

---

**CARLES CORTÉS**

---

**POESIA CONTEMPORÀNIA I  
PINTURA: SALVADOR ESPRIU  
I MIQUEL MARTÍ I POL EN  
L'OBRA D'ANTONI MIRÓ**

---

*En alguns llibres trobem llums artificials massa semblants a la dels quadres  
(Joseph Joubert, *Sobre art i literatura*)*

1. POESIA I PENSAMENT A LA PINTURA D'ANTONI MIRÓ: LA INTER-  
RELACIÓ ENTRE DOS LLENGUATGES

La citació de Joseph Joubert, inclosa a la selecció del seu dietari que després de la seua mort va fer Chateaubriand,<sup>1</sup> ens permet albirar que el tractament comparatístic de dos productes artístics en aparença tan llunyans, la pintura i la poesia, pot oferir-nos molts punts de contacte. A l'igual que exposava Joubert en el trànsit del segle XVIII al XIX, la divergència de tècniques no és un impediment per a aconseguir missatges semblants, coincidents. És obvi que el grau de convergència serà major quan hi haja la voluntat implícita d'un dels artistes d'acostar-se a l'obra d'un altre. En aquest cas, l'anàlisi comparatística de la poesia de Salvador Espriu i de Miquel Martí i Pol des dels collages que Antoni Miró va dissenyar, tot citant amb concreció l'origen dels poemes seleccionats, tindrà un major grau d'interés i, per tant, de coincidència expressiva. Un plantejament, doncs, de la interrelació entre la pintura i la literatura que acosta les obres respectives, així com també les trajectòries personals. Som fidels, doncs, a

1. Ens referim a l'edició *Sobre arte y literatura* (Joubert 2007).

l'apreciació de la interrelació entre els dos llenguatges que Daniel Bergez (2004: 163) apuntava en *Littérature et peinture*:

Il se produit alors implicitement une mise en abyme symétrique à celle du peintre représentant l'homme de lettres au travail, puisque ce sont souvent ses propres interrogations que l'écrivain prête au peintre.

En la nostra recerca, hem estat conscients de les limitacions d'aquest grau comparatístic entre les dues arts. Així, hem tingut en compte, entre altres, les prevencions metodològiques d'Áron Kibédi Varga (2000: 110-111): «cada estudiós de les relacions entre paraula i imatge ha de tenir en compte que tota comparació i analogia entre aquestes dues categories d'objectes està viciada des de l'inici, atès que la percepció sensorial d'aquestes categories no és *igual* en tots els aspectes». <sup>2</sup> És obvi, per tant, que la interpretació que podem establir dels dos productes artístics estarà mediatitzada per la recepció subjectiva que puguem fer de cadascun d'aquests. Un altre advertiment que ha marcat el nostre estudi ha estat l'observació que fa Franz Schmitt-Von Mühlentfels (1984: 180): «quan confrontem el model artístic plàstic amb el poema suggerit per aquest, o els poemes així suscitats, cal tenir en compte que la majoria dels poemes-imatges tenen escasses referències sobre les mateixes obres plàstiques». <sup>3</sup> Tot i això, ens sumem a l'afirmació d'Enric Bou (2008: 391), «hi ha vida en aquesta interrelació [entre pintura i literatura]», tot defugint el derrotisme i el rebuig complet que Harold Bloom expressava envers aquesta possibilitat interpretativa. <sup>4</sup> Amb aquest grau d'independència d'interpretació dels dos llenguatges artístics, tot i les referències directes que Miró fa sobre els poemes utilitzats de Salvador Espriu i de Miquel Martí i Pol, hem abordat l'empremta i el diàleg que s'estableixen entre els seus protagonistes.

Cal destacar la procedència autodidacta <sup>5</sup> del pintor Antoni Miró (Alcoi, 1944). Tot i això, dins del seu procés formatiu, ha mostrat un interès marcat per l'obra poètica de diversos escriptors catalans, especialment contemporanis (vegeu Cortés 2009b).

2. La traducció al català és nostra.

3. Unes apreciacions similars podem llegir en «Sobre el análisis de poemas y cuadros» de Jean Laude (2000: 100) «Nos vemos obligados a admitir que la poesía y la pintura difieren debido a los agentes materiales utilizados, pero en especial debido al pensamiento que los convierte en obras. [...] Los conceptos utilizados para el análisis de un poema no pueden considerarse conceptos operativos cuando queremos estudiar un cuadro o un dibujo».

4. Ens referim a l'article ressenyat per Bou de Harold Bloom (1996).

5. Per a completar les dades biogràfiques de l'autor, podeu consultar la biografia *Vull ser pintor...* (Cortés 2005). el pintor mateix ho declara, ben significativament, en una entrevista dels anys setanta: «Podria dir-te que

A través d'aquestes lectures, segons ha manifestat l'artista en diversos documents personals —entrevistes, dietaris, etc.—, obté un rerefons ideològic i conceptual que ha reforçat el caràcter expressiu de la seua obra. Així ho destacava ell mateix (Miró 1990: 70) en un escrit a propòsit d'un homenatge al poeta desaparegut Joan Valls:

restaven els poetes per retornar-nos els mots, per recordar-nos el nom de cada cosa... els pintors som germans dels poetes, perquè tenim també com ells moltes coses a dir i no sabem pas com fer-ho, ja que ens manquen les paraules. Agafem un pinzell de tots els colors del blanc i pintem històries una i altra vegada. Tots ens pregunten milions de voltes què volem dir, com si no ho saberen. I hem d'inventar-nos noves paraules per a no dir res de nou, perquè els pintors no pinten paraules, els poetes, sí.

Un interès que Jordi Botella (1998: 3) sintetitzava de la manera següent:

Miró sempre ha generat una aproximació dels poetes a la seua obra. Algunes voltes ha estat producte de la seua capacitat per despertar en l'escriptor un univers que enriquia la realitat que l'envoltava; altres naixia de la relació amistosa entre tots dos o de les sensacions que colpien les retines dels autors. [...] Així s'entén que la relació dels poetes amb l'obra d'Antoni Miró vaja més enllà de la simple exègesi [*sic*] per situar-se en l'àmbit de l'expressió més pura.

En aquest sentit, és interessant la descripció metodològica que l'artista mateix fa (*Saó*, maig de 1994: 26) de la seua activitat:

jo exercite un treball metòdic i cerebral. Quan tinc una idea, em documente amb llibres i premsa sobre el tema que vull desenvolupar; això suposa de vegades setmanes de faena. Després dibuixe, esbosse, superpose, fins que tot va madurant i van apareixent traços de llapissera sobre el llenç o la fusta. Després, sobre la marxa, faig modificacions de taques, tons i colors. El procés sol ser llarg. Treballo amb diverses obres conjuntament, i a poc a poc vaig acabant-les.

L'experimentació dels materials és una eina bàsica en la metodologia de treball de Miró. En una entrevista de l'any 1991 explicava com «algunes de les pintures que utilitze les fabrique jo mateix i experimente diferents tractaments amb elles, sempre m'he sentit molt lligat a la indústria del meu poble» (*El Observador*, 8 de maig de 1991). Un compendi complet d'activitats creatives desenvolupades durant més de quarantacinc anys que el situen com a referent de l'art valencià contemporani, tant pel que fa a la proliferació de la seua obra, com pel grau d'experimentació i d'evolució del model

---

sóc autodidacta, ja que mai no he anat a cap escola de Belles Arts» (*Información*, 8 d'agost de 1976, consultat a l'arxiu personal de Miró). Vegeu també el treball de Castelló (1994: II, 33).

artístic resultant. Un sentit polifacètic que és destacat per Joan Guill (1988: 35): «és un gran investigador. Investiga i assaja tècniques i materials [...] vol experimentar per ell mateix cada una de les provocacions que els materials li causen». Una voluntat que ja apuntava Joan Fuster en una crítica envers la pintura de Miró del 1976: «No es tracta d'un *experimentalisme* gratuït, del joc endogàmic de l'estètica, de provar per provar, sinó d'exercir els recursos de la llibertat creadora amb el propòsit d'estatuir-se una dicció, sempre personal i alhora sempre objectiva, capaç de servir la intenció última del treball» (Fuster 1976).

En general, els orígens pictòrics de Miró poden situar-se dins del realisme social, tot i tenir uns inicis marcats per l'expressionisme figuratiu. L'interès creixent pel tema social el portarà al llarg dels seixanta cap a un neofiguratisme, amb un missatge de crítica i denúncia que, en els setanta, s'identificà plenament amb el moviment artístic «Crònica de la realitat», inserit dins dels corrents internacionals del pop-art i el realisme. Un element que caracteritza sens dubte la seua obra és l'ús de les imatges propagandístiques de la societat industrial i els codis lingüístics utilitzats pels mitjans de comunicació de masses. Aquesta simbiosi de llenguatges, artístic i literari, és evident en diverses composicions de Miró.<sup>6</sup> La crítica però, si hi ha referit en diverses ocasions. Així, Wences Rambla (1998: 19) marcava els límits d'aquesta interrelació: «Antoni Miró no és un literat, encara que les seves composicions generen i remetent a certa literatura de bona llei. No és un narrador, encara que la narrativitat enllaça i trenca semànticament i pictòrica tantes de les seves sèries i obres». Els escriptors catalans que interessen el pintor deixen una empremta en la seua formació personal i humana, tot inserint la seua trajectòria dins d'una generació d'intel·lectuals valencians que iniciaren la seua carrera artística i literària en els anys seixanta. D'una manera semblant, s'hi refereix Jordi Botella (1998: 3):

Antoni Miró sempre ha generat una aproximació dels poetes a la seua obra. Algunes voltes ha estat producte de la seua capacitat per despertar en l'escriptor un univers que enriquia la realitat que l'envoltava; altres naixia de la relació amistosa entres tots dos o de les sensacions que colpien les retines dels autors.

D'aquesta manera, és interessant observar el primer contacte personal i literari del pintor amb un poeta. Aquest va ser el cas del mestratge de Joan Valls, que Miró

6. Així, per exemple, és coautor d'un *ABCDARI AZ* (1995), una sèrie de quadres i de poemes referits a l'alfabet elaborada per Isabel-Clara Simó (poemes) i per ell mateix (quadres) (vegeu Cortés 2007b).

va conèixer personalment en un moment clau de la seua formació, tot just quan iniciava la seua carrera artística i començava a usar el català com a llengua de treball en la seua pintura.<sup>7</sup> A l'igual que altres escriptors amb els quals Miró tindrà relació, Joan Valls escrigué un poema dedicat, «Al·legoria d'Antoni Miró», on destacava el caràcter reivindicatiu de la seua pintura: «el teu art és un clam de multitud» (AA.DD. 1987: 62). És interessant destacar que la relació personal establerta entre Antoni Miró i diversos escriptors coetanis dóna fruits concrets de creativitat compartida, com és el cas de poemes dedicats pels escriptors al pintor —recollits, entre altres, en la publicació *Trenta al cercle vers Antoni Miró* (1987)— i de diverses crítiques o comentaris envers la seua obra.<sup>8</sup>

De manera paral·lela, Antoni Miró s'acostava a Joan Fuster. Un primer contacte intel·lectual que, segons llegim en el dietari de l'artista,<sup>9</sup> s'establia després de llegir *Nosaltres els valencians* el 1963,<sup>10</sup> i que portaria a la coneixença mútua personal tres anys més tard. L'empremta de Fuster en l'ideari de Miró és considerable, com reconeix l'artista mateix: «ell ha sabut dir-me, clar i català, tot allò que jo sentia i no podia explicar» (Miró 2003: 7). Una relació intel·lectual que reforçà el sentit nacional de la seua pintura i que es concretà en diversos comentaris de l'assagista sobre la seua obra i que van ser inclosos en catàlegs d'exposicions de Miró com el següent (Fuster 1973):<sup>11</sup>

la pintura d'Antoni Miró naix del fons de les més confuses contradiccions de la societat valenciana: d'un fantasma que anemenem societat valenciana. Té una virulència entre irònica i èpica. Podria ser d'una altra manera?

7. Bona mostra de la interrelació entre tots dos és el plec de *Mail art: opera prima 1960-1970*, conjunt de postals dissenyades per Miró, editat l'any 1988 per Edicions Canigó i que inclou les impressions del poeta envers l'obra del pintor que havia escrit per a la monografia de *Alcoiart-13* de l'any 1966.

8. Destaquem, per tant, el valor dels comentaris fets pels escriptors catalans sobre l'obra de Miró, en la línia interpretativa del que destacà Daniel Bergez (2004: 196) en el seu estudi sobre els límits entre l'anàlisi comparativa entre pintura i literatura:

la critique picturale pratiquée par les écrivains représente sans doute le meilleur point d'équilibre dans le dialogue entre littérature et peinture. L'écrivain vise en effet le tableau à travers le texte, mais il soumet aussi son texte à des impératifs esthétiques qui l'autonomisent par rapport à sa source.

9. Consulteu, a més de la biografia esmentada (Cortés 2005), l'article «Vull ser pintor...: el diari inèdit d'Antoni Miró» (Cortés 2007a: 443-456).

10. La reflexió sobre el llibre servirà alguns anys més tard per a l'elaboració de la serigrafia *Estimat Joan* (1991), dedicada a l'escriptor i al llibre que el motivà.

11. Un text que prologa el catàleg *Hi ha moltes maneres. Antoni Miró. Antològica 1960-1998*, Benidorm, Centre Cultural CAM (1998: 6).

És interessant observar les apreciacions de l'historiador Xavier Ferré<sup>12</sup> al voltant de la influència de Fuster en els intel·lectuals i artistes valencians, entre els quals s'esmenta Antoni Miró; Ferré contrasta com Fuster, a través dels seus llibres i a través de la seua viva veu, oferia un objectiu: la superació de la manipulació historiogràfica que havia ocultat el fracàs industrial i social del País Valencià. Calia acabar, doncs, amb una imatge estereotipada i calia oferir una imatge moderna i global d'una societat justa i conscient de les desigualtats socials, alhora que situada en el marc cultural que li pertocava. L'obra d'Antoni Miró és, sens dubte, conseqüència d'aquests postulats; és la seua resposta a la crida de Fuster. Així, com deia el crític Francesc Bujosa, l'obra de Miró esdevé un crit d'atenció envers els perdedors, «al costat dels negres, dels vietnamites o dels valencians catalanistes, de la història que ha estat amagada o tergiversada, de la pintura i dels pintors que arriscaren en l'estil i canviaren els esquemes perillosos, dels homes amb idees» (*Última hora*, 3 de maig de 2001). Per la seua banda, el crític Lluís Rodríguez Olivares escrivia a la publicació col·lectiva *El Dòlar* (AA.DD. 1982) que «l'obra d'Antoni Miró és, senzillament, un treball polític. [...] l'activitat d'aquest pintor d'Alcoi és conseqüent amb una anàlisi científica de la qüestió catalana en inevitable connexió amb la realitat de l'estat espanyol». En aquesta línia reivindicativa de la qüestió nacional catalana i de la situació dels treballadors en les societats industrials, es reafirmava poc abans el mateix pintor, en un manifest de l'any 1975 («Tot esguardant 'El Dòlar'»<sup>13</sup>), on afirmava que «la meua obra ensopega massa sovint amb un nucli massís difícilment penetrable que defensa llur immòbil aburguesament i que, abans d'acabar el fenomen insòlit, prefereix rebutjar-lo o marginar-lo en la mesura de les seues possibilitats. [...] L'art és fet per a servir al poble, al meu poble Alcoi, al meu País Valencià (Països Catalans), a tots els pobles d'arreu el món que resten oprimits i esclavitzats per unes estructures injustes, per una explotació inhumana i per una manca de consciència universal que cerca els seus propis interessos en detriment de la dignitat més elemental de l'home». Tota una declaració de principis on la concreció teòrica de l'assagista suecà es fa més que palesa.

Al mateix temps que llegia *Nosaltres els valencians*, a través de les versions musicals de Raimon en el disc *Cançons de la roda del temps* (1966), Miró coneixia la

12. Hem pogut consultar la investigació inèdita de Ferré (1993), dipositada a l'arxiu d'Antoni Miró. El mateix autor n'ha publicat un extracte a *Serra d'or* (Ferré 1995).

13. Es tracta d'un text inèdit consultat en l'arxiu personal del pintor en el Mas del Sopalmo.

poesia de Salvador Espriu el 1963. Va descobrir així, segons reconeixia l'autor mateix (vegeu Cortés 2005: 91-92), una nova manera d'abordar la visió crítica de la societat que compartien.<sup>14</sup> El reconeixement envers el poeta motivà la construcció de dues escultures en ferro l'any 1968 amb el títol ben explícit «Homenatge a Salvador Espriu» i «Homenatge a Pell de Brau». El 1987, Antoni Miró signava el quadre *Pell de brau*, una recreació del sentiment cap al poeta després de dos anys de la seua mort. Per la seua banda, Espriu incloïa, en la seua darrera publicació *Per a la bona gent* (1984), el poema «Món d'Antoni Miró», un poema dedicat al jove pintor amb el qual el poeta confirma la coincidència d'objectius artístics entre tots dos: «Ell em segueix en l'aspre desconhort / de vanament lluitar contra la mort» (AA.DD. 1987: 28). Una complicitat que es basa en la concepció mútua de l'art com un servei de crítica sobre la societat, i que es concreta en els versos posteriors del poema dedicat:

Però sense descans, amb viu clamor,  
em serviran la forma i el color.  
És un combat que mai no vol repòs.  
Hi deixo l'esperit, el moll de l'os.

Tot fent referència a aquest poema, el pintor comentava l'any 1991 (Miró, 17 de desembre de 1991) la seua relació amb el poeta:<sup>15</sup>

La meua amistat amb Salvador Espriu és ben curiosa; es deu a molts anys de continuat contacte epistolar —des dels anys 60— i d'enviar-li tots els catàlegs i les publicacions sobre la meua obra que anaven sortint, com també d'haver-li dedicat, en diversos períodes, exposicions com a homenatge. Crec que Espriu tenia grans dots d'observació perquè fa afirmacions al seu meravellós poema que sembla que em conegués profundament, millor que ningú, sense cap dubte. [...] El meu poeta admirat de sempre.

14. Aquest reconeixement mutu facilita que el poeta des de l'inici de la seua coneixença done el vistiplau a l'ús dels seus textos per a il·lustrar els catàlegs del pintor, segons hem pogut llegir en una de les cartes enviades i dipositades a l'arxiu de Miró: «podreu, doncs, disposar de les meves paraules i de qualsevol altre text meu, en prosa o en vers, amb una absoluta llibertat» (Espriu, 29 de gener de 1970).

15. Aquesta declaració l'hem poguda consultar al dietari de l'artista, després del qüestionari que Heinrich Bihler, investigador de la universitat alemanya de Göttingen sobre l'obra d'Espriu, es pose en contacte amb ell de cara a la interpretació del poema.

Un contacte que es mantindrà en els anys setanta i vuitanta fins als darrers moments de la vida del poeta, com podem resseguir en l'epistolari que comparteixen.<sup>16</sup> Després de la seua mort, Miró mantingué la relació amb el germà de l'escriptor, Josep Espriu, qui confirmà el reconeixement que el primer li havia oferit en els seus escrits, segons una carta rebuda uns anys més tard: «tingui la certesa que el tenim com un dels més fermes, lleials i constants admiradors de l'obra del meu germà Salvador, qualitat que mai li sabrem agrair com voldríem» (Josep Espriu, 7 de desembre de 1989).

En la dècada dels setanta s'afegeix a la llista d'escriptors amb els quals inicia una amistat fructífera el poeta de Burjassot Vicent Andrés Estellés. Una coneixença que tingué lloc a la casa-estudi del pintor a Altea, segons llegim en un article de l'escriptor d'aquell moment (*Las Provincias*, 25 de julio de 1973):

Vaig anar amb Antoni Miró a Altea, on té la seua casa. [...] Vaig veure l'obra de Miró, una obra admirable, combativa i fera, rica de còlera i tendresa, crònica penosíssima i esquema d'acció, de poblacions murals. L'obra, en cicles d'una claredat argumental i d'una cohesió mental extraordinàries, se m'oferia, així, compacta. Vaig quedar literalment fascinat. [...] No ho he dit tot. L'obra de Toni Miró arriba a extrems deliciosos. Em referesc, ara, a l'altra *obra* seua: la seua casa. Obeeix, en tot, les línies senzilles i pures, tradicionals, d'Altea i trau un partit insòlit a l'espai, en un joc feliç de plans, de teulades, d'escaletes. És una delícia [...] fidel a l'arquitectura tradicional, amb aquelles al·lusions, de vegades, als més remots riu-raus.

L'interés per les obres respectives es concretà amb homenatges de l'artista a Estellés en diverses exposicions i amb un poema d'aquest dedicat a Miró, sense títol, que porta l'adreça «En recobrar-me de la crisi de maig, escric el primer poema a l'amic Antoni Miró»: «vull deixar aquí el testimoni, / de la meua amistat i la / meua, pregona, / dolçament sentida, / admiració» (AA.DD. 1987: 8-9). Miró connecta de seguida amb el poeta valencià a través de l'interés compartit per la pròpia cultura i per diversos temes com l'erotisme.

Una connexió que serveix de precedent a la intensa relació que es concretà en la dècada següent: la mantinguda amb el poeta Miquel Martí i Pol. La correspondència creuada entre tots dos (Cortés 2009a: 31-46) esdevé una mostra de l'interés per l'obra respectiva de cadascun, en un moment, els anys 1992-1994, de gran creativitat en els dos casos. Martí i Pol i Miró comparteixen la preocupació per la consciència cívica del

<sup>16</sup>. Així, per exemple, podem llegir com Espriu ressegueix a distància la trajectòria artística del pintor: «no l'oblido ni per un sol moment, tant si em creu com si no (i prou sé que em creurà)» (Espriu, 27 de març de 1984).



receptor, amb una voluntat d'abocar-lo a la reflexió, com destaca Pere Farrés (2003: 35-44) en referir-se a les darreres obres del poeta, «convida el lector a una reflexió cívica sobre la necessitat d'aportar cadascú el que pugui en la construcció del país comú. Són tres vies —la fe en el futur, l'erotisme i la reflexió cívica— que defineixen un nou moment [...] i donen alguns dels seus textos més madurs». Uns eixos que són presents en la base pictòrica d'Antoni Miró des dels seus orígens i que rebien l'atenció del crític Fèlix Cucurull a l'*Avui* el 1983: «el denominador comú d'aquesta obra és la denúncia de l'opressió, de totes les formes d'opressió». Una bona síntesi d'aquesta concepció social de la seua pintura la podem trobar en un poema de Xavier Bru de Sala (AA.DD. 1987: 19), «Independència (gravat d'Antoni Miró)», de setembre de 1978:

Marbre blanquíssim  
que ens has vist néixer: terra  
l'ombra d'un núvol  
en un desert la lluita  
somou la pols del marbre.  
Alba de pedra  
somnia que et despertes:  
arrana l'ombra  
soldats nous es desarmen  
i vencen a tret d'alba.

El pintor crític i reivindicatiu pot trobar un paral·lel amb el poeta de llibres com *Un hivern plàcid* (1994) o *Llibre de les solituds* (1997), que ofereixen una visió crítica i satírica de la realitat del propi país. Són els anys de «Vivace», la sèrie pictòrica en la qual l'artista cerca un missatge contrari a la degradació de l'espai que l'envolta i a la defensa d'un espai nacional català, un objectiu que ja havia arrelat a la seua obra des dels anys setanta. És obvi que el contacte personal amb Miquel Martí i Pol ve marcat per l'afecte i el respecte mutu, com podem entendre en la darrera carta (Miró, 12 de desembre de 1994) que ambdós artistes es creuren:

Dubtava en fer-ho [escriure't] per no distreure't, per deixar-te el temps perquè agafes de nou eixa màgica *llibreteta* dels teus poemes que per tothom esdevé miraculosa font de saviesa, de la qual tots volem beure, per a sentir-nos més persones i més a prop del teu secret.<sup>17</sup>

17. Podeu consultar la transcripció d'aquestes cartes en Cortés (2009a: 31-46).

Tot això després de dos anys d'interrelació a través dels escrits i de les imatges, amb un punt de partida, l'admiració del pintor pel poeta: «admire profundament la vostra obra poètica, que em fa apropar-me cada cop més a vós i a la vostra monumental tasca que a tots ens dignifica» (Miró, 8 de setembre de 1992). El reconeixement és simultani, i així podem entendre les valoracions següents de Martí i Pol (18 de novembre de 1994):

He vist que aquest any havies treballat molt, com de costum en tu. Jo no he fet res; més ben dit, sí, he fet tot de cosetes que m'han demanat, però treballar, allò que de debò se'n diu treballar, no ho he fet gens. Som a més de mig novembre i la llibreta en què escric els poemes està verge des del desembre de l'any passat. Un any perdut, aquest, almenys en aquest sentit, perquè tampoc no l'he sabut aprofitar per llegir. Quan em pregunto a mi mateix —cosa que faig sovint— en què he ocupat aquests dotze mesos em puguen els colors a la cara. Canvio de tema.

El coneixement i l'interés per l'obra pictòrica de Miró marquen la creació poètica «Esbós de lletra a Antoni Miró», una llarga cinquantena de versos majoritàriament decasíl·labs que el poeta li envia per correu amb una nota explicativa: «no és un text teòric, sinó una interpretació poètica, absolutament lliure, és clar, de la vostra pintura i, agosaradament, una mica també de la impressió que tinc de vós, pels vostres quadres, pels vostres llibres i per les vostres cartes» (Martí, 21 d'octubre de 1992). L'escriptor se sent atret per la base creativa del pintor (vegeu Cortés 2005: 226): «¿De quin secret pou de silenci treus / el lluminós i perennal sentit / de cada gest, de cada moviment?». Uns versos més endavant, el poeta sembla trobar una possible resposta a la qüestió anterior: «¿t'absentes del brogit / per convertir qualsevol traç en foc / i esdevenir més tendre i reptador, / bé descrius paràboles de vent / per incitar la pluja i el neguit / a definir correctament el rumb?». D'una manera contraposada, defineix el seu procés creatiu, ara des de la perspectiva literària: «Tot s'esdevé prement la solitud, / configurant ardidament els mots, / renunciant a l'oripell i el fast / per assolir l'esclat essencial». El mateix poeta explicava al pintor l'origen dels versos: «el poema el vaig començar amb la intenció de parlar, tan subjectivament com vulgueu, només de la vostra pintura; però va ser ell mateix, el poema, qui em va anar imposant una dinàmica que hauria estat contraproduent i grotesc voler contradir. Així va ser com em vaig trobar que l'última part se'm feia íntima i compromesa, però com que era colpidorament sincera vaig deixar que em dictés els versos» (Martí, 21 d'octubre de 1992).

El poema va ser incorporat uns mesos després en una carpeta d'aiguaforts de Miró, «La pipa, la paleta», amb un objectiu concret indicat per aquest al poeta en una

carta: «és un complement a la meua pintura, que la fa més accessible a la gent i que permet una major divulgació social» (Miró, 17 de febrer de 1993). Aquesta contrastació entre poesia i pintura provoca en Martí i Pol el comentari següent: «els vostres gravats són, a parer meu, esplèndids; minuciosament justos de dibuix, suggestius i clars de color i, sobretot, plens de connotacions, referències i significats, com tota la vostra obra. [...] el que em fa sentir agradósament pròxim a la vostra obra és l'absència de gratuïtat que s'hi manifesta, i també el ritme i l'ordre que la presideixen» (Martí, 24 de febrer de 1993). Un precedent magnífic, doncs, del que seria un any més tard la col·lecció de collages «Suite de Parlavà».

## 2. POESIA I COLLAGE: *LA PELL DE BRAU*, DE SALVADOR ESPRIU, I *SUITE DE PARLAVÀ*, DE MIQUEL MARTÍ I POL

*la Suite de Parlavà, ja el tinc i m'agrada molt, com tota l'obra vostra*  
(Miró, 10 de novembre de 1992)

L'interés personal com a lector per dos poemaris, *La pell de brau* (1960) i *Suite de Parlavà* (1991), de Salvador Espriu i de Miquel Martí i Pol, respectivament, motivà que Antoni Miró dissenyara dues sèries de *papiers collés* durant els estius del 1993 i 1994. Una activitat que es va dur a terme en l'estudi Can Rajoler de Pals on es desplaçà durant els estius d'aquella dècada. En primer lloc, concretà *Poètica del collage: 26 collage de Salvador Espriu sobre La pell de brau (1960)*. L'any següent elaborà *Suite de Parlavà*, una col·lecció de trenta-vuit collages a Pals, prop de Parlavà, l'espai que serveix al poeta com a lloc de ficció per al seu poemari. Les dues sèries naixien, sens dubte, de l'interés del pintor per l'obra dels dos escriptors, però també amb la voluntat d'experimentació enmig de la fusió dels dos codis expressius, el literari i el pictòric.<sup>18</sup> La crítica ha valorat positivament aquestes col·leccions, inserides dins de la trajectòria general de l'artista. Així, Joan Àngel Blasco Carrascosa (1998: 5) destaca el valor inno-

18. El crític Joan Àngel Blasco Carrascosa (1998: 5) entén així el valor d'aquestes composicions: «sorgeixen d'un procés de selecció d'imatges —d'acord amb un concepte i un propòsit previs—, que seran dislocades i seguidament reordenades, alhora que es fan servir per estimular l'efecte visual, trasllueixen l'acció catàrtica experimentada pel seu autor».

vador de les seixanta-quatre obres: «Miró injecta així una nova modalitat de realisme.<sup>19</sup> I no per la tècnica, considerada en solitari, sinó per utilitzar-la com a derivació cap a altres possibilitats significants». En un treball posterior (Blasco Carrascosa 1999: 46), aquest crític apunta el valor d'aquesta tècnica dins de la trajectòria de l'artista:

amb els sistemes procedimentals del collage i el fotomuntatge, Antoni Miró ha ampliat els recursos comunicatius. Fent servir aquestes tècniques esmentades ha retornat als seus jocs de contrastos, deformacions i sinècdques. A través d'una subtileza o un xoc de connexions, ha furgat en estratègies al·lusives i comparatives amb cites o referències que s'hi combinen.

Tot i això, José M. Iglesias (1999: 21) matisava l'abast del gènere dins del conjunt de l'obra del pintor: «Antoni Miró no és un collagista, encara que en la seua extensa obra hi ha fotocollages, sinó que extrau de la realitat i de la notícia de la realitat el material per a la seua pintura». El realisme és, però, la base creativa d'aquestes creacions, com també ho és per als dos poetes. Miró, com havien fet Espriu i Martí i Pol, desenvolupa la seua tècnica amb la intencionalitat comunicativa del producte resultant. Cerca així una mena de complicitat directa amb l'espectador-lector, que acaba sent qui interpreta l'obra final. Miró coincideix amb els dos poetes en l'objectiu de concretar una obra marcada ideològicament per una defensa de la llibertat, la justícia i la tolerància. Hi ha, doncs, una voluntat reflexiva, amb el trasfons de la ressitució de la realitat nacional catalana. Així ho entén el crític Jordi Botella, en parlar d'«unes veritats ecumèniques que des dels seus inicis han enlairat el pinzell d'Antoni Miró: la solidaritat, la denúncia de tota injustícia i arbitrarietat, contemplació dessacralitzada de l'art, la defensa del medi ambient... Un grapat de sentiments bàsics que omplien l'esguard dels seus poetes» (Botella 1998: 3). Tot això amb un discurs directe i atractiu, que cerca en tot moment la comunicativitat amb l'espectador, com destacava Joan Guill (1988: 37): «els seus treballs demostren un gran domini de la tècnica i no estan exempts d'espontaneïtat, frescor i agilitat, com també d'una enorme sensibilitat, i produeixen un efecte vitalitzador i ple d'encant que serveix a l'artista per a plasmar les seues intencions». D'aquesta manera, la recepció dels collages resultants és conseqüència de la interacció entre l'artista i el públic, és a dir, si usem les paraules del crític d'art

19. Les apreciacions de Blasco Carrascosa poden tenir com a rerefons les matisacions que Sánchez Robayna fa en el capítol «Signos, desposesión, fragmentos» (2007: 171): «Creo que todo gran arte es por naturaleza un arte realista. [...] Por supuesto, sólo muy parcialmente me parecerían aceptables ciertos realismos *à la mode de chez nous*».

Jean-Marc Poinso (2000: 65), «el seu públic està vinculat al seu lloc d'intervenció». Miró usa diverses estratègies per a atraure el públic, entre les quals hi ha, sens dubte, el títol, que en el cas estudiat procedeix de la tria dels dos poemaris coneguts.

La selecció lèxica de Miró no és gratuïta; així, se centra en conceptes com la fugida, la solitud, el pas del temps i el record, el desig o la complicitat, presents en els versos d'Espriu i de Martí i Pol. Bona mostra d'aquest ús són els títols *La presó glaçada* (PB),<sup>20</sup> *Fugiria de mi, Tu seràs lluny, Ja seré lluny, Lladruc llunyà, El silenci és el refugi* (SP) (fugida i solitud); *Apropa el record, L'infinit enyor* (PB), *Tornar al passat, Del teu record, Torno enrera* (SP) (pas del temps i record); *L'intim magatzem, Llavís ardents, Nua en la cendra* (PB), *L'absència de desig, Aquest embriux, Gestos i mirades, Per dir l'amor* (SP) (desig i complicitat), entre altres. Com afirmava Poinso (2000: 62), «el títol nomena, designa el contingut, posa en valor», un fet que ens confirma la voluntat comunicativa d'Antoni Miró. A més, afegeix un sentit de l'humor —no sempre present en els versos destriats— producte de la visió irònica i crítica de la realitat —un objectiu més pròxim a Espriu i Martí i Pol. Així ho entén Blasco Carrascosa (1998: 7), després d'analitzar els collages de l'artista:

els recursos combinatoris que exhibeix Antoni Miró en aquesta vessant artística seua —a més de la fina ironia en uns casos i humor sense dissimular gens en uns altres que, de vegades, recalca en la crítica oberta o el sarcasme àcid—, denoten, abans que res, un notable ingeni a l'hora de posar sobre la taula la seua aguda faceta de versatilitat.

Una fina ironia que marca composicions com *Del teu record* (SP), on se simul·tanegen bocins d'una pintura clàssica al costat d'una finestra antiga oberta de bat a bat i diverses andròmines que poden identificar els records d'una persona. D'altres exemples procedents de mots de Martí i Pol són *Sempre m'acompanya* (SP) —amb la referència a l'ombra masculina que sempre segueix la dona de la imatge— i *Potser és el lloc* (SP) —amb el joc de complicitats que s'estableix entre l'espectador i la dona del collage.

20. Des d'ara ens referim amb aquesta abreviatura als mots o als collages procedents del llibre de Salvador Espriu. Amb l'abreviatura següent (SP), ens referim als basats en el poemari de Miquel Martí i Pol.



*Del teu record* (SP)



*Sempre m'acompanya* (SP)



*Potser és el lloc* (SP)

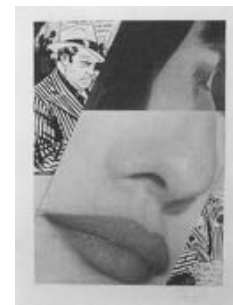
En el cas dels versos d'Espriu, podem observar el tractament humorístic de les composicions següents, on cal destacar en *Apropa el record* (PB) la incorporació de la llegenda «¡50.000 dólares! Esta sí que es buena. Se me acaban las pistas y Loli, la amigueta de Franco... en un callejón, tras la ix acabará el Llong Johni» procedent d'un retall de còmic, a l'igual que en *Llinatge de senyors* (PB) on s'insereix el text «cerremos el trato con un buen whisky»:



*Agafats pel nas* (PB)



*Apropa el record* (PB)



*Llinatge de senyors* (PB)

Dins de l'afany divulgatiu d'Antoni Miró hem d'entendre, doncs, la concreció de les dues sèries de collages. En paraules de l'escriptor Manuel Vicent (1999: 10), el pintor vol «convertir aquesta literatura en estètica i aquesta estètica en rebel·lia». Miró parteix d'una selecció personal de versos complets o de mots concrets<sup>21</sup> que serveixen

21. Segons hem pogut contrastar en el seu arxiu personal, Miró subratlla les seqüències que han de servir com a títol per a cada collage. Consulteu, per exemple, la reproducció de *Suite de Parlavà* en Cortés (2009a: 48-50).

de motiu d'inspiració i de títol per a unes composicions que es troben a les acaballes de la sèrie pictòrica que havia desenvolupat en els anys vuitanta «Pinteu Pintura». Miró porta endavant en els anys noranta la sèrie «Vivace». La interpretació crítica de la societat, la reflexió nacional i la preocupació per la degradació de la natura marquen les seues obres.<sup>22</sup> Tot això amb la recreació continuada, un autèntic *leit-motiv* de la seua pintura, de l'erotisme femení. El pintor fusiona així les lletres dels poetes amb el seu llenguatge, el de la poesia, amb una voluntat per destriar mots que reflectesquen el sentiment de la seua veu poètica, amb segments com «apropa el record», «crescudada serenor», «l'infinit enyor», «llavis ardents», «tancant les portes a la por», en el cas de *La pell de brau* (PB), o «fugiria de mi», «jugo a viure només», «l'absència de desig», «torno enrera», «el silenci és el refugi», en el cas de *Suite de Parlavà* (SP). Miró revaloritza, doncs, el valor de la paraula en els poemes que li serveixen d'inspiració.<sup>23</sup>

La *crònica de la realitat* que representa la pintura de Miró dels anys noranta<sup>24</sup> —l'època de desenvolupament de la sèrie «Vivace»— impregna els collages de les dues col·leccions. El crític Joan Guill resumia així (1988: 55) la finalitat de la recreació de la societat en la seua obra:

amb imatges de la vida real, denuncia qualsevol injustícia que es comet, es rebel·la i lliura un missatge que moltes vegades esdevé angoixat, però que sempre ens obliga a una reflexió profunda. Aquesta rebel·lia i la denúncia crítica és constant des del principi de la seua vocació i durant tota l'extensa i plural obra.

Un món exterior que interessa el pintor i que, en certa mesura, troba la complexitat o el pretext creatiu a través dels versos dels dos escriptors que també prenen la

22. Per a una major contextualització d'aquesta sèrie pictòrica, consulteu, entre altres, els estudis de Joan Francisc Mira (1998: 16-17), José M. Iglesias (1999: 21-22).

23. Pot ser-ne il·lustrativa la concepció intuïtiva de la paraula en el vers que exposa Sánchez Robayna (2007: 348) i que reforça l'explicació del mateix Miró anteriorment referida («restaven els poetes per retornar-nos els mots», Miró 1990: 70): «La iluminación de la poesía se da en la palabra, como si la carnalidad de la palabra fuera del todo imprescindible para acceder a un conocimiento otro, a lo que he llamado el conocimiento de lo impensable. Pero es esa carnalidad, esa materialidad, lo que nos permite recordar en todo momento la propia materia del mundo; lo que hace posible, por otra parte, que la palabra no se pierda en los pliegues de una extrema idealidad, esto es, en un mundo de abstracciones, de figuras o de imágenes plenamente alejadas ya de lo que constituye una buena parte del impulso primigenio de lo poético, que no es otro que el hechizo de la fisicalidad del mundo. La palabra es, sí, expresión o metáfora de esa fisicalidad».

24. Així ho destaca, per exemple, Manuel Vicent (1999: 10): «entre el coneixement tèrbol de la realitat, la substància de la qual es barreja en la paleta, i la lògica clara dels fets, el món d'Antoni Miró es fa visible».

realitat més immediata per a la seua poesia. Un interès compartit per l'anàlisi crítica de la societat i la reflexió de la cultura pròpia, amb un tractament particular —l'aportació principal del pintor a l'imaginari compartit—, en unes obres que remetent, quant a la superposició de codis artístics, a la sèrie pictòrica que Miró va concretar en la dècada anterior, «Pinteu Pintura». Joan Guill (1988: 28) sintetitzava així la base creativa del pintor en aquesta època: «utilitza figures retallades, de gran impacte, arrossegat pel cartell cinematogràfic, amb enfocaments que resulten familiars a l'espectador i una sèrie de recursos com la paròdia, la seriació, la fragmentació, la repetició, etc.». Aquesta tècnica compositiva pot entendre's perfectament en els dos exemples següents, que remetent a la voluntat del pintor de ressituar els seus clàssics:

*L'infinit enyor* (PB)*Torno enrrera* (SP)

Una barreja de llenguatges, pictòric i literari, que pot tenir una bona exemplificació també en la recreació del Che Guevara en *Empeny a persistir* (SP), una figura emblemàtica de la protesta social que esdevé ben recurrent en l'obra de Miró, a partir dels mots de Martí i Pol. El poeta escrivia en la cinquena estrofa de *Suite de Parlavà*: «Alguna cosa lleu, imperceptible, / que tanmateix mou voluntats i *empeny / a persistir*».<sup>25</sup> El pintor interpreta les paraules com una exaltació del manteniment de la fidelitat de les idees, de la fortalesa i de la continuïtat en la lluita per un món més just. Un sentit crític de la societat i una lluita contra les injustícies coherents amb les trajectòries dels dos escriptors, que es veuen ressaltats en Miró, segons destaca Joan Guill (1988: 51) com a caracterització de la seua obra gràfica:

25. Marquem a partir d'ara amb cursiva els mots que han servit a Miró per a la confecció d'un collage.



té un compromís amb l'època que li ha tocat viure i amb la societat, igual que amb la projecció universal d'uns continguts que afecten a tots; deixa constància, amb el seu accent crític, bé a través d'una plàstica cada vegada més personal i eficaç, bé per l'ús d'uns elements que reforcen el missatge i el símbol, encara que el pintor ho tracte d'una forma secundària, ja que el seu accent crític i denunciant està al servei del compromís ideològic.

Així, es concreten els dos collages fets sobre els versos d'Espriu, *Desdenyós de lloances* i *S'atansà l'aranya* (PB), on l'artista concentra la imatge en un pidolaire —qui rebutja o *desdenya les lloances*, segons Miró— que s'emmarca en un paisatge marcat per la contaminació de la producció energètica, en el cas del primer, i per la recreació d'una falsa quotidianitat presidida per la presència dels militars nord-americans —l'*aranya* que s'acosta, segons la referència irònica del pintor—, en el cas del segon:

*S'atansà l'aranya* molt a poc a poc,  
fredament atrapa la buidor del pou.  
Fines potes ratllen, sense cap remor,  
aire, vidre, vida, temps de la presó.  
En parets de fosca vaig llegint un nom.  
Quan em deixin jeure, quin coixí la mort!  
(Espriu, *La pell de brau*, xLI)

*Empeny a persistir* (SP)*Desdenyós de lloances* (PB)*S'atansà l'aranya* (PB)

Els presagis negatius dels versos d'Espriu, observats amb el símil de l'aranya, imperen també en seqüències posteriors que serveixen també a Miró per a concretar altres imatges. Així, en una línia de defensa de les llibertats individuals, també podem destriar els collages *Damunt l'infortuni* (PB) —on es defensa el valor individual davant de la inèrcia *grisa* del col·lectiu—, *No batega la veritat* (PB) —on el pintor usa el símil del funcionament intern d'un rellotge i de la provocació que representa el nu

femení davant de la passivitat de l'home que hi ha al fons de la il·lustració— o *Algú potser* (SP) —que sintetitza el valor eròtic amb la repressió humana simbolitzada per la corda que envolta la cama de la dona.



*Damunt l'infortuni* (PB)



*No batega la veritat* (PB)



*Algú potser* (SP)

*Dormim cada somni*, del poema LIV d'Espriu, concreta una bona síntesi dels dos objectius creatius; d'una banda, el social, la denúncia d'Espriu de la dificultat de mantenir la vigència de les idees i de la lluita pels drets: «Així hem resseguit / els rius i les muntanyes, / la seca altiplanura i les ciutats, / i *dormim cada somni* / dels seus homes». D'una altra banda, la reinterpretació de Miró, tot fusionant l'arc de triomf del rerefons amb la malenconia de la imatge de la dona en blanc i negre, al costat d'una silueta d'un nu femení que evoca la força de l'erotisme. Una invitació a la reflexió, com era també el poema d'Espriu, que fa compatibles els dos punts de vista sobre la realitat. D'una manera paral·lela, podem observar el collage construït sobre la poesia de Martí i Pol, *Fugiria de mi* (SP), on s'hi apunta també el valor reflexiu de la dona davant de l'entorn que observa: «*Fugiria de mi* si no pogués / recuperar el meu temps i interrogar-lo» (Martí i Pol, *Suite de Parlavà*, 1). Una reflexió al voltant de la dona que també centra una altra imatge dissenyada a partir dels mots d'Espriu, *L'àpat de la fam* (SP), on el pintor se centra en la crítica envers l'excessiva preocupació pel control del pes com un element de constrenyiment davant de la llibertat completa de la natura, contraposada en la part superior de la imatge.

*Dormim cada somni* (PB)*Fugiria de mi* (SP)*L'àpat de la fam* (PB)

La reflexió existencial també impregna diversos collages, que esdevenen així força fidels al missatge inicial dels versos dels poetes. Com avisava Joan Guill (1988: 54), «Antoni Miró aspira a transformar el món [...] aspira a desvelar-nos [...] l'autèntic funcionament de la realitat en la qual està inclosa la realitat social. [...] Ho intenta dient-nos coses que es poden pensar, o que aqueixes coses serveixen per fer-nos pensar». Així, a partir dels mots dels poetes, consueix imatges que conviden al pensament, com els casos següents, referits, en primer lloc, a *La pell de brau* i, després, a *Suite de Parlavà*:

*Volta la roda* (PB)*Tancant les portes a la por* (PB)*Crescуда serenor* (PB)



*Cadència secreta* (SP)



*El silenci és el refugi* (SP)



*Jugo a viure només* (SP)

La incorporació d'imatges externes, la bola del món o el paisatge d'un port en simbiosi amb el cos de la dona, aporta en els gràfics de Miró un sentit de reflexió, d'invitació al pensament, davant d'unes imatges que amplien el sentit humanístic dels versos d'Espriu, com en el cas del poema xxv:

Amb la cançó bastim en la foscor  
altes parets de somni, a recer d'aquest torb.  
Ve per la nit remor de moltes fonts:  
anem *tancant les portes a la por*.  
(Espriu, *La pell de brau*, xxv)

De la mateixa manera, podem observar l'exemple de Martí i Pol:

Novament *el silenci és el refugi*  
el refugi i el risc, perquè tot passa  
per l'eixut dels propòsits que no gosen  
convertir-se en paraules i podreixen  
la rel tan pura del desig.  
(Martí i Pol, *Suite de Parlavà*, x)

En tots dos autors, el tancament o la inclusió en el recer interior<sup>26</sup> és vist amb un efecte benefactor. Una ressituació de la veu poètica cap a l'interior que porta el pintor a incorporar en gairebé tots els casos mirades femenines pensatives que defugen el contacte directe amb l'espectador. A diferència de collages anteriors, el desig o la

26. En referència al debat entre la realitat interior i exterior en el cas del poeta de Roda de Ter, llegiu la primera part de l'article de Ferran Carbó (1994: 187-204).

sensualitat de la dona es veu frenada per aquesta introspecció, marcada per l'acció defensiva de bèsties com l'àguila o el gos en el cas dels collages sobre *Suite de Parlavà*, o del sentiment d'universalitat que marca l'ús simbòlic de la terra, tot i que marca també la maternitat del primer collage construït sobre els mots de *La pell de brau*. La mediatització de la figura femenina en *Crescudada serenor* ve marcada per l'element diagonal que anticipa la visió de la imatge del món exterior, gràcies a una silueta en forma de mà que reforça el sentit de protecció de la posició del cos femení. L'acció defensiva del món interior des de la perspectiva de la inclusió d'aquests elements externs remet, sens dubte, a la voluntat de protecció que emana dels versos d'Espriu:

Hem caminat i avui ens emparàvem  
 en la *crescudada serenor* de l'arbre,  
 contra el gran vent del llindar de la nit.  
 (Espriu, *La pell de brau*, 11)

De manera paral·lela a la plasmació de reflexions de caire existencial, trobem la descripció de sentiments de patiment o d'angoixa, com *No batega la veritat* i *L'àpat de la fam*, ja vistos amb anterioritat, o *Feixugues runes*, *La presó glaçada*, *Cavall foll* i *Xiscla presoner*, basats en versos de *La pell de brau*.



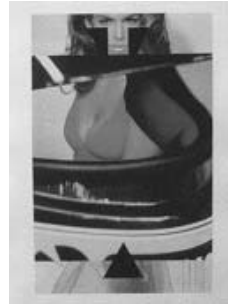
*Feixugues runes* (PB)



*La presó glaçada* (PB)



*Cavall foll* (PB)



*Xiscla presoner* (PB)

La incertesa per l'esdevenidor marca també els versos de Martí i Pol. És interessant observar la interpretació que en fa Miró en els seus collages. Així, podem destriar els exemples següents:



*Mirall opac* (SP)



*Riu d'aigües incertes* (SP)



*Vel de misteri* (SP)

Unes imatges de gran incertesa que, tot i la incorporació de figures nues femenines —en *Mirall opac* i en *Vel de misteri*—, provoquen inquietud i reflexió en l'espectador-lector davant dels elements simbòlics que fan presagiar un futur poc esperançador, tant a nivell individual com col·lectiu. Això es concreta en la denúncia ecològica de *Mirall opac* o en els perills de què adverteix *Vel de misteri*. Per la seua banda, el patiment expressat en la poesia d'Espriu queda superat per la ironia de les composicions de Miró. Així, les «*feixugues runes de castells*» que «colguen»<sup>27</sup> l'inter-

27. Aquesta és l'estrofa a la qual fem referència: «Tornen contra teu / i et colguen, *feixugues / runes de castells*» (Espriu, *La pell de brau*, XLII). Pot ser suggerent la interpretació que fa Olívia Gassol (2003: 166) d'aquest

locutor del poeta, són representades per la dona amb un posat incòmode a causa del pes d'una càmera de vídeo que li serveix per a observar el món que l'envolta —no vament representat en aquest collage per la Terra. D'igual manera succeeix amb els altres, si bé en el cas de *Cavall foll*, que en el poema d'Espriu esdevé el símbol de la mort,<sup>28</sup> per al pintor constitueix la representació del consumisme, marcat pels regals de nadal i la imatge nua d'una dona: «Sepharad / i la mort, / cavall flac, / *cavall foll*: / tot sovint / no destries / llur nom / en el somni / del temps / dolorós» (Espriu, *La pell de brau*, III). Una crítica a la societat de consum que és present també, a través de la incorporació d'objectes-símbol, en dos collages construïts sobre versos de Martí i Pol com els següents:



*Una altra pell (SP)*



*Atzarós futur (SP)*

Com veiem, doncs, el discurs pictòric de Miró reforça el sentit irònic de la realitat. Així, si el poeta afirma «no em sedueix cap *atzarós futur* / ni el riu d'aigües incertes del present / no m'empeny endavant» (Martí i Pol, *Suite de Parlavà*, VI), l'artista gràfic ofereix dues escenes de suggeriment sexual que avancen un futur més plaent que la perspectiva del text literari. Així ho podem observar en altres dues composicions de la sèrie «Suite de Parlavà»:

sentiment en el poeta: «Espoliades les esperances de perdurabilitat transcendent, tot, així l'home entès com a individu o com a element social, s'enfonsa, i la vida esdevé una empresa d'enderrocs on la voluntat, fins i tot la conduïda a redreçar les xacres i estultícies civils, es torna pura iniquitat».

28. Sobre la interpretació simbòlica del cavall en la poesia d'Espriu, consulteu Olvíia Gassol (2003: 55-56).



*Càlidament ingènua*<sup>29</sup> (SP)



*Gest insòlit*<sup>30</sup> (SP)

L'erotisme es converteix, doncs, en la principal distorsió de la realitat descrita pels poetes. D'aquesta manera, la recreació del desig femení esdevé la principal aportació de Miró a la reflexió existencial de Salvador Espriu i de Miquel Martí i Pol. Un objectiu força evident en les sis composicions següents procedents del llibre *La pell de brau*:



*L'íntim magatzem* (PB)



*Carbons en el braser* (PB)



*Nua en la cendra* (PB)

29. Aquest és el context dels mots seleccionats per Miró: «La immensitat deu tenir un marc de pedra / que mesura potser una mà d'infant / càlidament ingènua» (Martí i Pol, Suite de Parlavà, iv).

30. Vegem els versos complets als quals s'hi fa referència: «Jugo a viure només, perquè tinc por / de trencar aquest embruix amb qualsevol / gest insòlit, amb qualsevol paraula / que no s'adapti com una altra pell / a la pell suavíssima del temps» (Martí i Pol, Suite de Parlavà, iii).



*Porta de la teva nit* (PB)*Llum dels cims* (PB)*Llavis ardents* (PB)

En el cas dels muntatges realitzats en la sèrie «Suite de Parlavà», l'erotisme plasmat troba una major sintonia amb poemaris posteriors de Martí i Pol: *Estimada Marta* (1978)<sup>31</sup> i *L'àmbit de tots els àmbits* (1981).<sup>32</sup> La resignació del poeta envers la seua malaltia reforcen el sentit lúdic i optimista de la vida, on l'exaltació de l'amor i l'erotisme troben un contrapunt essencial que Miró destacà uns anys després en els seus collages, com els sis següents:

*Per dir l'amor* (SP)*Temporal llunyà* (SP)*Potser una mà* (SP)

31. Lluís Busquets (1998: 285-344) analitza l'element eròtic en aquest poemari.

32. Pere Farrés (1976, 2000 i 2003) estudia l'evolució temàtica de Martí i Pol.



*Branca dòcil (SP)*



*Gestos i mirades (SP)*



*L'absència de desig (SP)*

Segons hem apuntat abans, un dels referents més habituals en els versos dels dos poetes seleccionats pel pintor se situa en el camp lèxic del record i del pas del temps. Un sentiment que el porta a elaborar collages on se simultaniegen icones de diverses etapes històriques, com en el cas de les imatges vistes d'*Empeny a persistir* (SP) o *S'atansa l'aranya* (PB). Podem ara afegir les il·lustracions de *Remota simfonia* (SP), *Escadusser somni* (SP) i *Tornar al passat* (SP), on conviuen el fragment d'una estàtua clàssica, la Marilyn Monroe i una bústia antiga del nostre país. Així, la superposició d'imatges provoca la recepció fragmentada de la realitat per part de l'espectador.



*Remota simfonia (SP)*



*Escadusser somni (SP)*



*Tornar al passat (SP)*

L'enyor d'uns temps perduts i irrecuperables, i l'evidència de la impossibilitat de tornar arrere —recordem el collage *Torno enrera* (SP)—, interessan Miró i Martí i Pol. Així, si reprenem uns versos del poeta, corresponents al collage *Fugiria de mi* (SP), podem ressaltar el sentiment compartir per ambdós artistes:

*Fugiria de mi* si no pogués  
recuperar el meu temps i interrogar-lo,  
*tornar al passat* com qui torna a la casa  
en què visqué i, recurrent-la, troba,  
lúcidament sorprès, tots els indicis  
d'allò que és, i s'aprèn contemplant-los.  
(Martí i Pol, *Suite de Parlavà*, I)

De manera paral·lela, hem d'entendre la continuïtat del collage *Remota simfonia* (SP) respecte de l'anteriorment citat *Del teu record* (SP). Tots dos procedeixen de mots consecutius de la mateixa estrofa, seleccionats pel pintor, que aprofundeixen en el sentiment cercat pel poeta, la perdurabilitat del passat:<sup>33</sup>

La tarda és un adàgio. Ben sol  
al cor del goig, escolto la *remota*  
*simfonia* del mar a la petxina  
*del teu record* que sempre m'acompanya,  
i només jugo a viure per no perdre't.  
(Martí i Pol, *Suite de Parlavà*, III)

La concepció positiva del futur, com un horitzó que eixampla la consciència dels poetes, apareix també en l'obra artística de Miró. Així, podem observar els collages de *Suite de Parlavà* següents:

*Contemplant el ponent**Fugiria de mi**Ja seré lluny*

33. Un sentit similar hauria mogut Antoni Miró a seleccionar els versos de Salvador Espriu que van donar peu al disseny dels collages anteriorment analitzats, *Llinatge de senyors* (PB) o *Apropa el record* (PB).

Unes il·lustracions que albiren l'esperança del subjecte poètic, com també de l'espectador que rep les imatges, davant del pas endavant després de deixar darrere els temors del passat, com bé sintetitza Martí i Pol en l'estrofa que tanca el poemari:

Potser ja seré lluny, però el camí  
no voldria oblidar-lo perquè sempre  
sigui benigne i fàcil el retorn.

[...]

Tu seràs lluny també, però el record,  
com un vent molt suau, ens unirà  
en una sorprenent esgarrifança.

(Martí i Pol, *Suite de Parlavà*, XI)

Aquest sentit cíclic de l'existència, amb la conceptualització de l'alternança entre el passat, el present i el futur, també és present en els versos d'Espriu i, en conseqüència, en les il·lustracions de Miró. Ens referim als collages vistos com *Volta la roda*, *Llum dels cims*, *Crescudà serenor* o *L'infinit enyor*. Podem afegir, però, *Llindar de la nit* (PB)—on el símil amb el joc i l'atzar del destí té com a contrapunt l'esplendor de la joventut de la dona i la vellesa passiva de l'ancià assegut— i *Camins de mar* (PB)—on el pintor resumeix el cos d'una dona amb les parts extremes, una metàfora de l'inici i del final, el peu i la mà. Un altre collage a considerar seria *Ritme galopant* (PB), on tornem a localitzar la marca diagonal de *Crescudà serenor* (PB) que ja havia usat Miró per a marcar la fragmentació d'un cos; en aquesta ocasió la suma de porcions ens aporta la totalitat de la dona en moviment, en paral·lel a l'agilitat que representa la interpretació de la música a través del violí.<sup>34</sup>

34. Casualment, en el poema originari, són els tambors els que acompanyen el passatge. Vegeu la interpretació que en fa Carles Miralles (2005: 95).

*Llindar de la nit* (PB)*Camins de mar* (PB)*Ritme galopant* (PB)

Una compatibilitat entre elements procedents de distintes realitats temporals, des del passat al futur, que impregnen altres composicions de Miró basades en mots de Miquel Martí i Pol:

*Figures i presències* (SP)*Guanys de solitari* (SP)*Seure a l'ombra* (SP)

Observem el paral·lelisme entre el darrer collage, *Seure a l'ombra* i *Ritme galopant*, cadascun procedent de poemes d'autor distint però que en l'imaginari de Miró remetent a un mateix sentiment, el de la vida entesa com una successió temporal. Pot ser també suggerent apuntar un altre element de creuament entre els collages de les dues sèries, com és la referència originària del poema de Martí i Pol on es localitzen aquests mots amb la figura inclosa en el collage *Llindar de la nit*, procedent d'un vers d'Espriu. En tots els casos, la vellesa es mostra com una realitat del futur on l'individu pot fer balanç del pas del temps. Aquest és el fragment de *Suite de Parlavà*: «Em vull ingenu / de tan subtil, per poder *seure a l'ombra* / de l'arbre vell de la memòria, / sense neguits ni sobresalts» (Martí i Pol, *Suite de Parlavà*, VI). En aquesta ocasió, ressaltem

la variació interpretativa del símil: el violí és en *Seure a l'ombra* un referent dels plaers reposats de la vida. Un sentit que apareix a les acaballes del poema que Miquel Martí i Pol dedicà a Antoni Miró:

amb què podem, potser, combatre el vell  
parany del temps, verbós, impertinent  
i, al capdavant, obscè i devastador.

(Martí i Pol, «Esbós de lletra a Antoni Miró»)

En definitiva, una voluntat compartida pels dos poetes de proporcionar pautes de reflexió per a un lector crític amb la seua societat que amb l'obra de Miró esdevé també espectador d'aquestes composicions. Uns exemples suggerents on es poden observar noves visions poètiques a partir de les reinterpretacions posteriors que els pintors poden fer-ne a través de les seues creacions.

### 3. A TALL DE CONCLUSIÓ

La recreació artística que Miró fa dels poemes d'Espriu i de Martí i Pol obeeix a una voluntat de reconstrucció discursiva. A partir de la recepció personal de la poesia dels dos autors, el pintor construeix el seu imaginari, la seua visió íntima sobre l'empremta deixada per les paraules llegides. Pot ser adient la definició del procés creatiu que proposa Friedrich Dürrenmatt (2000: 137): «l'art és la conquesta del món, perquè representar és conquerir i no copiar, superar les distàncies per mitjà de la fantasia». La nostra anàlisi comparativa entre els poemaris i els collages ens ha servit per a confirmar la diversitat discursiva dels dos llenguatges artístics. Tot i el plantejament conceptual coincident —la voluntat crítica i activa de l'art envers la societat—, és obvi que el producte creatiu resultant és força distint. Antoni Miró, en el seu procés artístic, parteix d'un criteri personal per construir una obra compartida amb els dos poetes.

Miró manté en aquestes dues col·leccions tècniques artístiques pròpies de la seua trajectòria des dels anys setanta com ara el pop-art o l'ús de l'art com a signe de protesta contra els excessos de la societat consumista. D'aquesta manera, en els collages trobem punts de vista molt personals referents als temes que tracta —la solitud, l'angoixa pel pas del temps o l'erotisme femení— que tenen certes ressonàncies en els versos primigenis de les seues composicions. El pintor és, en certa mesura, continuador de la voluntat realista dels poetes, tot convertint-se en una mena de cronista del seu

temps. Els collages s'emmarquen, doncs, dins del desplegament temàtic habitual en la pintura de Miró: la denúncia i el testimoni crític davant de situacions històriques. La seua poètica travessa, així, conceptes com llibertat, solidaritat, fidelitat, tot plantejant qüestions morals i comportaments socials que inclouen una actitud política i militant envers la realitat. Cal confirmar igualment la voluntat d'experimentació de les il·lustracions resultants, amb la superposició de diverses tècniques com la pintura, el dibuix, la fotografia o el retall gràfic que es fan compatibles en unes obres ben elaborades.

L'interés d'Antoni Miró per la literatura, i més concretament per la poesia, se situa en el marc de creació d'aquestes sèries. És suggerent recordar una anotació de l'artista en el seu dietari, l'any 1998 (vegeu Cortés 2005: 307): «encara que siguen bones novel·les, m'interessa més llegir textos en els que puc reflexionar i aprendre més. La lectura per a distraure'm no m'interessa, encara que aquesta estiga ben escrita i tinga un llenguatge ric» (Miró, 11 de novembre de 98). L'artista obté així una base formativa i conceptual que enriqueix, sens dubte, el seu treball artístic, en tant que localitza les expressions o els sentiments que no sempre s'evidencien de manera concreta en la pintura. Són ben recurrents, per tant, les paraules del pintor vistes amb anterioritat: «restaven els poetes per retornar-nos els mots, per recordar-nos el nom de cada cosa...» (Miró 1990: 70).

Podem concloure amb l'afirmació que les sèries *La pell de brau* i *Suite de Parlavà* són uns productes artístics que Antoni Miró construeix amb la voluntat de reinterpretar la poesia que li interessa. Una revisió de la literatura des de la perspectiva plàstica que enriqueix visiblement el valor conceptual inicial, encara que l'obra resultant distorsione el punt de partida dels escriptors. Unes mirades creuades sobre la vida, des de la pintura i des de la poesia, que esdevenen complementàries.

CARLES CORTÉS  
*Universitat d'Alacant*

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- AA.DD. (1982) *El Dòlar. Antoni Miró*, Barcelona, Ed. Canigó.  
— (1987) *Trenta al cercle vers Antoni Miró*, València, Edicions de la Guerra.

- BLASCO CARRASCOSA, Joan Àngel (1998) *Antoni Miró i els seus papiers collés*, València, CAM, pp. 5-7.
- (1999) «Una altra mirada sobre l'obra artística d'Antoni Miró», dins *Prohibit prohibir*, Alacant, CAM, pp. 41-48.
- BLOOM, Harold (1996), «The Gazer's Spirit: Poems Speaking to Silent Works of Art», *Artforum*, pp. 95-98.
- BERGEZ, Daniel (2004), *Littérature et peinture*, París, Armand Colin.
- (1998) «La lletra amb imatges entra», dins *Antoni Miró, Vivace: pintura i poesia*, Alcoi, Centre Cultural d'Alcoi, p. 1.
- BOU, Enric (2008) «Suerte de varas. Pintura en literatura», dins Virgilio Tortosa (ed.), *Re-escrituras de lo global. Traducción e interculturalidad*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 367-396.
- BUSQUETS, Lluís (1998) «Estimada Marta de Miquel Martí i Pol», *Lectures de COU 1998-1999*, Barcelona, La Magrana, pp. 285-344.
- CARBÓ, Ferran (1994) «L'absència present de Miquel Martí i Pol», dins *Miscel·lània Germà Colón*, II, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 187-204.
- CASTELLÓ, Gonçal (1994) *Vida i miracles d'Antoni Miró*, Alcoi, Marfil.
- CORTÉS, Carles (2005) *Vull ser pintor! (una biografia d'Antoni Miró)*, València, Edicions 3i4.
- (2007a) «Vull ser pintor...: el diari inèdit d'Antoni Miró», dins *Diaris i dietaris*, València, Denes, pp. 443-456.
- (2007b) «ABCDARÍAZ (1995): poesia i pintura d'Isabel-Clara Simó i Antoni Miró», dins *Actes del Segon Col·loqui Europeu d'Estudis Catalans*, Béziers, Éditions de la Tour Gile, pp. 101-128.
- (2009a) *Mirades creuades: Miquel Martí i Pol i Antoni Miró*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans.
- (2009b), «Pintura i literatura en l'obra d'Antoni Miró: la presència dels escriptors catalans», Actes del congrés *Discurso de fronteras - fronteras del discurso: literatura, pensamiento y cultura en el ámbito ibérico e iberoamericano*, Poznan, Universitat Adam Mickiewicz (Poznan, Polònia), pp. 1-12.
- DÜRRENMATT, Friedrich (2000) *Literatura y arte. Ensayos, poemas y discursos*, Madrid, Ed. Síntesis.
- ESPRIU, Salvador (1985-1987) *Obres completes*, vol. I i II, Barcelona, Edicions 62.
- (1984) *Per a la bona gent*, Barcelona, Edicions del Mall.



- FARRÉS, Pere (1976) «El llarg viatge poètic de Miquel Martí i Pol», *Els Marges*, 7 (juny 1976), pp. 126-128.
- (2000) «Miquel Martí i Pol, la construcció d'una poètica», *Col·loqui Miquel Martí i Pol*, Vic, Eumo Editorial, pp. 93-108.
- (2003) «Estudi introductori», dins Miquel Martí i Pol, *Antologia poètica*, Barcelona, Cercle de Lectors, pp. 7-53.
- FERRÉ, Xavier (1993) «València en l'espai català (1943-1968). Un cas de construcció de comunitat nacional», Departament de Sociologia i Metodologia de les Ciències Socials, Universitat de Barcelona (inèdit).
- (1995) «Antoni Miró. Estètica amb ètica», *Serra d'Or* (maig), pp. 72-73.
- FUSTER, Joan (1976) «Jove com és encara», *Catàleg Mostra Solidaritat amb el poble de Xile*, Sueca, Ajuntament de Sueca.
- (1973) «Pròleg», *Hi ha moltes maneres. Antoni Miró. Antològica 1960-1998*, Benidorm, Centre Cultural CAM, 1998, pp. 5-7.
- GASSOL, Olívia (2003) *La pell de brau de Salvador Espriu o el mite de la salvació*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- GUILL, Joan (1988) *Temàtica i poètica en l'obra artística d'Antoni Miró*, València/Alcoi, Universitat Politècnica de València / Ajuntament d'Alcoi.
- IGLESIAS, José M. (1999) «Antoni Miró: la realitat transcendida en imatges», en *Prohibit prohibir*, Alacant, CAM, pp. 17-24.
- JOUBERT, Joseph (2007) *Sobre arte y literatura*, Cáceres, Ed. Periférica.
- KIBÉDI VARGA, Áron (2000) «Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen», dins A. Monegal (ed.), *Literatura y pintura*, Madrid, Arco Libros, pp. 109-135.
- LAUDE, Jean (2000) «Sobre el análisis de poemas y cuadros», dins A. Monegal (ed.), *Literatura y pintura*, Madrid, Arco Libros, pp. 89-108.
- MARTÍ I POL, Miquel (1991) *Suite de Parlavà*, Barcelona, Edicions 62.
- MIRA, Joan Francesc (1998) «Sobre el crèdit de la realitat: imatges i transfiguracions d'Antoni Miró», dins *Antoni Miró. Sobre el crèdit de la realitat*, València, Bancaixa, pp. 11-19.
- MIRALLES, Carles (2005) «La pell de brau: construcció poètica, sentit i interpretació», dins Víctor Martínez Gil & Laia Noguera (eds.), *Si de nou voleu passar. I Simposi Internacional Salvador Espriu*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 93-127.

- MIRÓ, Antoni (1990) «Conte real tot recordant Joan Valls i Jordà», *Imatge de Joan Valls*, Alcoi, Ajuntament d'Alcoi, pp. 69-72.
- (2003) «Joan Fuster, en onze dietaris íntims (1960-1970)», *Revista del Centre de Lectura*, 7, pp. 6-8.
- POINSOT, Jean-Marc (2000) «Paraules d'artistes i discurs crític», *Art i escriptura. L'escriptura d'artista. Krtu*, Barcelona, Generalitat de Catalunya / Departament de Cultura, pp. 52-66.
- RAMBLA, Wences (1998) *Forma i expressió en la plàstica d'Antoni Miró*, València, Institut de Creativitats i Innovacions Educatives / Universitat de València.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (2007) *Deseo, imagen, lugar de la palabra*, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg.
- SCHMITT-VON MÜHLENFELS, Franz (1984), «La literatura y las otras artes», dins Manfred Schmeling (ed.), *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Barcelona / Caracas, Alfa, pp. 169-193.
- VICENT, Manuel (1999) «El món proteic d'Antoni Miró», dins *Prohibit prohibir*, Alacant, CAM, pp. 9-10.