares, aparte de las excepciones previstas por la ley. Diríjase a CEDRO  
(Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear  
fragmentos de esta obra ([www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com); 91 702 19 70 / 93 272 04 45)



Joan Miró, Miquel Miró, Dolors Ferrà y Maria Dolors Miró en el Monasterio de Montserrat, 1903

«El genio es la infancia recuperada a voluntad, el niño dotado ahora, para expresarse, de órganos viriles y la mente analítica que le permite ordenar la suma de los materiales acumulados involuntariamente.»

BAUDELAIRE,  
*Le Peintre de la vie moderne*



---

*A David y Emili*



Joan Miró a la edad de un año, 1894

---

## Prefacio

«La pintura de Miró es el camino más corto de un misterio a otro», anotó en su diario Michel Leiris en 1925. Treinta años más tarde, en 1954, Raymond Queneau aseguraba que «de todos los pintores contemporáneos, Miró pasa por ser el más secreto». Pierre Loeb, su marchante francés, no dudaba en afirmar: «[Fue] el hombre más misterioso, el más impenetrable que he encontrado en toda mi vida». Ya al final de la vida del artista, su fotógrafo de confianza, Francesc Català-Roca, decía: «Era como un caracol. Mientras le dejas hacer, va bien, pero cuando intentas tocarle, se esconde», y Joan Prats, su gran amigo, a quien consideraba un hermano, comentaba: «Lo sé todo de él y no sé nada de él». Joan Miró sigue siendo un enigma, el único de los grandes artistas que revolucionaron el arte del siglo xx que no cuenta con una biografía exhaustiva. Quien más se le acercó fue Jacques Dupin. Miró comenzó a proporcionarle algunos datos de su infancia para después desviar su monografía al concienzudo comentario de aspectos artísticos. En sus largas conversaciones con Georges Raillard, grabadas en 1975, el año en que Franco agonizaba, el artista desgranó más opiniones que detalles biográficos. Ante otros investigadores que intentaron construirle un relato, se replegó con la estrategia del caracol en cuanto asomaba su interés por un asunto personal, como le sucedió a Lluís Permanyer, quien tuvo que interrumpir las pesquisas que lo llevaron a

escribir su iluminadora biografía de síntesis. Miró tenía la boca cosida como sólo en apariencia parece tenerla la imagen de la Virgen románica del ábside de Sant Climent de Taüll, que tanto fascinó al artista.

Habiendo impregnado su arte de una búsqueda de la verdad profunda, esencial, Miró no quería dejar su autoindagación a medias, tal como la concebía su buen amigo Leiris: si se decidía a contar su vida, debía exponerse en el doble sentido de la palabra, mostrar su interior, y exponerse al riesgo de esa verdad. Su último intento de pintar su autorretrato, en 1937, quedó inacabado, y cuando lo retomó, en 1960, garabateó, sobre la figura de la tela, una figura fantasmagórica. Sebastià Gasch, Josep Melià, J.J. Sweeney, James Thrall Soby, Jacques Dupin, Rosa Maria Malet, Yves Taillandier, Anne Umland, Carolyn Lanchner, Victoria Combalía, Roland Penrose, Rosalind Krauss, Barbara Rose, William Jeffett, Agnès de la Beaumelle, Clement Greenberg, Robert S. Lubar o Rémi Labrousse, entre otros, esbozaron un magnífico relato que se detiene en el límite del muro infranqueable que marcó Miró. Los libros que, junto a los citados, ofrecen más valiosas informaciones son la recopilación de algunas cartas y varias entrevistas de *Selected Writings & Interviews*, de Margit Rowell, las correspondencias con sus marchantes Pierre Matisse y Pierre Loeb, publicadas dispersas e incompletas en catálogos, tesis y monografías, y el imprescindible volumen del *Epistolari català: 1911-1945*, establecido por Joan Ainaud de Lasarte, y editado por Joan M. Minguet, Teresa Montaner y Joan Santanach. Desde muy pronto el artista supo que sus cartas pasarían a la posteridad, y por eso se mostró siempre hermético a la hora de desvelar por escrito rasgos de su vida. Si alguna vez los exteriorizó, debió de tratarlos en conversaciones confidenciales.

Hacía falta, pues, un relato que diera vida a Miró y rellenara las líneas de puntos indefinidos de su biografía

y sus aún más numerosas zonas de penumbra. Lo esencial en un artista es la obra, no la persona, pero el propio Miró dijo, hablando de otros creadores, que disociar la vida de la obra era un contrasentido. Miró no fue el niño eterno, el hombre ingenuo atrincherado en su taller, ni el medio monje, medio campesino, que se encerraba en sus largos silencios y que sólo sabía hablar con monosílabos, subrayados con gestos y bruscas onomatopeyas. La vida de Miró es un ejemplo titánico de superación de sus limitaciones, un rebelde perpetuo que, bajo la máscara de un atildado burgués, un día de su infancia se propuso liderar el mundo artístico y alzar su mano hacia el cielo para alcanzar las estrellas. Lo consiguió, no para su beneficio o fama personal, sino para dejar en herencia la vibración de libertad que desprenden sus obras de arte como antídoto de tiranías y para que incendiaran con su chispa –poética en ocasiones, salvaje en otras– el fuego interior de generaciones futuras. «El genio es la infancia recuperada a voluntad, el niño dotado ahora, para expresarse, de órganos viriles y la mente analítica que le permite ordenar la suma de los materiales acumulados involuntariamente», había leído Miró en *Le Peintre de la vie moderne* de Baudelaire, y para mantener esa inocencia, dejaba incluso que su hija Maria Dolors o sus nietos David y Emili intervinieran levemente en algunas de sus pinturas más complejas, para incorporar, intacta, la verdad de la infancia. Ahora que ya nadie se ríe de la pintura de Miró con el descalificativo ignorante que tanto sufrió en vida –«esto lo puede pintar un niño de guardería»–, es el momento de volver a poner en primer plano su reivindicación de la pureza del poder creativo infantil, la fuerza y el asombro de quien ve las cosas por primera vez. En un texto de Octavio Paz, recordando una velada en 1958 con los Miró en casa de Breton, el poeta mexicano dice que los cuadros del artista catalán son como un largo poema en el

que lo cómico y lo cósmico se entrelazan, que no hay que comprender, sino asombrarse ante ellos, con la risa universal de la creación. Es un largo poema que –dice Paz– nos cuenta un viaje del adulto que somos al niño que fuimos, un viaje, en tiempos de exterminio, a la busca de la mirada del primer día, hacia dentro de nosotros mismos: «Wordsworth decía que el niño es el padre del hombre. El arte de Miró confirma esta idea. Debo decir que Miró pintó como un niño de cinco mil años de edad. Un arte como el suyo es el fruto de muchos siglos de civilización y aparece cuando los hombres, cansados de dar vueltas y vueltas alrededor de los mismos ídolos, deciden volver al comienzo».

«El lenguaje verbal no es lo mío», reconocía Miró en el discurso de aceptación del doctorado *honoris causa* de la Universitat de Barcelona poco antes de morir. Eligió para expresarse el lenguaje de las formas, los colores y los signos, y en su madurez, su pasión por los materiales y los objetos, pintar con el cuerpo y descargar su energía en obras en las que lo importante es la materia y el cómo, no lo que significa. La fuerza de su rebeldía nació en su niñez y la mantuvo viva ya anciano, sin apenas visión, con dificultades para andar, cuando lo fácil hubiera sido acomodarse y disfrutar de su celebridad mundial. Se tuvo que acostumbrar pronto a las burlas en su familia, en el colegio, en las escuelas de arte, en los círculos de amigos, entre los críticos o de las primeras novias que tuvo. Tuvo que apretar los dientes y superar sus escasos dones artísticos, su salud frágil, la oposición violenta de su padre y los llantos de su madre, y oír en su propia familia que nunca llegaría a nada, a presenciar cómo otros pintores con menos talento alcanzaban antes que él fama y dinero. En lugar de desmoronarse, entrenó su cuerpo y su voluntad para afrontar los torbellinos que zarandeaban su ánimo, oscilante entre la depresión y la exaltación. Alimentó

su espíritu de resistencia como si fuera un duro combate de boxeo, contra todo y contra todos, incluido contra sí mismo. Como el pianista que, sólo si es obsesivo hasta lo maniático, llega a dominar las teclas para extraer música del silencio y del ruido, él logró adiestrar su mano y su ojo, adentrarse en los secretos más íntimos de la pintura y de la escultura, para volver a conectar al ser humano con el lenguaje original de la naturaleza y los ritmos del universo. Pero también su misma obsesión por la pintura, días enteros ante la tela, dándose cabezazos contra la pared hasta sangrar, en busca de una solución pictórica que no le llegaba, le hacía detestar su arte, sentir deseos de asesinarlo y destrozar los lienzos, como la desesperación que alguna vez ha confesado sentir algún compositor célebre respecto a su instrumento musical.

Miró amó toda su vida Cataluña y su lengua, la tierra ancestral, pero las magistrales líneas que trazó en muchos de sus cuadros no son cóncavas, sino convexas, se abren hacia afuera, hacia lo alto, y, como contraste a sus telas más violentas, en sus obras más desnudas hay un rico diálogo con el vacío, la nada, que limpia nuestra mirada de las cosas superfluas para encontrarnos a solas con el temblor de nuestra verdad profunda. Al igual que en el célebre relato de Georges Perec *Espèces d'espaces*, su grito de libertad partió primero de su mente y de su cuerpo, después de su taller y de su propia casa, luego de Barcelona, más tarde de Cataluña; a París siguieron Europa, América y Japón, para enlazar finalmente con el cosmos en comunión con la tierra de sus raíces. «La música excava el cielo», había proclamado Baudelaire, y Miró veía las nubes similares a los surcos de la tierra labrada de su masía de Mont-roig, de igual modo que las huellas que dejan los hombres y las ovejas sobre la arena de la playa de Cambrils le parecían constelaciones celestes. Una brizna de hierba y el más pequeño de los insectos se metamorfo-

seaban en sus pinturas con los astros más brillantes y las montañas más altas. Y en los tiempos bárbaros en los que los hombres se encarnizaban en guerras de aniquilación, desplegó un mundo de monstruos sedientos de sangre, ratas y seres nocturnos poblando las pesadillas de una humanidad en ruinas que había dejado de ser humana.

Hay innumerables escenas que nos permiten revivir lo que sentía Miró en distintas épocas de su vida. Un niño con dificultades para expresar su desasosiego, si no es por medio de la pintura. Un padre severo y estricto que impone su autoridad a su hijo gritándole: «¡Hasta el aire que respiras me pertenece!». Un Miró adolescente que en sus dibujos en la academia sólo puede ver el mundo en dos dimensiones, desesperado por encontrar la tercera, el relieve, el volumen, ante el desprecio de sus compañeros, y que sólo cuando cierra los ojos y toca a ciegas los objetos que quiere representar y siente su peso, es capaz de capturarlos en su mente. Un adolescente hablando con los obreros que levantan el cuento de hadas arquitectónico del Park Güell y de la Sagrada Familia de Barcelona, y que escucha maravillado las explicaciones sobre cómo Gaudí crea, sin planos, sus sueños de piedra. Un joven Miró, acompañado de su medio hermano Joan Prats, entendiendo en 1917 desde los asientos altos de la ópera del Liceu cómo Picasso recibe triunfal los vítores y los aplausos por los decorados del ballet *Parade*, sin atreverse a acercarse a él, a pesar de que frecuentaba la casa de la madre de Picasso para admirar los cuadros de su ídolo. Un aspirante a pintor que, visitando sus queridas pinturas románicas catalanas, se cruzó con el irreverente Francis Picabia, sin intercambiar con él más que un tímido y anónimo saludo. Un ilusionado debutante que expone por primera vez sus pinturas en las Galerías Dalmau en 1918, creyendo que acariciaba la gloria, y recibiendo, en cambio, insultos y la bofetada de la mofa...

En 1920, cuando asfixiado por la falta de ambición del medio artístico barcelonés, marchó a París y bajó del tren el 1 de marzo en la *gare d'Orsay*, su aspecto era el de un provinciano vestido de domingo, con una gran maleta de la que asomaba cómicamente un paraguas y sin saber hablar apenas francés. Sólo dos meses antes había desembarcado en la *gare* de Lyon, partiendo de Zúrich, Tristan Tzara. Lo esperaban –aunque no se encontraran– Breton, Aragon y Soupault, para ir los cuatro juntos a casa de Picabia. Eran más jóvenes que él, pero Miró durante aquellos primeros meses fue incapaz de dar una sola pincelada, mientras la revolución dadá incendiaba la capital del arte. Él necesitaba tiempo: trabajaba como un hortelano, absorbía lentamente cuanto veía, oía o leía, y necesitaba la fuerza y el silencio de Mont-roig para asumirlo, pero cuando lo hacía, era para ir más allá, para darle una forma propia, original, distinta.

Picasso fue su gran referencia viva. Cuando se sentía bloqueado, una visita a su estudio le señalaba el camino. Lo admiraba más que a ningún otro pintor, y le llegó a querer. Pero él, que era fiero consigo mismo, capaz de luchar hasta la extenuación contra su propia sombra, se puso a sí mismo el reto de superar a Picasso, y eso le daba fuerzas. Lo había hecho con Van Gogh y con el japonés Hokusai, los dos extremos entre los que oscilaron siempre su carácter y su pintura, la locura salvaje y la serenidad, la búsqueda del equilibrio y su violencia interior. Aprendía de ellos para hacer otra cosa. Destruía para construir y seguir destruyendo, con la masía, su mundo real, como eje para no perderse. Contra el virtuosismo inalcanzable de Picasso, optó por la solución de Picabia, la extrema audacia. Miró se puso el monóculo dadá, funambulista caminando por la cuerda floja sin red, alimentado por el riesgo a la caída mortal y espoleado por el eco de las burlas. Cuanto más sonoras, más radical hacía

su exploración, traspasando los límites conocidos. Es cuando se pierde, que se encuentra. Jarry, Baudelaire, Rimbaud, Péret, Goya, Van Gogh, Artaud pertenecían a su lado oscuro y violento. Kandinski, Mallarmé, san Juan de la Cruz, Bach, Mozart, la poesía china, los calígrafos japoneses, a su lado espiritual. La pintura románica, Gaudí, el arte popular, la tierra de Mont-roig y la luz y los *siurells* de Mallorca, a sus raíces.

A Miró hay que hacerle caso cuando habla, pero no siempre. Sus palabras contra los intelectuales hay que entenderlas como un reproche instintivo contra la pedantería. Él era el único de su grupo en París que estaba acostumbrado a la vida diaria del campo, que no admite el artificio de esnobismos sofisticados. Por eso conectó también con artistas amantes del pueblo como Alexander Calder o el ceramista Josep Llorens Artigas. Su biblioteca y sus razonamientos siempre certeros sobre otros pintores revelan un conocimiento exhaustivo de los grandes escritores y una sabiduría extrema sobre las técnicas pictóricas, del grueso de los pinceles y las mezclas de colores a descubrir cuándo Goya utilizaba una cuchara para pintar. Él no partía de una idea o una teoría previa, porque ya la había asumido antes, formaba parte de su cuerpo. Se dejaba llevar por su intuición, su mano y los accidentes de la tela, por las señales que le llegaban del exterior, que activaban la chispa del espíritu que pedía Rimbaud y repetía Max Jacob, y que él descodificaba.

Muchos historiadores se han empeñado en ver a Miró a la luz de los escritos de otros, como si el artista catalán fuera un mero ilustrador, vicario de las ideas de Breton o de Bataille. Es un error. Cuando Breton lanza en 1924 su manifiesto, todos los firmantes son escritores, menos Malkine. Y para entonces, Miró ya era surrealista a su manera, sólo tenía que sumar las nuevas ideas a las que ya había incubado desde la escuela Galí. Sin entrar en el deba-

te de si el surrealismo es un epígono del dadaísmo, lo que representa el surrealismo estaba en el aire de París. Breton fue, sin duda, un potente faro, pero se apropió del término, le dio cuerpo y, sobre todo, articuló con su poderosa personalidad unas directrices y un eficaz aparato propagandístico. El arte africano, de los locos y de los primitivos, el lenguaje de la analogía universal de los románticos alemanes, las lecturas del vidente Rimbaud y de Lautréamont, el *Coup de dés* de Mallarmé, el mundo grotesco de Jarry, las afinidades con los alquimistas, los místicos y los ocultistas, las alucinaciones de los sueños, los procesos verbales de la poesía, reveladores de una realidad oculta, todos estos elementos, las nuevas artes del cine o la fotografía, los grafitis, las novelas populares como *Fantômas*, por no señalar la necesidad de superar el cubismo y el futurismo, y de destruir las ruinas de la cultura que había llevado a Europa al desastre de la Primera Guerra Mundial, todo ello estaba ya presente en el círculo de la *rue Blomet*, el taller en el que vivía Miró, ignorado por Breton —que despreciaba la música y a un pintor tan fundamental como Klee—, cuando el autoritario pontífice de las letras publicó el primer manifiesto surrealista.

París era el centro del mundo del arte y quien dictaba la tendencia, pero Picasso había ganado la batalla a Matisse y a Braque. Francia salía de una guerra, herida de patriotismo. Se buscaba a un artista francés que tomara el relevo de Picasso y se pensó en un primer momento en André Masson, héroe en las trincheras. Max Ernst era alemán, De Chirico, italiano, y Miró y el primer Dalí, catalanes. Los tres primeros fundaron la pintura surrealista, aunque Miró no se sintió identificado con la marca. «Yo soy yo», decía. Y por medio de Sebastià Gasch, su portavoz, dejó claro que en todos los movimientos, como en el cubista, el único genuino es quien lo inicia (Picasso), mientras que el resto son epígonos (Metzinger, Gleizes...)

que explotan una etiqueta. En el caso de los surrealistas, los epígonos, para él, eran Tanguy, Dalí o Magritte... En 1945, cuando Miró expuso sus *Constellations* en Nueva York y el centro del arte se trasladó al otro lado del Atlántico, el nuevo poder, el MoMA y la crítica norteamericana dieron por enterrada la Escuela de París y saludaron a Miró como el artista que había abierto una nueva época, el Picasso de la segunda mitad del siglo xx, como reconoció el propio pintor malagueño: «Miró ha sido el único después de mí que ha abierto una nueva puerta».

Esta biografía se centra en la época decisiva de Miró, desde su nacimiento en 1893 hasta la exposición de sus *Constellations* en Nueva York, que cierra la Segunda Guerra Mundial, y su primer viaje a Estados Unidos de 1947, cuando el artista tiene cincuenta y cuatro años y ya ha construido, en pintura y en escultura, su universo artístico. Sigue un largo epílogo con un relato abreviado de su madurez, resaltando su compromiso político antifranquista, sus grandes trípticos y sus dos trascendentales viajes a Japón en los años sesenta. El lector seguirá casi el día a día de la vida del pintor por medio de las cartas, muchas de ellas inéditas, y los testimonios de los principales testigos de la época, sumados a los recuerdos contados por primera vez por miembros de la familia. Creo que en el libro se ordenan sus influencias, objetivos, contradicciones y hábiles estrategias en el mercado del arte, lo que ofrece una visión más completa del artista, y confío en que, al situarlo en un retrato de grupo, su fotografía se perciba más nítida y el lector pueda respirar la misma atmósfera en la que Miró se desarrolló. Jacob, Tzara, Picabia, Masson, Leiris, Artaud, Limbour, Tual, Sert, Picasso, Hemingway, Breton, Éluard, Aragon, Crevel, Desnos, Dalí, Arp, Kandinski, Bataille, Calder, Braque, Queneau y tantos otros, dejan aquí de ser nombres

citados para ser hombres con un relato humano que coincide en el mismo momento vital que el artista catalán. En su mayoría eran jóvenes de provincia llegados a París, que venían de una guerra para ir a otra aún más terrible, y que protagonizaron uno de los momentos más esplendurosos e imaginativos de la historia cultural europea, de la que Miró fue protagonista central.

También, gracias a documentos inéditos encontrados en archivos de Cataluña, Mallorca, Madrid, Francia y Estados Unidos, he intentado dibujar un retrato más cercano a Miró. No he rehuído aclarar los trágicos motivos que lo llevaron a abandonar Barcelona en octubre de 1936 y el hecho de que no volviera a pisar Cataluña mientras duró la Guerra Civil, así como las razones de su retorno a la España franquista en junio de 1940 y cómo sobrevivió bajo la dictadura. Tampoco he desistido de narrar su vida sentimental, desvelando la identidad de las mujeres más importantes en su vida antes de su matrimonio con Pilar Juncosa, en 1929, sin tener en cuenta, en cambio, relaciones efímeras o no demostradas. El extremo celo que pusieron Miró y su entorno más próximo en mantenerlas en secreto ha dificultado sobremanera la recogida de datos en los amores que le dejaron huella y hasta ahora desconocidos.

El libro no es un estudio académico de su obra, aunque he incluido algunos comentarios de sus piezas fundamentales y he esbozado, sin entrar en el detalle, los rasgos esenciales de sus principales ballets, así como de sus murales, cerámicas y objetos escultóricos, tanto de pequeño formato como de sus monumentales obras públicas. He pasado por alto los libros del artista y su abundante obra gráfica, ya muy bien tratados en otros trabajos. Sí, en cambio, he querido indagar en un aspecto tan poco investigado como esencial en Miró: sus fuentes literarias y las formas de escritura. Hago un comentario detallado de

las obras que más le influyeron, basándome en su biblioteca personal y, cuando ha sido posible, en los subrayados debidos a la propia mano del artista o citados por él en sus textos y declaraciones. Para él fueron fundamentales, en primer lugar, los poetas: Dante, san Juan de la Cruz, Rimbaud, Baudelaire, Apollinaire, Saint-Pol-Roux, Tzara, Éluard, Breton, Péret o Desnos, aunque también prosistas como Goethe, al principio, y, muy especialmente, Alfred Jarry y Raymond Roussel, después. También, revistas claves para su formación: *I Valori Plastici*, *L'Esprit Nouveau*, la dadaísta *391*, *La Révolution Surréaliste*, *Minotaure* y *Documents* de Bataille, Einstein y Leiris. Entre el arte que más tuvo en cuenta: las pinturas rupestres, el arte étnico, las pinturas románica y gótica catalanas, las ilustraciones de los Apocalipsis medievales, Blake, la arquitectura de Gaudí, Van Gogh, el Aduanero Rousseau, los pintores japoneses, Cézanne, Picasso, Picabia, Klee o Kandinski, y, sobre todo, la propia naturaleza, los dibujos de los niños que coleccionaba o los grafitis anónimos que descubría en las calles y los accidentes de los materiales con los que trabajaba. Cualquier piedra, muesca, objeto abandonado, foto o anuncio en la prensa podían servirle de inspiración.

Si Miró decía que buscaba un poema musicado por un pintor, era necesario, para tratar de entenderle mejor, no sólo intentar captar o adivinar las posibles influencias pictóricas, como se ha hecho hasta hora, sino también repasar los libros de poesía que él leía y escuchar la música que él escuchaba para ponerse en trance creativo. Joan Punyet Miró ha estudiado la relación de su abuelo con Satie, Varèse, Antheil, Virgil Thomson, Stockhausen, Cage u Olivier Messiaen, el músico de la naturaleza, que tiene piezas sobre el canto de la tierra y del cielo, el canto de los pájaros o el sonido de los insectos, una obra inspirada en san Francisco de Asís y otra tan mironiana como

*Confusiones del arcoíris para el ángel que anuncia el fin de los tiempos.* Messiaen, como Kandinski o Scriabin, tenía una visión sinestésica, veía los colores de la música. Miró quería también representar plásticamente el canto de la tierra, el cricrí de los grillos, el sonido de los cascos de los caballos, el canto de las aves. Y en su pintura, en los años terribles, con Franco en el poder y Hitler fotografiándose ante la torre Eiffel, la música fue su equilibrio y sosiego. Sin ser músico —a diferencia de Klee, que tocaba el violín, o Kandinski, el violonchelo— incorporó la música en sus lienzos, la melodía y el ritmo mediante arabescos y líneas en zigzag, la fuga de Bach con el contraste entre elementos curvilíneos (círculos, óvalos) y rectilíneos (triángulos, rectángulos, conos, cuadrados), personajes que parece que se persiguen, espirales, la repetición de elementos, diferencias de tamaños, etc. Incorporó intuitivamente estructuras polifónicas, melodías simultáneas, gradaciones de colores, zonas transparentes donde los colores se entrecruzan sin mezclarse, el tiempo que tarda la mirada en recorrer toda la superficie pintada del cuadro... Hay una tela en la que dibuja una bailarina en un círculo hecho como quien remueve con la cuchara un puchero, y con este movimiento pone a bailar a la bailarina. Ya anciano, cuando había perdido visión y partía del negro para inventar sus obras, impregnaba sus manos de pintura y con los diez dedos como diez pinceles interpretaba su melodía pictórica sobre la tela.

Estoy convencido de que no bastan las bibliotecas o las pinacotecas para intentar introducirse en la mente creativa de Miró, un hombre que ha vivido la experiencia intransferible de la vida en el campo, el ritmo lento del arado, la siembra y la cosecha, la rutina del ciclo de las estaciones, los efectos de la luna y del sol abrasador, la lucha salvaje de los insectos y los animales, que se ha encaramado a las montañas de Cornudella o a la ermita

de la Roca de Mont-roig para sentir la comunión con la naturaleza o percibir la soledad cuando el inmenso cielo estrellado aún era un misterio insondable.

El libro es atravesado también por el debate que a lo largo del siglo xx se mantuvo sobre la función del arte. Miró adoptó una postura alejada de la abstracción decorativa y del realismo social, lo que le ha valido las críticas de los defensores de la pintura literalmente política y de quienes creen que lo real es sólo lo que logran distinguir los ojos, negando los misterios del ser humano. «No es la vida real de un hombre, la que los otros conocen, la que es verdadera. Es la imagen que se hacen de él. El verdadero Miró, es tanto el que soy, tal como me conozco, como aquel en que me he convertido para los demás, y quizá también para mí. Lo esencial, ¿no es esta irradiación misteriosa emanada del fogón oculto donde se elabora la obra y que acaba por convertirse en el hombre entero? La verdadera realidad está allá. Realidad más profunda, irónica, que se ríe de la que tenemos delante de los ojos, pero que de todas maneras, es la misma. Sólo hay que iluminarla por debajo con un fulgor de estrella. Entonces todo se vuelve insólito, inestable, limpio y enmarañado a la vez. Las formas se engendran al transformarse. Se intercambian y crean así la realidad de un universo de signos y de símbolos donde las figuras pasan de un reino al otro, tocan con un pie las raíces, son raíces y van a perderse en la cabellera de las constelaciones. Es como un lenguaje secreto, compuesto de fórmulas de encantamiento que se remonta a antes de las palabras, de las épocas en las que lo que los hombres imaginaban, presentían, era más verdadero, más real que lo que veían, eran la única realidad», contestó en 1957 a Pierre Volboudt en una encuesta de la revista *XX<sup>e</sup> Siècle* sobre el concepto de realidad.

«El mundo exterior, los acontecimientos contemporáneos –decía en los trágicos años treinta– no cesan de

influir en la pintura, por supuesto. El juego de líneas y de colores, si no desnuda el drama del creador, no es nada más que divertimento burgués. Las formas que expresa el individuo vinculado con la sociedad deben detectar el movimiento de un alma que se quiere evadir de la realidad presente, de un carácter hoy particularmente innoble, después aproximarse a realidades nuevas, ofrecer en fin a los hombres una posibilidad de elevación. Para descubrir un mundo habitable, ¡cuánta podredumbre que barrer!» Imbuido del espíritu dadaísta, desde muy pronto quiso, según una de sus frases más comentadas, asesinar la pintura, la pintura de oficio y la pintura de caballete. Tenía pavor a hacer una obra muerta, y a lo largo de su vida ensayó la apertura de caminos inéditos en la historia del arte que sorprenden aún hoy por su osadía. Al final de su vida, tras un viaje a Japón que lo ayudó a serenar su violencia interior y ahondar sus indagaciones sobre el vacío y también sobre la nada, pues ambas son cosas muy distintas, dijo: «Nada se inventa: me he conformado con regresar a las fuentes». Regresar a las fuentes. Esto es lo que yo también he pretendido hacer.

Por último, quiero dejar constancia de que las inesperadas sombras y contradicciones de Miró halladas a lo largo de la investigación no alteran mi admiración por una persona, de quien en vida, aunque ya anciano, pude apreciar –yo era muy joven– su inmensa generosidad y su espíritu libre, atento siempre al pulso del tiempo, hasta el punto de que llegué a creer que todos los artistas eran como él. Una idea que, con el transcurrir del tiempo y el trato por razones profesionales con el mundo del arte, comprobé que fue un delirio de juventud.

En todo momento me ha guiado el principio de ir a las fuentes originales de los documentos, tanto en el epistolario como en los libros de memorias y en las informaciones de la prensa de la época. Aunque aportó al final del

libro el listado de archivos consultados en el apartado bibliográfico y los agradecimientos a las personas que me han prestado ayuda en la investigación, quiero citar aquí expresamente al nieto del artista, Joan Punyet Miró, a Lola Fernández, hija de Emili Fernández Miró; y a todo el equipo de la Successió Miró, especialmente a Pilar Ortega y Gloria Moragues; a Rosa Maria Malet y Teresa Montaner, de la Fundació Joan Miró de Barcelona; a la Fundació Pilar i Joan Miró; a la Fundació Mas Miró de Mont-roig del Camp; a Alejandro Darnell; al ceramista Joan Gardy Artigas; a mi hija Luz, historiadora del arte; a Elena Juncosa Vecchierini, Dolors Juncosa Álvarez de Sotomayor, Maria Teresa Juncosa e Isabel Font; a Oriol Espinal; a Anna Gudayol; a Ana Godó y Sergio Vila-Sanjuán, que me animaron a escribir el libro, y a Cristóbal Pera y Joan Tarrida por sus inteligentes comentarios y su paciencia.