

Delirios y debilidades

J. Miró, F. Hölderlin, R. Mercader,
L. M. Panero, J. Verdaguer

Edición de Jacques-Alain Miller

Prólogo de Esthela Solano-Suárez



Índice

[Portada](#)

[Prólogo, por Esthela Solano-Suárez](#)

[JOAN MIRÓ Y EL CUERPO DEPUESTO, Antoni Vicens](#)

[HÖLDERLIN: EL TRANCE DE UNA DECISIÓN, Pepa Freiría y Eugenio Díaz](#)

[RAMÓN MERCADER DEL RÍO: UNA VIDA DE NOVELA, Marta Serra y Guy Briole](#)

[LEOPOLDO MARÍA PANERO: LA ESCRITURA QUE BUSCABA HACERSE LITORAL, Rosalba Zaidel y Vicente Palomera](#)

[LOS DEMONIOS DE JACINT VERDAGUER, Miquel Bassols y Neus Carbonell](#)

[Créditos](#)

[Notas](#)

PRÓLOGO
por
ESTHELA SOLANO-SUÁREZ

Este libro, escrito por nueve lectores, indaga los meandros de la existencia de cinco seres excepcionales: Friedrich Hölderlin, Joan Miró, Ramón Mercader, Leopoldo María Panero, Jacint Verdaguer.

Entre estos cinco nombres de la lista, tres se han elevado gracias al uso excelso de su pluma hacia las cimas poco habitadas de los artífices de la lengua, renovando el sentido, el cuarto cavó con sus pinceles la tumba de la pintura para hacerla renacer reinventada, y el último inscribió su nombre en la historia, emboscado en sus múltiples nombres, al cometer un crimen magnicida.

En esta lista disparatada, compuesta por elementos desaparejos y desiguales, solo encontramos como factor común la singularidad radical de cada uno de sus elementos, singularidad que los torna a unos y a otros incomparables. Esta es la orientación que predomina en el ejercicio de lectura cuyo resultado es este libro.

Si bien el tema de este volumen se centra en «delirios y debilidades», estaríamos equivocados si le damos al tema el sentido de una lectura orientada por concepciones diagnósticas extraídas de la psicología o la psiquiatría. Estos términos están sacados de ese universo de significación y exportados a otro discurso: el psicoanalítico, que les otorga un sentido diferente. En efecto, los lectores

que escriben practican el psicoanálisis y están formados y orientados en su praxis por la enseñanza de Lacan. Sirviéndose de los conceptos extraídos de la última enseñanza de Lacan, enseñanza renovada y esclarecida sin cesar por el comentario y los aportes de Jacques-Alain Miller, los autores nos brindan una variada melodía que se adentra en los efectos de las diversas resonancias y sonoridades del drama singular del ser hablante, afectado en su cuerpo por la lengua.

El vértice de esta orientación está dado por el concepto de *parlêtre*, neologismo que Lacan sustituye al inconsciente freudiano. Este concepto pone en primer plano al cuerpo como instrumento de la palabra: una vez que esta ha sido incorporada, recorta la unidad corporal, no sin dejar inscritas en el cuerpo las trazas que lo afectan. Estas trazas, efecto de las resonancias y de los ecos de *lalengua*, modulan en la carne los modos de gozar. El cuerpo, instrumento de la palabra, *se goza* en la intimidad sin sentido de una letra de goce singular, sin saberlo. Este goce fuera de sentido y sin ley, sin ley que permita establecer un *rapport* entre los cuerpos sexuados, es real, y en tanto tal *ex-siste* a la consistencia imaginaria del cuerpo como también al orden simbólico que se articula en palabra. De estos tres registros —real, simbólico e imaginario— resulta el nudo que sostiene a cada *parlêtre*, según las contingencias que surgen del impacto de las palabras en el cuerpo. Nadie escapa a lo real en juego. La categoría de lo real transmuta en imposible la idea de la «normalidad» para poner en primer plano la incidencia de las contingencias que impondrán la necesidad del síntoma. Este constituye la cuarta categoría que se anuda a las tres precedentes, como operador de consistencia, para sostener el nudo del sujeto.

Al concepto de *lalengua* hecha de las resonancias y de los ecos de la lengua materna que marca al cuerpo, Lacan opone el lenguaje como elucubración de saber sobre

lalengua. En este prevalece la articulación significativa S1-S2, productora de efectos de sentido, mientras que *lalengua* inscribe en el cuerpo el significante S1, solo, fuera de sentido y cuyo efecto es el goce. El lenguaje comporta la inscripción del otro significante, S2, del cual resulta la articulación del saber. De modo que el lenguaje es un instrumento que sirve para elucubrar un saber, incluso sobre lo real del goce, lo real del inconsciente, que escapa a todo saber. Así, el inconsciente, cuando se pone a trabajar bajo la égida del Sujeto supuesto Saber, en el curso de un análisis, es pródigo en producir elucubraciones de saber en sus formaciones, las cuales pueden ser leídas, es decir, interpretadas, abriendo así el camino analítico de lo que «quieren decir». No obstante, el núcleo de la cuestión es poder cernir no solamente un efecto de sentido, sino aquello «que se goza» en las elucubraciones del inconsciente. Esto supone una orientación de la lectura analítica hacia lo real en juego, es decir, del inconsciente como real donde confluye lo pulsional haciendo agujero en el sentido y denotando que el sentido-gozado se anuda paradójicamente en los orificios del cuerpo.

A partir de esta concepción del inconsciente como agujero, al que los hablantes tratamos con elucubraciones de saber que Lacan llama *delirio*, se extiende la categoría del delirio más allá del dominio de la psicosis del cual surgió. El procedimiento es el mismo: urdir por intermedio de una articulación de lenguaje un sentido frente al sinsentido que se impone como tal. En esta extensión operada por Lacan, tanto el delirio como los sueños son considerados una defensa ante lo real, solidarios de un no querer saber fundamental.

Del ombligo de lo imposible que Freud identificó como *Urverdrängt*, represión originaria, y también de *Unerkannt*, que Lacan traduce como lo imposible de conocer de lo sexual, surge no solo el delirio como operador de sentido, sino también la *debilidad* mental. Si los hablantes estamos

consagrados a la debilidad mental sin remedio es a causa del uso de las representaciones que esgrimimos en nuestras cogitaciones. Ellas emanan del cuerpo, son reproducciones de nuestra representación mental fundamental, la cual consagra en el altar de la adoración la imagen del cuerpo propio como tal.

Así, en Lacan la forclusión generalizada, impuesta por la categoría de lo real, instauro una extensión de la categoría del *delirio*, como paliativo resultante de la articulación del lenguaje y de la categoría de *debilidad* mental, concebida como una secreción de pensamiento proveniente del imaginario narcisista. Quizá por esta razón Lacan enunció que los hablantes no tienen otra opción que la locura o la debilidad mental.

En el marco de estas coordenadas que hemos delineado se inscribe la lectura practicada por nuestros colegas. Como podremos comprobar, cuatro de los cinco capítulos están escritos a cuatro manos: cuatro parejas convergen en el ejercicio de escritura en el curso de un verano estuoso.

Pepa Freiría y Eugenio Díaz recorren los bordes del abismo frente al cual se debatió Hölderlin a golpe de versos, y sucumbió sin haber logrado bordearlo con la letra.

En su elección, en su íntima decisión se vislumbra su hercúleo proyecto: al decidir no ser el pastor que anhelaba su madre y, así, en el lugar del pastor que faltara fatalmente a esta, él será el Poeta que revela a los dioses la conciencia de sus existencias a fin de elevar a la humanidad por encima de su ignorancia y decadencia para crear un estado sagrado de armonía, que apunta hacia una nueva historia del mundo, construido gracias al «entusiasmo poético».

En los albores de los efectos del discurso de la ciencia que hace emerger un real de la naturaleza y silencia el oráculo de los dioses, Hölderlin se propone remediar el *malestar en la cultura* por la vía de la poesía. Este proyecto

necesitó de un encuentro fatídico, su encuentro con el imposible de la educación, frente al autismo del goce masturbatorio del alumno, del que no salió indemne y cuyos efectos en el cuerpo se hicieron presentes por la vía de una serie de fenómenos tales como «una angustiosa vigilia nocturna», «una crítica revolución de su carácter, sufrimientos íntimos que sentía en grado inusual, un fuerte y peligroso dolor de cabeza, un ánimo profundamente trastornado, incluso refiere una metamorfosis interior». La palabra *Zerstören*, traducida por «trastorno» (o «desastre»), indicaría una «desviación interior», como señalan los autores.

En esta perspectiva se perfila el proyecto delirante en cuanto «mensajero de los dioses» o eslabón entre lo divino y lo humano; Hörderlin se sintió llamado a llevar adelante la empresa poética a fin de subsumir el goce y la decadencia humana haciendo prevalecer el divino triunfo de la razón. Como los autores indican, en la finalidad del delirio se incluye la debilidad, la cual reside en la concepción de un retorno hacia la «patria», Arcadia perdida, donde reinará «una armonía de lo bueno, lo verdadero y lo bello». La finalidad de su proyecto poético delirante es la de sostener un mundo «ideal de belleza y de felicidad», mundo esculpido con la palabra con la finalidad de consolidar el Uno de la imagen del cuerpo. Este proyecto incluye de hecho en su estructura insostenible el fracaso y la impotencia, y no puede por esos medios endilgar el goce sin sentido que socava tanto a la belleza como a la felicidad.

Así, poco a poco, las barricadas poéticas irán cediendo, y la descomposición de la unidad y de la consistencia imaginaria del cuerpo se impondrá, arrastrando con ella la descomposición de la sintaxis, para solo hacer escuchar el ritmo sin ley de *lalengua* luego del declive del lenguaje. De este apocalipsis subjetivo solo surgirán sonidos fuera de sentido, apenas balbuceados en el transcurso de una

conversación, mientras que en sus poemas aún reluce «La transcripción lírica de algo vago que no puede ser desentrañado...». Hölderlin ya no está, su lugar ha sido ocupado por Scardanelli, o Salvator Rosa, o Killalusimeno, o Buonarroti. Nombres inventados a partir de otras lenguas que se sustituyen en el lugar del agujero abierto por el desanudamiento de lo real, de lo simbólico y de lo imaginario.

Marta Serra y Guy Brioleescudriñan en su texto «Ramón Mercader del Río: una vida de novela» el enigma y los misterios gozosos que recubren el acto criminal de un hombre que mató de un golpe de piolet en el cráneo, el 20 de agosto de 1940 en México, a León Trotski. El nombre del verdugo se inscribirá en la memoria de los hombres gracias al nombre de su víctima, de lo contrario hubiera atravesado la faz de la tierra sin dejar huella. Pero hizo falta tiempo para que se supiera quién fue en realidad el autor del delito, Ramón Mercader, una vez que se disolvieron los nombres detrás de los cuales se escondía la verdadera identidad del agente del NKVD soviético: Frank Jackson, Jacques Mornard.

Los autores nos llevan de la mano en pos de una elucidación de los contornos del acto criminal, como si estuviéramos en el ápice de una novela policiaca. Se perfila entonces la figura de un hombre sin rostro, que por esto mismo puede revestir múltiples máscaras, hablar varias lenguas y convencer a cualquiera por sus modales y su pantomima de la veracidad de su personaje. Una vez que se cae la máscara, queda solo el hueco de *nadie*. Ese nadie no tenía ideas propias, ni proyecto, ni vida interior. Era una pura exterioridad regida por la voluntad y los caprichos de su madre. Es lo que los autores nos dejan leer entre líneas con excelente maestría: cometió un crimen, pero nunca inscribió en un decir su acto. Se *realizó* en él como el brazo armado del delirio del Otro, del delirio pasional de su madre engarzado en el delirio paranoico de Stalin. Su

debilidad mental se concretaba en la cómoda adopción de diversos trajes, que le daban un aire de ser, en el puro parecer. Llegó a ser llamado, como coronel retirado del KGB, Ramón Ivanovich López, condecorado con la Orden de Lenin y la medalla de Héroe de la Unión Soviética. Pero detrás de los últimos ropajes, y desde el momento en que se había autodesignado para cometer el acto, la disolución imaginaria golpeaba su cuerpo. Esta termina disolviendo al fin el lazo indefectible que lo unía a la madre, lazo exclusivo que centraba su «ser en el mundo», condenándolo con su pérdida a una soledad radical. Murió en Cuba, isla de la cual su madre era originaria, solo y sin los amigos que nunca tuvo. Marta Serra y Guy Briole interrogan desde el psicoanálisis la lógica del acto, del crimen, como también la función del imperativo y del Ideal del Yo, que ellos rescatan de las brumas del misterio y del silencio, como también del valor, quizá crucial en el caso Mercader, del secreto.

Antoni Vicens en su «Joan Miró y el cuerpo depuesto» nos inicia a la lectura del *sinthome* Miró, demostrando el valor de la pintura, de la escultura, del grabado y de la tapicería que erigen a Miró en una figura eminente en el mundo del arte. Su «asesinato de la pintura» se inscribe como una empresa que va contra la *debilidad mental*, siendo esta solidaria de la imagen del cuerpo, de la forma bella, y en ese sentido Miró se inscribe con su arte como un verdadero hereje, ya que elige oponerse a la representación para hacer valer el elemento, el Uno de la caligrafía de la letra que recubre lo visible.

El autor desarrolla con parsimonia y amplia documentación la falla que el artista trata a través de su obra, aquella falla enigmática que se abrió en el albor de su adolescencia en el nudo del cuerpo y de *lalengua* confrontándolo con un real en el lugar deshabitado del sentimiento íntimo de la vida. La pintura como *sinthome* le permite construirse un cuerpo, es la tesis de Vicens, en la

medida que esta adquiere para él el valor de un desecho despreciable, hecha de desechos, de restos y de heces separados del cuerpo. A ese precio el cuerpo puede conservar su consistencia imaginaria, una imagen presentable, elegante, trabajada, no sin someterlo en la soledad a maltratos y privaciones. Miró logró, gracias a su *sinthome* artístico, hacerse un nombre y también subirse a un *escabel*, recreando un nuevo sentido estético y transfigurando la mirada hasta el punto de hacernos bajar la vista cuando uno de sus cuadros nos mira para indicarnos que desde donde nos miramos no vemos que somos un conjunto disparatado de elementos sueltos.

Rosalba Zaidel y Vicente Palomera en su estudio «Leopoldo María Panero: la escritura que buscaba hacerse litoral» nos adentran en las profundidades desgarradoras de un poeta cuyo arte era la única herramienta para bordear el abismo del dolor de existir. Podemos concebir, en ese esfuerzo desesperado, a un ser hablante atravesado por el murmullo mortífero de *lalengua*, disjunto de una versión que humanice el deseo, disjunto de la función que introduce, en la juntura íntima de la relación con el cuerpo, el sentimiento de la vida. Desde muy pequeño es habitado por el trance poético declamando precozmente que ya estaba muerto. La muerte subjetiva se impuso al niño en el momento en que accedió a su condición de *parlêtre*. Los autores nos permiten delinear los contornos de ese drama subjetivo temprano que sumerge sus raíces en las sombras oscuras del amor muerto que rigió la elección de tal tipo de mujer por tal tipo de hombre, que fue su padre.

La locura, la errancia, las adicciones, las múltiples estadías en diferentes hospitales psiquiátricos, la aspiración al suicidio, se suceden desde muy temprano. El grueso de su obra poética es producto de sus encierros sucesivos. El delirio se sirve de las fuentes esotéricas, de lo oculto, de la alquimia, de la cábala, y se nutre también en

sus amplias y variadas lecturas de autores de vanguardia, en cuya lista también figura la enseñanza de Lacan.

Rosalba Zaidel y Vicente Palomera nos cultivan con su lectura de la obra de un poeta que termina destruyendo la poesía, cuando esta progresivamente deja de crear un sentido nuevo, para reducirse a un sinsentido radical que agujerea la poesía misma, llevada al estado de un mero jeroglífico o a una irrupción en *collage* de otras lenguas, o a frases interrumpidas, o a la repetición de dos fonemas fuera de sentido. La disolución del lenguaje cuando se desata el Uno que sostiene su articulación reduce la escritura poética a la letra fuera de sentido, a la pura oposición de dos fonemas que no logran inscribir la presencia sobre el fondo de una ausencia. Fuera de todo efecto de sentido solo prevalecerá el efecto de agujero en su escritura poética.

Sin lograr con el ejercicio de la letra bordear el abismo de la locura, «abismo refractario a la escritura», los autores concluyen constatando que «encerrado, LMP escribió y construyó una red textual cuya producción nos ilumina con ese saber de la letra con el que consiguió reunir en el “afuera” del manicomio otra red, la de una multitud de lectores que podemos hoy calificar como “colectivo Panero”». Quizás de ese modo, gracias al lector, a los lectores que hacen vivir su obra, el poeta recupera, siendo Otro al fin, una cuota, un resto, una migaja, del sentimiento de la vida que nunca lo habitó.

Llegamos así, de la mano de Neus Carbonell y Miquel Bassols, a nuestro último desaparejado singular: Jacint Verdaguer. Con el estudio intitulado «Los demonios de Jacint Verdaguer», nos adentramos en las aristas de un delirio y en la función eminente que la letra ocupa en su construcción.

Agradecemos a los autores el presentarnos al poeta nacional catalán que forjó la lengua literaria moderna extrayendo la lengua catalana de su uso familiar, diríamos

de su estatuto de *lalengua*, para elevarla a la categoría de una lengua de cultura en el curso del siglo XIX.

Cumpliendo el designio del deseo materno, Verdaguer deviene hombre de iglesia y poeta. Por sus dones literarios se encuentra rápidamente consagrado y asciende al trono de la fama y del reconocimiento. Tanto los grandes de este mundo como los poderosos de la Iglesia lo reconocen como uno de los suyos. Pero este *escabel* no se sostiene durablemente y, en breve, lo imprevisto bajo el modo de la contingencia golpeará su puerta, desbaratando su eminente posición y abriendo una herida infantil que provoca, esta vez, una irremediable hemorragia libidinal.

Pasando del centro a la periferia, de la cúspide a la caída, encarnará la pérdida, el despojo y el reverso del mundo, desterrado de los palacios de la opulencia que frecuentó: al decir de Baltasar Gracián, el *in-mundo*. Desposeído del don literario, podrá retomar ulteriormente el camino de la letra, vía las voces de los demonios. Y es en este punto fecundo, razón para decirlo, donde nos hallaremos enseñados por la lucidez irónica de los demonios, que nos prodigan una verdadera lección clínica. Os dejo descubrir las ocurrentes expresiones demoníacas, que son una joya en su género, como los comentarios precisos de los autores al respecto. Digamos para concluir que Verdaguer, escriba de las voces de los demonios, nos deja en sus cuadernos una lección inestimable del uso de la letra como modo de tratamiento del real alucinatorio de la voz. No deja de interpelarnos el carácter de «verdad mentirosa» que enuncian las voces a sabiendas, como tampoco sus metáforas del telar y del tejido cuyo agente es «la unencia», y también la metáfora según la cual «cada palabra sea una guadaña que rompa las cadenas que almuerzan en el corazón del hombre». Sin lugar a dudas, ¡los demonios de Verdaguer son demonios lacanianos!

Lector, cuando gires esta página y comiences a recorrer este volumen, tu lectura descompletará la nuestra y,

entonces sí, el libro no cesará de escribirse y las resonancias de tu voz enriquecerán los ecos de la nuestra.

JOAN MIRÓ Y EL CUERPO DEPUESTO

ANTONI VICENS

Droites. Je grimpe sur cet escabeau. [...] Tout seul. Surtout personne. Toujours. Personne n'entre dans l'atelier quand je travaille.[\[1\]](#)

JOAN MIRÓ

El objeto de este ensayo es describir la relación que Joan Miró llegó a establecer con la pintura, el dibujo, la escultura, el grabado y la tapicería, para darles las formas de un síntoma, o más bien un *sinthome*, entendido este como la mediación entre el cuerpo y la imposibilidad de concordarlo con un Uno que fuera solamente identificativo. Nos situamos entre una obra que llegó a inscribirse en la historia del arte como una de las más considerables del siglo xx y unas formas de gozar que recrearon nuestro modo de mirar y de experimentar lo bello artístico. En este caso, explorar el espacio subjetivo que se sitúa entre estas dos instancias requiere atravesar una cantidad impresionante de bibliografía. Los autores se recrean en la obra de Joan Miró sirviéndose de ella para edificar castillos en el aire, algunos de gran vuelo y de construcción bellísima, sin que se revele el misterio de su producción. Por otro lado, los intentos de la semiología del arte —el sol negro, la escalera ascendente, la mirada perdida, la desconexión—[\[2\]](#) han resultado estériles también, y demuestran continuamente que una de las fuentes del arte

de Joan Miró es precisamente la de avanzar en sentido contrario a cualquier comprensión, ni tan solo artística, e incluso diríamos psicopatológica. Por cierto, la psicopatología también se ha dejado los dientes en una obra que desbarata los tópicos sobre la melancolía; un congreso reunió a una veintena de especialistas sin llegar a ninguna conclusión distinta de que Joan Miró fue un gran artista.[3]

Nos situamos en la perspectiva según la cual, para cada uno, sea cual sea su síntoma, la vida es objeto de una lucha, no siempre incruenta, entre la imposibilidad y la contingencia, entre la oscuridad del cuerpo que llamamos propio y el medio simbólico en el que se desarrolla la vida. Nada ahí es congruente ni predeterminado; y es esto lo que obliga al ser hablante a crear: a crearse un inconsciente, a crearse un síntoma. Se trata de una creación especialmente política, como gestión del poder de su propio síntoma. El ser puede sucumbir, o alienarse, pero puede también encontrar medios inusuales para sostener todo aquello que le resulta Otro en sí mismo, todo aquello con lo que está familiarizado y que se constituye como su realidad, su mundo, o si se quiere su entorno, entendido incluso como el *Umwelt* de las teorías etológicas.[4] Digamos ya de entrada que forma parte del *Umwelt* de Joan Miró la materia pictórica: el papel o la tela, con su grano, su grosor, sus rugosidades; la preparación de la superficie: lijado, cubierto de pintura al huevo, utilizado para limpiar los pinceles; la materia con la que se cubre: óleo, *gouache*, lápiz piedra, fuego, trozos de periódico o de cartón, hasta la fantasía de utilizar sus propios excrementos. Emociona oírle hablar del goce de la cerámica, las tierras, el fuego, y evocar cuando con su amigo el ceramista Llorens Artigas cocían las piezas en la mufla, con fuego de leña, dejando que el capricho de la materia y de las llamas transformase a su guisa las formas y los colores previstos.

Más sutil y de difícil análisis es la utilización de su propia mirada, o la provocación vista en la mirada de quienes contemplan sus pinturas. En este último extremo está su inmortalidad, tornada vigente por cada uno de quienes ahora mismo miramos sus obras. Nada de esto se separa de su cuerpo, a la vez que resulta una suprema deyección de este. Encontramos algunos testimonios de los estados de ánimo del artista en cada una de las épocas de su vida. Pero su arte es el de trascenderlos desde una soledad y en una sublimación que no solo nos acompaña como un lenitivo o un consuelo, sino que definen la humanidad del tiempo en que se producen. Joan Miró no renuncia a ninguno de sus estados de ánimo; los cabalga, los sigue, se deja crear por ellos; no les otorga la categoría metafísica de un ser, sino que le llevan a una unificación contingente que nos muestra a nosotros que lo seguimos el modo de excitarnos con lo más valioso de la vida: el amor, la muerte, el goce, siempre ligados al encuentro con la ausencia del Otro, el sinsentido, el traumatismo, formas del azar que nos constituyen como seres, más allá de nosotros mismos. De ahí el valor subversivo de su arte: creación hecha a partir de lo más improductivo, producción hecha con gran trabajo pero sin explotación, nueva herida abierta en la realidad y que nos muestra que aún no sabemos nada de lo real. Más allá de la angustia, cerca del arrebató místico, allí donde no hay nada más humano que el goce fuera de la ley, se encuentra Joan Miró, en cuerpo.

LOS COMIENZOS

Quien, desde la calle Ferran, entra en el pasaje del Crèdit, entre el Barrio Gótico y la plaza Reial de Barcelona, encuentra aún la garita en la que se alojaba un vigilante en la época en que aún existía la tienda y taller de joyas y relojes del padre de Miquel Miró. En la misma casa nació

Joan Miró en 1893. Cuatro años después nació su hermana Dolors. Ese era también el nombre de pila de su madre y sería el de su hija. Joan Miró mantuvo relación con las tierras de origen de su padre (Cornudella, en el Priorat) y de su madre (la isla de Mallorca). Su padre le incitó a seguir los estudios de Comercio (una titulación de grado menor respecto del bachillerato), seguramente con vistas a que pudiera llevar en su día el comercio familiar. También por esta razón entró a estudiar en la Llotja, una Escuela de Artes y Oficios llamada así por el local donde estaba, la Llotja de Mar, que en la época era la sede de la Cámara de Comercio. En esa escuela se formaban sobre todo diseñadores para la industria, pero también ofrecía estudios de Bellas Artes. En esa escuela había enseñado el padre de Pablo Picasso, este último había sido también alumno unos años antes que Joan Miró. Allí estudió dibujo y pintura, a la vez que arte decorativo, formación muy oportuna para un futuro joyero. Nos quedan de esa época algunos diseños de joyas.

En 1910, Joan Miró sufrió una depresión nerviosa, seguida de una fiebre tifoidea. No sabemos mucho de este episodio, que hay que considerar muy importante. El caso es que el padre de Joan Miró había comprado una casa con una pequeña finca en Mont-roig, un pueblo que está a unos cuarenta kilómetros al sur de Cornudella, muy cerca del mar. Los padres decidieron mandarlo allí para que se recuperara. Permaneció en Mont-roig unos meses, trabajando y pintando; a la vuelta entró a trabajar como contable en un famoso almacén de droguería. A la vez, expuso un par de pinturas en la VI Exposición Internacional de Arte de Barcelona de 1910. Mientras trabajaba como contable, estudiaba en una escuela particular de arte, regida por el pintor y pedagogo Francesc Galí, quien le hizo descubrir la música y la poesía, lo llevó a pintar al exterior y utilizó con Joan, que tenía algunas dificultades con el dibujo, un curioso método, consistente en hacerle palpar a

ciegas un objeto, por ejemplo, la cabeza de un compañero, para dibujarlo luego sobre el papel.

El propio Joan Miró lo contaba así: «Era incapaz de ver un volumen, de trasladarlo con el sentido de la sombra, los huecos y todo eso [...] No era muy hábil. [...] Entonces Galí inventó para mí este método, atrevido como él [...] Yo estaba muy angustiado por no poder hacer lo que mis compañeros hacían muy fácilmente».[5] Estuvo tres años en aquella escuela, donde hizo grandes amigos, como Josep Llorens Artigas, Enric C. Ricart y Josep Francesc Ràfols.

En 1912, el activo galerista barcelonés Josep Dalmau organizó la primera exposición cubista realizada fuera de Francia. La obra más notable que se presentó fue el *Nu descendant un escalier* de Marcel Duchamp, junto con obras de Gleizes, Le Fauconnier, Juan Gris, Metzinger, Marie Laurencin y Augusto Agero. No cabe duda de que Miró y sus amigos conocían algo de esa escuela, pero en la época de las estampas en blanco y negro nada podía compararse a la presencia misma de esas obras.

A partir del año siguiente frecuentó la academia de dibujo del Cercle Artístic de Sant Lluç. El Cercle ofrecía modelos desnudos y caballetes para quien quisiera practicar el dibujo del natural. Joan Miró evoca la presencia, entre los que allí practicaban, de un hombre barbudo de edad avanzada: era el arquitecto Antoni Gaudí, que, con toda su fama, seguía practicando el dibujo del natural. Joan Miró conoció allí a otros que serían sus amigos. Uno de ellos era Joan Prats, que tendría durante muchos años una famosa sombrerería en la rambla de Catalunya. Los otros eran los mencionados Enric C. Ricart, con el que alquilaría un estudio, Josep Francesc Ràfols, pintor, arquitecto e historiador del arte, y Josep Llorens Artigas, que sería su ceramista. En 1913, Joan Miró expuso tres obras en una exposición organizada por el mismo Cercle de Sant Lluç.

Joan Miró empezó a alternar sus estancias durante el verano en Mont-roig con la vida en Barcelona primero y más tarde en París. Él era consciente de sus limitaciones como artista; sabía que el dibujo se le resistía; pero se le reconocían dotes de colorista. En un esbozo de autobiografía escrito para Michel Leiris en 1929 evocaría esta época: «No dispongo de medios plásticos para expresarme: esto me hace sufrir atrozmente y llego a darme golpes con la cabeza en la pared, de desesperación, al no poder expresarme».[6]

En 1917, en plena guerra mundial, el marchante parisino Ambroise Vollard organizó en Barcelona una gran exposición de arte francés, con 1.458 obras de Maurice Denis, Edgar Degas, Bonnard, Matisse, Monet, Odilon Redon, Signac, Vuillard, Cézanne, Courbet, Daumier, Gauguin, Manet, Seurat, Sisley y Toulouse-Lautrec. Picasso se instaló en Barcelona durante unos meses, en la que sería su penúltima estancia larga en la ciudad. La exposición tuvo lugar en el Palacio de Bellas Artes, un impresionante edificio hoy desaparecido, situado en el Saló de Sant Joan, cerca del parque de la Ciutadella. Sin duda fue un gran acontecimiento artístico, y Joan Miró quedó muy impresionado. De ahí surgiría la Agrupació Courbet, que reuniría a Joan Miró, Ràfols, Ricart, Rafael Sala, Francesc Domingo y Llorens Artigas.

En esta época, la pintura de Joan Miró tomaba su inspiración del fauvismo. En sus cuadros plasma juegos de color de gran impacto visual, reforzado por un uso de ritmos violentos en la forma. Son de esta época *El abanico rojo* (D 15),[7] el *Desnudo de pie* (D 57), el *Desnudo con espejo* (D 71), y paisajes de Mont-roig, Prades, Siurana y otros pueblos cercanos, bodegones, algunos retratos o los dos primeros autorretratos, de 1917 (D 50) y 1919 (D 72). [8] Su pintura se dirige al espectador para producir en él un efecto de sacudida. La belleza parece servir

especialmente para la captura de la mirada, con el fin de desestabilizarla.

En esta época, Joan Miró se convirtió en un ávido lector, sobre todo de poesía. En uno de sus bodegones aparece un libro de Goethe, y sabemos que se aficionó a los poetas franceses, especialmente a Guillaume Apollinaire. Es notable cómo aquel hombre, que tenía una formación cultural elemental, aprendió francés con facilidad y se aficionó a la literatura más avanzada del momento. Por supuesto, su contacto con el mundo artístico en general le trajo los contactos necesarios; en aquel tiempo, Barcelona mantenía un vínculo cultural muy estrecho con París, y tanto los artistas catalanes viajaban a París como los parisinos lo hacían a Barcelona. Joan Miró pudo conocer en Barcelona a personajes como los Delaunay, Marie Laurencin, Max Jacob, Francis Picabia o el crítico Maurice Raynal. Georges Raillard recoge un recuerdo de esa época: «En 1917, Picabia y los demás me sacudieron porque se negaban a encerrarse en los problemas plásticos, porque ironizaban sobre ellos».[9] Sin duda esta ironía y este desprendimiento de la servidumbre hacia el plasticismo son el primer paso del que sería el proyecto más original de Miró, la destrucción de la pintura.

Tenemos algunos testimonios de la tensión con la que Joan Miró vivía su relación con la pintura. En 1918, desde su aislamiento en Mont-roig, escribía a su amigo Ricart: «Nada de simplificaciones ni de abstracciones. Por ahora lo que me interesa más es la caligrafía de un árbol o de un techo, hoja por hoja, ramita por ramita, hierba por hierba, y teja por teja».[10] Y a Ràfols: «Ya ve que soy muy lento con el trabajo. [...] Gozo cuando llego a comprender en un paisaje una pequeña hierba —¿por qué despreciarla?— hierba tan graciosa como un árbol o una montaña».[11] Vemos que su relación con la naturaleza no era en nada «naturalista», sino algo que le permitía romper la jerarquía establecida por los románticos. La naturaleza era una

caligrafía, algo que remite al origen perdido del trazo, y que más adelante buscará en la pintura rupestre.

De su modo de gozar con la pintura en este momento tenemos otros testimonios. En una carta a Ricart, dice: «Quien siempre, invariablemente, huye de ponerse a pintar del natural (coito del artista con la naturaleza) fatalmente me recuerda al hombre entregado a la masturbación y que va de cabeza a un manicomio o a un sanatorio de tísicos, o a una impotencia viril y por tanto creadora».[12] Y, a Ràfols: «Cavar, cavar muy profundamente, como siempre le digo a Ricart, y cavando muy hondo es como aparecerán, esplendorosos, nuevos problemas para resolver, que nos llevarán en camino de huir de lo fatal *interesante, momentáneo*, e ir a hacer *buena pintura*».[13] Más que de un posible goce fálico, estas imágenes de penetración nos dan idea de una insatisfacción con una pintura encaminada a producir interés en el espectador, y la búsqueda de un origen más profundo, algo dado siempre por supuesto en el acto mismo de pintar, pero que su pintura quería revelar.

En 1918, Joan Miró hizo su primera exposición individual, en las Galeries Dalmau, en la calle de la Portaferrissa de Barcelona. Fue un rotundo fracaso, pero de ahí nació la Agrupació Courbet, con Ràfols, Ricart, Sala, Domingo y Artigas, que organizó una exposición colectiva.

París iba convirtiéndose para él en un foco de atención. En una carta de 1918 a su amigo Ricart dice: «Tengo que decirte que si he de vivir mucho tiempo más en Barcelona aquella atmósfera tan mezquina y tan de pueblo de campesinos (artísticamente hablando) me asfixiaría. Una vez fuera me parece que solo me verán el pelo cuando vaya a pasar las navidades con la familia o de paso, para ir al campo».[14] La prisa por trasladarse a París se fue agudizando y en 1919 escribía también a Ricart: «Si fuera solo para ver a Manet y a Cézanne está claro que me esperaría. Yo reniego de los que temen caer luchando y se

contentan con el relativo, pequeñísimo, triunfo tenido entre cuatro imbéciles de Barcelona».[15]

En 1919, la Agrupació Courbet se disolvió y algunos de sus miembros se trasladaron a París. A finales de febrero de 1920, lo hizo Joan Miró.

EL PRIMER VIAJE A PARÍS

Permaneció allí cuatro meses. Se instaló en un hotel frecuentado por catalanes y se relacionó con los que estaban en aquel momento en París: Josep Pla, Josep Llorens Artigas, Joan Salvat-Papasseit o Joaquín Torres-García. Se daba el caso de que la madre de Joan Miró y la de Picasso, que vivía también en Barcelona, eran amigas. Antes de emprender el viaje, Joan Miró visitó a la señora Picasso, y esta le entregó una tarta para que se la llevara a su hijo. Así se inició la amistad entre ambos pintores, que había de durar toda la vida. Durante los cuatro meses de su estancia en París se dedicó a visitar toda suerte de museos y de exposiciones. Asistió a clases de dibujo en la Académie de la Grande Chaumière, pero apenas pudo trazar una línea. Estaba extasiado. En una carta a su amigo Francesc Trabal, comentaría: «Mi ilusión por conocer París, vivir ahí, trabajar, no pudo expansionarse: le ganó la desorientación que me causó París. Viví un año de desorientación absoluta. De tal modo que intenté ir a alguna academia y no supe trazar una raya. Me situaba ante los modelos y, en absoluto, no sabía dibujar. Había perdido el mecanismo de cómo iba todo aquello. Y no volví a encontrarlo hasta Mont-roig, adonde volví el verano siguiente, y donde inmediatamente “me volvió” la pintura como cuando a los bebés les vuelve el llanto».[16]

En junio volvió y se instaló de nuevo en Mont-roig. Desde allí escribió a su amigo Ricart: «Decididamente, nunca más Barcelona. París y el campo, y eso hasta la muerte». El

propio Picasso se lo había aconsejado: «Créame, si quiere ser pintor, no se mueva de París».[17] A Joan Miró le volvió pues la pintura, y la plasmó en obras como *La mesa (Naturaleza muerta con conejo)* (D 74) o *El caballo, la pipa y la flor roja* (D 76), que expondría al año siguiente en la galería parisina La Licorne. Se observa una clara influencia del cubismo, que reordena aquel impacto un poco salvaje de su primera pintura.

LA VIDA EN LA RUE BLOMET

En marzo de 1921, Joan Miró volvió a París. El escultor Pablo Gargallo le sugirió que se instalara en su taller en la rue Blomet, contiguo al de otros artistas y que iba a dejar libre. Miró lo ocuparía hasta 1926. Su vecino era André Masson, con el que trabó enseguida una estrecha amistad. El taller de Masson, que mantenía en un gran desorden, contrastaba con la pulcritud con la que Joan Miró limpiaba y ordenaba cotidianamente el suyo. Se comunicaban por un agujero que había en la pared. El edificio sería derribado años después.[18]

A través de Masson, siguió trabando amistad con artistas y literatos que, como él, exploraban vías de creación artística inéditas en aquellos fecundos años veinte parisinos: Pierre Reverdy, Tristan Tzara, Antonin Artaud, Robert Desnos, Michel Leiris, Paul Éluard, Louis Aragon, Benjamin Péret, André Breton, Raymond Queneau, Jacques Prévert, que en un momento u otro se acercaban a la rue Blomet. Un poco más tarde, en 1924, Georges Bataille también empezó a frecuentar el lugar. La conversación de estos creadores giraba en torno a las lecturas que hacían de autores como Jarry, Rimbaud, Lautréamont, Dostoievski o Nietzsche.

Fue en la rue Blomet donde Joan Miró descubrió la obra de Paul Klee, en una monografía que poseía Masson y en

una galería que exponía algunas de sus obras originales: «Klee fue el encuentro capital de mi vida —comentó más tarde—. Fue bajo su influencia como mi pintura se liberó de todo vínculo terrenal. Klee me hizo comprender que una mancha, una espiral, un punto incluso, pueden ser temas de pintura tanto como un rostro, un paisaje o un monumento».[19]

Joan Miró seguía con su ritmo habitual de trabajo: los inviernos en París, en su taller y alojado en algún hotel, y los veranos entre Barcelona, donde tenía la familia, y Montroig. Pero, sobre todo en París, las condiciones materiales de su existencia eran muy difíciles. Trabajaba como un jornalero, o más bien un hortelano.[20] En una carta a su amigo Ràfols le cuenta: «Yo sigo trabajando con la misma humildad de un obrero que trabaja todas las horas del jornal para sostener a la familia».[21] Y, en otra carta: «Este trabajo, junto con la actividad que pide París, frecuentar gente y ser hombre de mundo, y la máxima actividad espiritual que todo eso pide, me dejaba sin tiempo material para contestar a los amigos». Y añade: «Por las noches iba a un gimnasio a boxear».[22] Uno de sus contrincantes en el boxeo fue Ernest Hemingway, que casi le doblaba en volumen. En unas notas que Joan Miró escribió sobre la rue Blomet leemos: «Practiqué el boxeo con Hemingway en un Cercle Américain. Era bastante cómico; yo le llegaba al ombligo».

En sus conversaciones con Gaëtan Picon, revela cuál era su situación material en ese tiempo: «Volvía al anochecer a mi taller de la rue Blomet, me acostaba, no siempre había comido, veía cosas, las anotaba en cuadernos. Veía formas en las grietas de las paredes, en el techo, sobre todo en el techo».[23] En unas notas que dejó dice: «Comía poco y mal. Ya he dicho que en aquel tiempo el hambre me producía alucinaciones, y las alucinaciones, ideas para los cuadros. Recuerdo que una vez Arp vino a verme, y compartí con él algunos rábanos, era todo lo que tenía». No

obstante, en las mismas notas comenta que iba a cenar algunas veces al restaurante Nègre de Toulouse, regentado por M. Lavigne, en el boulevard du Montparnasse, famoso por su *cassoulet*, «donde encontrábamos, dice, a Joyce, ciego, en compañía de su hija».[24]

Años después comentaba aún sobre aquel tiempo: «Era una época muy dura; los cristales estaban rotos, la estufa, que me había costado cuarenta y cinco francos en el rastro, no funcionaba. Sin embargo, el estudio estaba muy limpio. Yo mismo lo arreglaba. Como era muy pobre, solo podía permitirme una comida a la semana: los otros días, me contentaba con higos secos y mascaba chicle. [...] Para el *Carnaval de Arlequín* hice muchos dibujos en los que expresaba mis alucinaciones provocadas por el hambre. [...] Cuando no estaba contento con mi trabajo, golpeaba la cabeza contra la pared».[25]

Durante el verano, en Mont-roig, era algo parecido. A su amigo Tual, que estaba en París, le contaba: «Durante las horas de descanso, hago una vida de salvaje. Casi desnudo, hago gimnasia y corro como un diablo bajo el sol y salto a la cuerda. Por la tarde, cuando acabo el trabajo, me baño en el mar. [...] Me vuelvo cada día más exigente conmigo mismo, exigencia que me hace rehacer un cuadro si una de las esquinas tiene un milímetro de más, a la derecha o a la izquierda».[26]

De los dos o tres primeros años en la rue Blomet nos queda poca obra, pero de una extraordinaria importancia. La primera y principal es *La masía* (D 81), que resultó un punto de inflexión en su obra, pues culmina su modo de trabajar hasta entonces y, a la vez, deja atrás aquella maravillosa manera que tenía de dejarse subyugar por la representación, aunque fuera para trascenderla. Aquella pintura la había comenzado en Mont-roig en junio de 1921, tras haberse instalado en París en la rue Blomet. Fue un trabajo largo y delicado. En la citada conversación con Francesc Trabal, evocaba su forma de trabajar: «*La masía*.

¡Nueve meses de trabajo constante y pesado! ¡Nueve meses cada día pintando y borrando y haciendo estudios y volviéndolos a destruir! [...] Quise poner todo lo que yo quería del campo. Creo que es insensato dar más valor a una montaña que a una hormiga (y esto los paisajistas no lo saben ver), y por eso no dudaba en pasarme horas y horas para darle vida a la hormiga. Durante los nueve meses que trabajé en *La masía*, trabajaba en ella siete u ocho horas diarias. Sufría terriblemente, bárbaramente, como un condenado. Borraba mucho».[27] A pesar de ello, no logró terminarla antes de volver a París. Se la llevó y se encerró en su taller de la rue Blomet para acabarla. Años más tarde, en una entrevista para la *Partisan Review*, evocaría las circunstancias de aquel trabajo: «Este cuadro, que hice en París para mantenerme en contacto con Mont-roig, fue tan dependiente de la realidad que solía pasear por el *bois* de Boulogne para recoger ramitas y hojas para usar como modelos para plantas y follaje en el primer plano. El cuadro representa todo lo que era más cercano a mí en mi hogar, incluso las huellas en el camino al lado de la casa. Era Mont-roig en París».[28]

Intentó que algún marchante se interesara por ella, pero en vano. Uno de ellos aceptó tomarla, pero la metió en el sótano de la tienda y la dejó allí durante meses. Ese mismo marchante llegó a proponerle recortar el cuadro en ocho trozos para poderlos vender más fácilmente.[29] Miró aprovechó que un filólogo alemán llamado Schneeberger iba a pronunciar una conferencia sobre la literatura catalana en un restaurante del boulevard Montparnasse para exponer allí su pintura al menos por un día. En noviembre de 1922 fue expuesta en el Salon d'Automne. Sin resultado.

Por fin, en 1925, Evan Shipman, en nombre de Ernest Hemingway, compró *La masía*. Unos años más tarde, Hemingway evocaría aquella adquisición: «Después de que Miró hubo pintado *La masía* y que James Joyce hubo escrito

Ulises, ambos tenían derecho a esperar del público que este les hiciera confianza sobre lo que harían a continuación, aun cuando ese mismo público no los comprendía, y uno y otro continuaron trabajando muy duramente después de haber pintado *La masía* o de haber escrito *Ulises* [...] En el taxi abierto, el viento se llevaba la gran tela como si fuera una vela, y le pedimos al taxista que condujera despacito». Miró le decía a Hemingway: «Estoy muy contento de que tú tengas *La masía*».[30]

Pero aquella venta era una excepción. En 1921, el marchante barcelonés Josep Dalmau le había organizado una exposición individual en París. Aunque el catálogo estaba presentado por Maurice Raynal, la exposición había sido un rotundo fracaso. Picasso, que tenía mucha confianza en Joan Miró, había convencido a los marchantes Paul Rosenberg y Daniel-Henry Kahnweiler para que vieran la obra. Este la había considerado digna solo de la hoguera; del primero ya hemos hablado. La presencia de Picasso en aquella época fue muy importante para Joan Miró. En algún momento, seguramente después de la fracasada exposición de 1921, Picasso le había comprado el segundo *Autorretrato*, de 1919, que está actualmente en el Musée Picasso de París. Creo que verdaderamente en ese *Autorretrato* Picasso vio una mirada que, como el propio malagueño le dijo, «abría puertas».

LA DESTRUCCIÓN DE LA PINTURA

Durante los años que van de la conclusión de *La masía* (1922) a 1925, Joan Miró vivió los años más extraordinarios de un artista. Falto del reconocimiento del público, habiendo agotado con *La masía* un programa artístico que ya de por sí era atrevido, no volvió de ninguna manera atrás, antes al contrario, avanzó con la certeza de un

suicida en una evolución que iba a cambiar la historia del arte.

Nos queda muy poca obra de esta época, pero de una importancia capital. Algunos bodegones, como el de la lámpara de carburo, *La payesa* (D 87) y el *Paisaje catalán* (D 90). La gran figura de la campesina se recorta sobre un interior esquematizado, y de su cuerpo destacan unos enormes pies con unas uñas de grandes dimensiones. Estas pinturas y *La tierra labrada* (D 88) surgían de una imaginación pictórica completamente nueva. Eran saltos de gigante, con los que Joan Miró empezaba a practicar lo que llamó su «asesinato de la pintura», en un tiempo de crisis «prevalentemente anti-retinal».[31] Se trata de un abandono del carácter representativo de la pintura, en la que los elementos iban tomando más una significación de ideograma y menos un valor plástico.

En la conversación con Francesc Trabal que hemos citado, describe así su situación en aquel momento:

Llegó el verano [de 1923] y volví aquí [a Mont-roig]. Y durante un año destruía sistemáticamente todo lo que hacía. Comenzaba mi revuelta interior. De aquella época no queda absolutamente nada. Solo dejé vagamente concebida *La tierra labrada*. Volví a París sin nada. En plena revuelta y sobre todo un furor por lo natural. Mi amistad con los jóvenes intelectuales que vivían en París fue multiplicada [...]. Antes de solucionarse esta época de desasosiego [*neguit*], un día vino Picasso a casa y dijo que después de él este era el único paso adelante que se había dado en la pintura. Volví a producir y, partiendo de la realidad, conseguí perder el contacto con la realidad [...]. Desprendiéndome de toda influencia pictórica y del contacto con el natural, pintaba sintiendo un desprecio total por la pintura. [...] La idea de pintura no tiene ningún valor espiritual, de ninguna clase. Pintaba de aquella manera porque no podía transigir con ninguna otra. [...] Sentía en absoluto un desprecio por mi obra. Como lo siento ahora y como siento el mismo desprecio por mi porvenir.[32]

En una carta de 1924 a Michel Leiris, sin duda el más cercano de sus amigos franceses, se expresaba en términos parecidos:

Destrucción casi total de lo que dejé el verano pasado y que pensaba retomar. ¡Demasiado real aún! Me desprendo de toda convención pictórica (ese veneno). [...] La introducción de las materias excitantes (colores)

aunque desprovistas de todo sentido pictórico os revolvían la sangre y la alta sensación que os araña el alma se echaba a perder. [...] Mis últimas telas, las concibo como por un *coup de foudre*, absolutamente desprendido del mundo exterior (del mundo de los hombres que tienen ojos en las cavidades que hay bajo la frente). Figuración de una de mis últimas X (no encuentro la palabra; no quiero decir tela, ni tampoco pintura). Retrato de una encantadora amiga de París, —parto de la idea de palpar muy castamente su cuerpo empezando por su costado hasta la cabeza. [...] Apenas es pintura, pero *je m'en fous absolument*.[\[33\]](#)

Estos cambios en su trabajo artístico van acompañados de otras modificaciones. Cuando a comienzos de 1924 vuelve a París, se deshace de su marchante Rosenberg, del que ya vimos que no tenía ninguna fe en su arte. Y a partir de ese año va desencantándose del ambiente artístico general de París. En una carta a Picasso, califica el ambiente artístico de París de «torre de Babel de majaderías». Y añade: «Cobardía enorme. Los memos de los críticos. Los castrados (medio eunucos, medio críos) de los pintores. ¡Los niños que tienen miedo de un rasguño!». Y prosigue en términos de pugilato: «¡Hay que saber aguantar el directo de un peso pesado, diantre!». Y remata: «¡Me llegan hediondecas en forma de periódicos parisinos y de otras partes, que infectan la bóveda de mi casa de cielo azul!».[\[34\]](#)

Fue un tiempo muy difícil, en el que Joan Miró se encerraba en su estudio de la rue Blomet o en su casa de Mont-roig, trabajando intensamente y destruyendo constantemente. Destruía lo figurativo, y avanzaba hacia esa zona más allá de lo especular, apoyado en pequeños indicios para poder llegar allí donde ni el impacto de los colores violentos que había utilizado, ni el atractivo de los elementos decorativos que dejaban aún la franja de cierta atracción plástica, permitían al espectador un descanso. Si para Henri Matisse la pintura había de ser un sillón confortable, para Joan Miró había de llevar al espectador al desasosiego, a la visión de lo invisible, al agujero en el que todo sentido plástico se anula. Si en su vida cotidiana practicaba una rígida disciplina para mantener el

semblante de su cuerpo arreglado como un figurín, para practicar una cortesía delicada y para que su taller estuviera limpio como si nadie viviera allí, en su pintura avanzaba con paso seguro por un camino de destrucción de todo lo visto y sabido. Apenas algunos amigos entendían el vitriolo que corría por las venas de aquel hombre menudo y del riesgo en que ponía su vida. Apenas vislumbramos cuál fue la soledad que sostuvo su acto creativo, sobre todo en aquellos dos o tres años.

En 1948 evoca el trabajo de aquella época: «...comencé a trabajar fuera del realismo que había practicado hasta *La masía*, hasta que, en 1925, estaba dibujando casi por completo a partir de alucinaciones. En aquellos tiempos vivía con unos pocos higos secos al día. Era muy orgulloso para pedir ayuda a mis amigos. El hambre fue una buena fuente de esas alucinaciones. Me sentaba durante largos períodos mirando las paredes desnudas de mi estudio y tratando de capturar esas formas sobre papel o sobre tela de yute».[\[35\]](#)

La obra más importante de esa época es *El carnaval de Arlequín* (D 115), del que evocaría poéticamente en 1939 las circunstancias de su creación:

El ovillo de hilo deshecho por los gatos vestidos de arlequín ahumado enredándose y apuñalando mis entrañas en la época de hambruna que dio nacimiento a las alucinaciones registradas en ese cuadro bellas floraciones de peces sobre un campo de amapolas anotadas sobre la nieve de un papel tembloroso como la garganta de un pájaro en contacto con un sexo de mujer en forma de araña de patas de aluminio al volver a casa de noche.[\[36\]](#)

En febrero de 1925 algo de su suerte material cambió de manera importante. El americano Evan Shipman, aquel que había comprado *La masía*, convenció a un marchante, Jacques Viot, para que viera los trabajos de Joan Miró. Este le compró inmediatamente algunas obras, lo invitó a cenar y le propuso un contrato en exclusiva. Y Joan Miró empezó a vender pinturas. En junio, Jacques Viot le organizó una