

CARLES CORTÉS

A
ANTONIO GADES
“VIENTO DEL PUEBLO”
by ANTONI MIRÓ



Sala Aifos



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante
Vicerectorat d'Extensió Universitària
Vicerrectorado de Extensión Universitaria





A ANTONIO GADES



Antoni Miró amb Antonio Gades junt a la catedral de l'Havana 1999

CARLES CORTÉS



ANTONIO GADES
“VIENTO DEL PUEBLO”
by ANTONI MIRÓ





© Antoni Miró
© Autors texts i fotos
Edita: Editorial Marfil, S.A.
Maquetació digital: Ausiàs Miró
Gràfiques Alcoi, S.A.U.
Dipòsit legal: A-170-2011
ISBN: 978-84-268-1538-5

www.antonimiro.com
art@antonimiro.com



FUNDACIÓN ANTONIO GADES
C/ Ramón y Cajal, Nº 22
28902 GETAFE
Madrid
Tel. +34 915210714
fundacion@antonio-gades.com

Deia el premi Nobel de Literatura Salvatore Quasimodo que “ser d'un temps i d'una terra és el secret de la poesia més humana i veritable”. La mostra “El vent del poble” que inaugurem avui és, per tant, una obra poètica en la seu màxima expressió ja que abasta la sensibilitat de tres figures cabdals de la nostra cultura que s'acullen a aquesta premissa del poeta italià. Antoni Miró, Antonio Gades i Miguel Hernández, tres creadors que sens dubte estan fortament vinculats al seu temps i a la seu terra, se'ns presenten en aquesta exposició com a artistes compromesos per aconseguir un món més just i més lliure. La Universitat d'Alacant es complau a presentar aquesta sèrie que Antoni Miró va desenvolupar a partir d'imatges Antonio Gades sobre els poemes de Miguel Hernández. Un conjunt de vint-i-quatre gràfics digitals sobre llenç i paper que fan simultanis els diferents llenguatges d'aquests artistes: la poesia més social i humana de l'escriptor oriolà, la força, la plasticitat de la dansa i l'expressivitat del cos del ballarí d'Elda, i la constant denúncia i crida d'atenció de les impactants obres de Miró. És una gran oportunitat per al visitant reconeixer els versos de “Vientos del pueblo me llevan” en els moviments de Gades, plasmats amb la destra mà de Miró. Una ocasió irrenunciable per a deixar-se portar per la compromesa veu de tres poetes, cadascú a la seu manera, i sentir-se colpejat per aqueixos vents del poble que encara ens porten, que ens criden a la llibertat i a seguir el camí lúcid i sensible de tres creadors del nostre temps i de la nostra terra.

5

Josefina Bueno
Vicerrectora d'Extensió Universitària
Universitat d'Alacant

“El vent del poble”

Quin és el *vent del poble* al qual Miguel Hernández feia referència en el poema “Vientos del pueblo me llevan”? Quan el poeta oriolà publicava per primera vegada el 22 d’octubre del 1936 feia tres mesos que s’havia iniciat la Guerra Civil després del colp d’estat de Franco. Hernández publicà el poema en la revista *El Mono Azul*, una publicació del bàndol republicà sota l’auspici de l’Aliança d’Intel·lectuals Antifeixistes per a la Defensa de la Cultura. Un nom que prenia del vestit dels milicians al front de guerra i que tenia com a objectiu fer arribar als soldats un missatge de la seua funció en defensa de la República i la democràcia enfront dels feixistes sublevats. És obvi que, la lectura del poema, facilita de seguida la seua interpretació: el poeta opta per l’enaltiment de la moral de les tropes republicanes i defensa una victòria dels ideals que representa el poble que dóna suport al govern legítim. Un cant per l’esperança, per la defensa de les llibertats i per la fortalesa d’esperit envers les adversitats.⁶

Aquest és en definitiva el sentit d’un poema que ha servit al pintor Antoni Miró per a dissenyar una nova sèrie, un conjunt de vint-i-quadre gràfiques digitals sobre llenç i paper, amb unes dimensions variades que prenen títol dels vint-i-quatre primers versos del poema esmentat. Una nova mostra de la voluntat de l’artista de fer un ús explícit de la denominació de les obres d’art, dins d’una sèrie “Sense Títol”, que desenvolupa des del 2001. Un conjunt d’obres ingents que ha treballat des d’aleshores que tenen en comú la voluntat didàctica i comunicativa, com ell mateix avançava en una entrevista anterior a la concreció d’aquesta sèrie: “tracte que s’entenga el que vull dir, per això procure posar al quadre més claus interpretatives: una data rellevant, una deformació, un color” (Saó, 05.94, pàg. 26). Miró ha cercat en els darrers anys una concreció major de la realitat sense deixar de banda el sentit crític i interpretatiu de la quotidianitat de col·leccions anteriors. D’aquesta manera, hem d’entendre el seu ús de referents literaris en la seua obra, com és el cas d’Ausiàs March, Salvador Espriu, Joan Fuster, Miquel Martí i Pol¹, entre altres. En aquesta ocasió, la poesia més social i més crítica

¹ Consulteu nostre estudi “Pintura i literatura en l’obra d’Antoni Miró: la presència dels escriptors catalans” (2009)

de Miguel Hernández ha provocat en el pintor la reflexió sobre una altra de les figures emblemàtiques en la seu formació humana i ideològica: Antonio Gades.

El mateix any que Miguel Hernández publicava el poema esmentat, naixia a Elda Antonio Esteve Ródenas —de nom artístic, Antonio Gades—, un catorze de novembre, un mes després de l'aparició del text. Antoni Miró rep l'erència de l'amic ballarí, una vegada mor aquest el 2004, i sent la pulsió per enllaçar el seu art, el de la dansa, amb les paraules del poeta, la preferència del qual tots dos comparten. La sèrie “Vent del poble” naix, doncs, d'aquesta simbiosi; tres eixos, per tant, d'interpretació: la poesia de Miguel Hernández, la dansa d'Antonio Gades i la pintura d'Antoni Miró. La coincidència de llenguatges ha estat un fet continuat al llarg de la història de l'art i, el seu estudi, encara més. Així, amb el precedent del llibre *Laokoon (Laocoont o les fronteres de la pintura i de la poesia, 1766)* de Gotthold Ephraim Lessing,² qui concloïa la comparació afirmant la superioritat de la poesia davant de la pintura. Un debat que s'encetava fa més de dos segles i que ha servit de motivació perquè centenars d'artistes s'hi hagen sentit atrets per la barreja de dues disciplines com la pintura i la literatura. Una voluntat d'experimentació que porta al crític Jordi Condal en “Els espais de la creació poètica: territoris fronterers?” a considerar que “la frontera entre allò que és poesia i allò que no ho és no sempre resulta clara, i és en aquest territori on floreix l'experimentació” (Condal 2005, 53). Aquest és, doncs, el repte, considerar aquesta nova mostra de l'art de Miró com una simbiosi entre els tres llenguatges: poesia, dansa i pintura.

Quin és el missatge que cerca l'artista gràfic? L'enllaç entre els mots de Miguel Hernández i l'expressivitat del cos del ballarí no són gratuïtes. Potser, ara més que mai, Miró pretén reclamar la força del poble, la lluita dels individus enfront de la deriva de la societat. Com apuntava Daniel Bergez (2004, 149), després d'analitzar les interrelacions entre les mostres simultànies de pintura i literatura en altres artistes, “les différences irréductibles qui les séparent sont alors autant de tremplins pour l'imagination créatrice”. La representació d'una mateixa realitat o d'un mateix sentiment a partir de

² Hem consultat l'edició espanyola de l'editorial Tecnos (1990).

dos discursos artístics seleccionats pel mateix artista, com és el cas que ens ocupa, ofereix sens dubte un reforç interpretatiu envers el lector-espectador. Com llegim en *Introducción a la literatura comparada* (1975) d'Ulrich Weisstein, podem parlar d'una “il·luminació recíproca de les arts”, on el resultat de l'obra de Miró³ és una mena de poematimatge resultant de la transposició de l'element visual al verbal, de manera que la interpretació d'un discurs no és possible sense la interacció de l'altre.

L'origen de la col·lecció que ara presentem és, sens dubte, la coneixença entre dues figures artístiques cabdals en la nostra terra. D'una banda, l'alcoià Antoni Miró; d'una altra, l'eldà Antonio Gades.⁴ Ja l'any 1964 el pintor, amb gairebé vint-i-dos anys ja anotava a la seu agenda dietari l'impacte que el ball de Gades li havia provocat; tres anys més tard el veu en directe a Madrid. Una primera relació que acabà quaranta anys després, a la mort del ballarí.

L'amistat entre tots dos es reforçà arran del temps compartit a Altea, on Miró s'instal·la després del retorn de Dover, al Regne Unit, en l'inici de la dècada dels setanta. L'ambient que es vivia a la localitat de la Marina Baixa era més obert i procliu a la creativitat artística de pintors i tota mena d'artistes. Miró recordava el 1970 el

³ A manera d'exemple, consulteu nostre anterior estudi “ABCDARI AZ (1995): poesia i pintura d'Isabel Clara Simó i Antoni Miró (2007a)

⁴ Sense obrigar la procedència oriolana de Miguel Hernández, el leit-motiv de la col·lecció.



Darrera foto dels dos amics, al Mas Sopalmo, dies abans de la desaparició del ballarí.

que havia significat per ell l'experiència de Dover en una entrevista de la publicació *Primera página*: “me'n vaig anar a Anglaterra pensant que seria una altra cosa, volia aprendre un idioma i treballar amb tranquil·litat. Tot era meravellós però, quan portava un cert temps i vaig conéixer les coses per dintre, vaig adonar-me que preferia el meu país. És cert que allà hi ha més gent preparada, perquè les possibilitats són majors, però ací trobe més inquietud.”. El 22 de juliol de 1972, Antoni Miró inaugurava el seu estudi d'Altea; assisteixen diversos crítics i companys artistes com Tomàs Llorens, Ernest Contreras, Manuel Vidal, entre altres. Un estudi-habitatge que serví de galeria per a diverses exposicions i que va meréixer la crònica del poeta Vicent Andrés Estellés:

Vaig anar amb Antoni Miró a Altea, on té la seu casa. [...] Vaig veure l'obra de Miró, una obra admirable, combativa i fera, rica de càlera 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* seu: la seu casa. Observeix, 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-rau. (*Las Provincias*, 25.07.73)

9

L'espai d'Altea, la “Galeria Alcoiarts”, va oferir mostres d'artistes tan coneguts com Antonio Suárez, Rafael Canogar, Eusebi Sempere, Arcadi Blasco, Salvador Soria, Josep Guinovart, Daniel Argimon, Joana Francés o l'escultor Pablo Serrano, entre altres. Entremig del grup d'intel·lectuals que s'hi reuneixen es troba Antonio Gades i la seua companya d'aleshores, Pepa Flores.

Què interessava al Miró i al Gades d'aleshores de la vila marinera? Sens dubte el seu aire de llibertat i de cosmopolitisme en una època, les darreries del franquisme, en la qual no sempre és senzill tenir un espai còmode per a l'activitat artística. Tots dos



Gades, A. Miró i Gabi Hauff, presentació de "El Dòlar" en Barcelona 77



Gades, Pepa Flores i Argimón. Inauguració en Sala Gaudí de Barcelona 1977

congeniaren de seguida, s'adonaren del munt de referents personals i de coincidències ideològiques. La proximitat a postulats progressistes i d'esquerres va bastir una amistat que va arribar fins a la desparició del ballarí. Potser, les paraules següents del pintor en una entrevista d'aleshores poden il·lustrar perfectament la motivació d'intel·lectuals com ells per a residir a Altea: "no m'interessen les cases blanques ni la lluminositat del paisatge. Preferesc els horitzons interiors de l'home, la llum dels ideals i de les esperances humanes, l'ombra del dolor i la humilitat que, convertides en art, poden fer millor els homes i el medi social en el qual viuen." (*La Verdad*, 07.07.74). És aquesta preocupació per l'individu la que centra el seu treball en els anys setanta la que possiblement acosta Miró a Gades i viceversa; un objectiu artístic que destacava el 1973 l'assagista de Sueca Joan Fuster:⁵

La pintura d'Antoni Miró naix del fons de les més confuses contradiccions de la *societat valenciana*: d'un fantasma que anomenem *societat valenciana*. Té una virulència entre irònica i èpica. Podia ser d'una altra manera? Hi ha molts pintors valencians que pinten el no-res pròxim: un paisatge, una cara, uns objectes. Antoni Miró no s'arrisca a una temàtica que ingènuament —i per mamar-nos el

⁵ Un text reproduït a Temàtica i poètica en l'obra artística d'Antoni Miró de Joan Guill, pàg. 91.

dit—, de vegades, solem anomenar *universal*. No és *universal* perquè hi figurin els negres, l'espectre de la CIA o una escena del Vietnam. [...] Miró va més enllà: més al fons.

Una localització dins del context valencià de Joan Fuster que aporta un valor específic a l'obra mironiana i que és fonamental per entendre el seu interès, tant per als crítics com per als companys d'ofici. Un mestratge que Miró va rebre de Fuster i que, en el cas de Gades, hauríem de trobar en la pròpia presa de consciència per la defensa dels valors humans. Un reconeixement que el mateix ballarí va fer en la figura de Pilar López, la mestra de la qual va aprendre el que ell anomenava *ètica de la dansa*, això és, la que provoca que el ball tinga com a únic objectiu l'acció en si, sense cercar l'aplaudiment fàcil: fer les coses sense enganyar, sense prostituir-les, fer un treball digne sense esperar un resultat immediat. Una voluntat artística i crítica davant de la societat que englobà l'activitat artística dels dos amics.

Tots dos també van mostrar una concepció semblant de la seua trajectòria. Així, Gades rebutjava la denominació d'*artista* o de *mestre*, tan comuna entre la gent de la dansa. Es considerava un treballador de la cultura, una persona que s'hi dedicava a la seua expansió, al seu desenvolupament. Ben conscient de la seua figura, afirmava: “los bailarines hemos sido los bufones de la cultura. Me da mucha pena que figuras de verdad tuvieran que bailar en locales nocturnos para turistas haciendo diversión en vez de mirarlos como una manifestación cultural.”⁶ Per la seua banda, Miró ha marcat en diverses ocasions la seua dedicació com la d'un “treballador de l'art”, a la manera que altres personnes són proletaris de les indústries o de les empreses: “que tots els capitalistes siguen posats a treball i que tots els treballadors puguen menjar. Això és el que cal a aquesta societat.” (16.12.68)⁷. Una reflexió que podria englobar el sentit crític dels dos artistes i la finalitat primerenca del seu treball, com torna a explicar el mateix Miró uns quants anys després:

⁶ Aquestes citacions procedeixen de la pàgina oficial d'Antonio Gades: http://www.portalatino.com/platino/website/ewespeciales/gades/antonio_gades.html

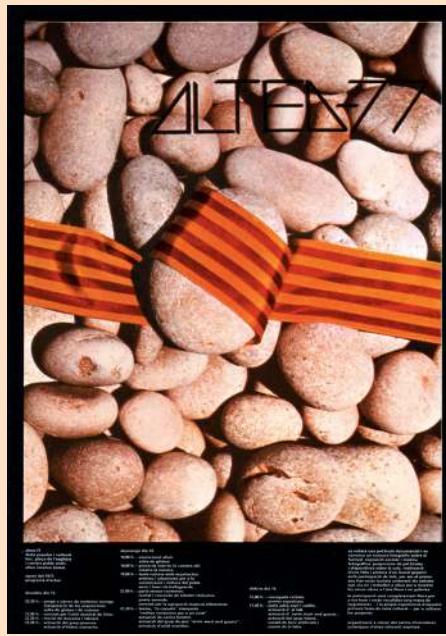
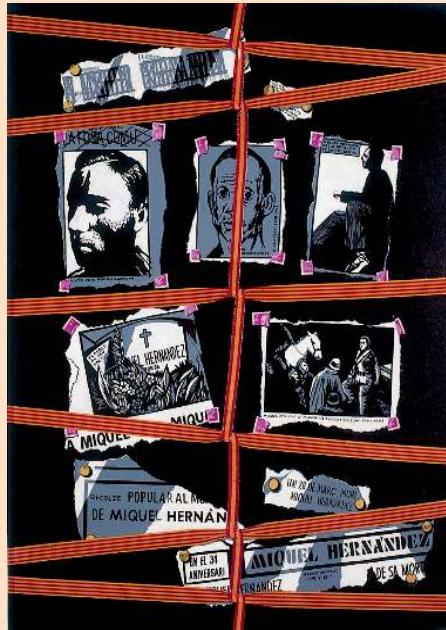
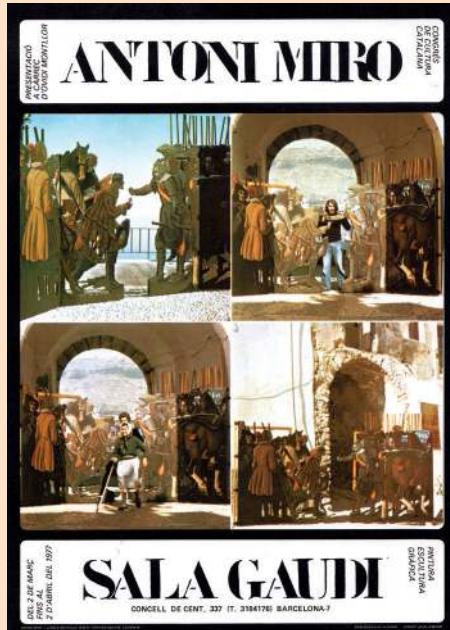
⁷ Una informació procedent del dietari del pintor. Consulteu Cortés 2005 i 2007b, principalment.

Trobe que a la majoria de treballadors de l'art ens estan marginant i els temps no ens són favorables. Estem pagant haver estat contestataris al sistema, que sembla perpetuar-se. A la fi, l'estat està per a exprimir els ciutadans, com sempre; els que protesten, pitjor per a ells, així sembla que seguirà eternament. (31.12.92)

A Altea, tots dos, comparten un moment de forta activitat intel·lectual i artística. Gades, després d'iniciar la seua relació amb Pepa Flores i haver estrenat *Bodas de sangre*, després de l'assassinat que Franco va fer de diversos militants bascos, havia decidit retirar-se del seu treball i refugiar-se a la vila de la Marina Baixa. La indignació del ballarí va superar les seues expectatives i, per això, optava per una retirada provisional. No fou fins quatre anys més tard, en el 1978, quan de la mà d'Alicia Alonso, a Cuba, reprén l'activitat artística que el portarà poc després a la direcció del Ballet Nacional Espanyol en una de les seues etapes més fructíferes de la seua carrera. És en aquest període de temps, entre 1974 i 1978 quan entrava en contacte amb el pintor Antoni Miró qui, al seu temps, havia iniciat també una col·laboració intensa amb el grup artístic italià Denunzia. Així, al costat de pintors com Floriano de Santi, participava en un moviment que cercava la denúncia de les injustícies i, sobretot, un atac frontal a les mostres de feixisme que encara residien a l'Europa dels setanta; un sentit crític similar al que havia portat a Gades a fer el muntatge de *Bodas de sangre*, tot reivindicant l'obra de Federico García Lorca i la seua pervivència després del seu assassinat. Miró participava així en la carpeta col·lectiva *Omaggio alla Resistenza* del Gruppo Denunzia que serà el punt de partida d'altres quadres posteriors seus com *Resistenza-Partigiani* (1975)

El posicionament polític clar de Gades i de Miró provocà l'atac d'aquests en forma de pintades en els murs de la vila antiga d'Altea. Així, a un dels murals que el pintor havia dissenyat aparegueren diverses consignes feixistes com “Rojos al paredón”, “Vencimos y venceremos”, “Rojos a Moscú y Miró a la presó”, entre uns altres.⁸ Unes pintades injurioses que aparegueren a finals del 1977 tant a casa de l'un com de l'altre i que motivaren nombroses mostres de solidaritat de representants socials i polítics, però

8 D'una altra banda, un amic escriptor, Joan Fuster, rebia l'atac a una de les seues portes de casa el 1978.



Alguns cartells dels anys 70

A Miquel Hernández 1976 (Acrílic-taula 65x50) Original de la serigrafia editada en "l'Homenatge dels Pobles d'Espanya a Miguel Hernández" 1976



Pintades radicals d'extrema dreta a les cases de Gades i Miró, Altea 1977

que no veia sinó evidenciar el llarg camí per la democràcia que havia iniciat aquest país. Antoni Miró ho anotava al seu dietari: “els feixistes d’extrema dreta i el búnquer-barraqueta l’han pegada amb mi.” (01.01.78).

En aquests anys, Miró se centra també en la denúncia del colp d'estat de Pinochet, a Xile, una situació que surt sovint en les converses que comparteix a Altea amb Antonio Gades. Així, entre 1973 i 1976 va construir unes obres de contingut antifeixista que estaven impregnades de la repulsió de l'artista envers la situació creada després de l'assassinat d'Allende. A finals de 1977, Miró cedia una obra al Museu Internacional de la Resistència Salvador Allende, *Quatretra Xile*, una metalgràfica procedent de la carpeta titulada *Xile 73-76* editada pel PSAN (Partit Socialista d'Alliberament Nacional), on s'inclòia el poema de Pablo Neruda “Los sátrapas”. En el document redactat per a fer efectiva la donació, Miró escriu els seus sentiments:

Xile era una esperança, una lliçó i una via de llibertat. Els assassins a sou sota les ordres del botxí Pinochet sacrificaren i vengueren tot un poble extraordinari. Nosaltres veiem com la història es repetia, jo vaig plorar de ràbia aquell onze de setembre de mil nou-cents setanta-tres (com ho haguera fet, si haguera viscut, quaranta anys abans). Els meus germans xilens anaven caient víctimes del feixisme i jo, potent, només podia denunciar-ho una i mil vegades perquè cap altre company mai no ho oblide. (10.10.77)

Miró concretava en aquest període una nova sèrie “El Dòlar” que, entre el 1973 i el 1979, serviria com a eina d'expressió de les diverses preocupacions socials que l'assetjaven. La moneda nord-americana esdevenia el símbol dels excessos del capitalisme, motiu d'opressió de la humanitat, en tant que se situava en mans de forces reaccionàries que eren l'objecte d'artistes conscienciats com eren Miró i Gades. Poden ser ben representatives les paraules del pintor en l'entrevista del diari *Avui* (08.08.76, 9): “m’he ficat sempre amb Amèrica ja que els americans són els qui tenen més oportunitat de fotre. Tenen un sistema que pot permetre’s el luxe de fer una sèrie de coses prou

simples: pagar i fotre.”.

El grau de conscienciació social de Gades i de Miró els porta a participar — amb altres amics d’Alacant i d’Altea, com Enrique Cerdán Tato — en la manifestació d’Alacant que convoca la Junta Democràtica el 30 d’abril de 1975. Tots dos creuen, com així evidencia la seu obra, en la funció social de l’artista com a referent simbòlic del seu poble. Els esdeveniments van encadenant-se un darrere de l’altre i el règim franquista, com també el dictador, agonitza. La forta repressió policial al País Basc provoca una forta impressió en els dos; així, assisteixen regularment a les reunions de la Junta Democràtica amb Trevijano i Brosseta, entre altres polítics del moment.

A l’estudi nou de Miró es reuneixen amb d’altres amics que participen en l’acció política. Paral·lelament, Gades pinta a l’estudi de Miró cada vesprada. La interacció ideològica entre els dos els condueix a enriquir els seus postulats. Miró creà un motlle del cos de l’amic que va servir, molts més anys més tard, per a construir un muntatge escultòric.

El dietari del pintor descriu l’ambient del temps passat a la seu casa: “Gades balla per a mi, trossos de les obres que ha realitzat i tenim xarrades perquè jo vaja entenent el que ha fet com a ballarí.” (03.07.77). Unes imatges que li serviren per a prendre notes de dibuix per a posteriors obres que tenien el ballarí com a base artística. Així, el 1989, dins de la sèrie “Pinteu Pintura”, Miró acabava el quadre *Amic Gades*.

Realització de motlles en viu, estudi Antoni Miró, Altea 1978

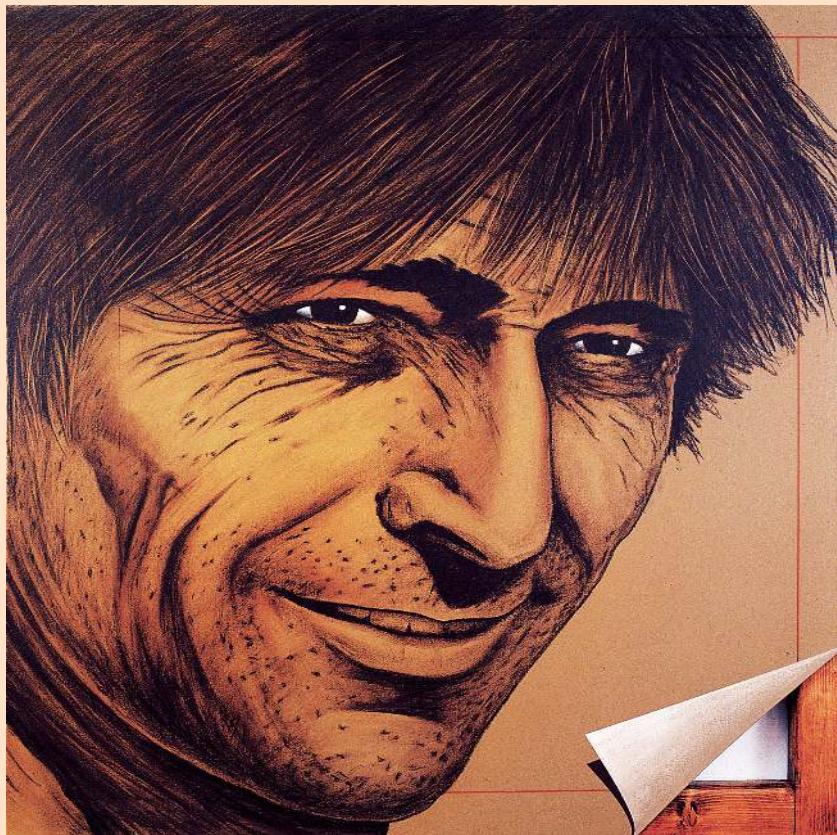


L'interés per poetes de marcada tendència progressista és comuna als dos artistes. Així Miró col·labora el 1976 en la mostra “Homenatge dels pobles d'Espanya a Miguel Hernández”, on un conjunt de quadres fermament compromesos en la defensa de les llibertats va recórrer gran part del país. El mateix any participa a l'homenatge al poeta Rafael Alberti que va tenir lloc a diverses galeries de Barcelona, un reconeixement que plau a Gades, bon amic d'Alberti i de la seua companya, M. Teresa León, que acabaven de tornar a Espanya després de l'exili. El crític Daniel Giralt Miracle comentava en el to següent la participació cívica del pintor: “És el seu un realisme social, una mena de crònica de la realitat, un art compromès? Miró ha superat les caselles que podrien confirmarlo en un determinat ‘isme’, la seva obra segueix una evolució fermament arrelada en el batec dels corrents polítics i la seva dinàmica. Són els fets i les vivències socials el que preocupa l'artista, tant en l'àmbit local com en l'internacional.” (*Avui*, 13.03.77).

L'esperit crític dels dos artistes provoca la seuia oposició del pla d'ordenació urbana de l'Ajuntament d'Altea: “volen convertir Altea en un poble enorme i despersonalitzat on només visquen a gust els especuladors”, anotava el pintor en el seu dietari a finals del mes d'octubre del 1977. Tots dos participaren en diverses protestes contra la decisió dels governants d'alliberar terreny per a la construcció. També s'oposaren en una sèrie de protestes contra els elements feixistes que es mantenien en les festes patronals. Davant de l'escassa corresponsabilitat de l'esquerra local, que no s'afegeix a la protesta, Miró anota: “sempre és molt trist observar la poca capacitat de solidaritat i de contestació de l'esquerra, que es troba prou desunida i amb plantejaments de vegades prou absurds.” (11.06.78). L'amic Gades però, li dóna suport, com també ho va fer en el moment que



Antoni, Argimón, Gades i Ovidi Montllor en la inauguració de la exposició El Dòlar en la Sala Gaudí, Barcelona 1977



AMIC GADES 1989 (Acrílic s/ llenç, 100x100)

Miró va encapçalar les llistes electorals per la circumscripció d'Alacant pel BEAN (Bloc d'Esquerres d'Alliberament Nacional).

Amb un Antonio Gades i una Pepa Flores ja instal·lats de nou a Madrid, amb el restaurant del qual són propietaris, “Casa Gades”, Miró entra en contacte amb Pedro Orlando, diplomàtic de l’ambaixada cubana, que representà la confirmació d’una relació intensa amb els responsables culturals d’aquell país. En aquell mateix any, Gades residia a Cuba i participava en la companyia d’Alicia Alonso en la qual, segons va apuntar el ballarí en diverses ocasions, aprendria tot allò que després va posar al servei del Ballet Nacional. Tant Gades com Miró aprecien l’aposta decidida del règim cubà per la cultura en tots els seus vessants. Així, per exemple, l’any 1999 Miró es reunia a Cuba amb Gades. Allà concreten amb Rafael Acosta, president del Consell Nacional d’Arts Plàstiques d’aleshores, la mostra del pintor al Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam de l’Havana. És el moment en el qual també coneixen els germans del president cubà, Raúl i Ramón Castro. Cal recordar que tots dos han rebut, en moments distints, la medalla al reconeixement cultural del govern cubà, una mostra de la interacció dels dos artistes amb la classe intel·lectual d’aquell país. D’una altra banda, Miró acompanyà Antonio Gades a recollir la Creu de Sant Jordi de la Generalitat de Catalunya que li havia estat concedida el 1999.

Tot plegat, és fàcil d’entendre el nivell de relació i de complementació que els dos amics han tingut al llarg del temps. Dues existències paral·leles que van demostrar sovint l’afecte i l’interès pels treballs individuals amb el manteniment d’amistats compartides com la del malaguanyat Ovidi Montllor, que els deixava el 1996 tot provocant un gran trasbals en els altres dos artistes. Potser ben representativa la concreció de la instal·lació escultòrica *Gades, la dansa* (2001) al campus de la Universitat Politècnica de València. Es tracta d’un conjunt de trenta torsos fosos en bronze fets per Miró el model en viu realitzat el 1978, quan residien tots dos a Altea, que ocupa vint-i-dos metres de llargària. El muntatge simula la repetició del llenguatge cinematogràfic a partir de la successió de peces metà·l·liques, tot imitant el moviment de la dansa i, en definitiva, el del cinema que tant va interessar al ballarí. Recordem així la seua participació en pel·lícules com



GADES, LA DANSA 2001 Museu Campus UPV, València

Los tarantos (1963), *Los días del pasado* (1977) o *Bodas de sangre* (1981).

Un dinamisme que impregna, com no podia ser d'una altra manera, diverses de les imatges d'“El vent del poble”, com són “Vientos del pueblo me arrastran”, “Delante de los castigos”, “Que soy de un pueblo que embargan” o “Jamás ni yugos ni trabas”. Unes imatges construïdes sobre escenes de ball de Gades en les quals Miró ha sabut potenciar la percepció del moviment del cos, al temps que ha enllaçat amb els versos més reivindicatius de Miguel Hernández. El poeta oriolà cercava l'expressió del sentit de rebel·lia, del protagonista que vol acabar amb l'opressió i que, per això, pren el model de feres com els lleons, les àguiles o els toros, davant de la submissió dels bous. Així, l'enaltiment de la força d'aquests animals rep en les imatges de Miró la successió d'instantànies on Gades es preparava per al ball, per al ritus de la posada en escena de la seua força, de la seua *estètica de la dansa*: “No soy de un pueblo de bueyes”, “Yacimientos de leones”, “Desfiladeros de águilas”, “Y cordilleras de toros”, “Nunca medraron los bueyes”, “En los páramos de España”. Es tracta dels quadres que porten com a títol els versos de la tercera estrofa del poema hernandià. I és que tots tres artistes, Hernández, Gades i Miró —que comparteixen un origen geogràfic ben pròxim: Oriola, Elda i Alcoi— han mostrat en la seua trajectòria un compromís cívic destacable i una creença per l'acció dinàmica de l'artista envers la societat. Una opció per l'actuació concreta que es presenta en la col·lecció “El vent del poble” amb el símil del vent, en el cas del poema, i la duplicació d'imatges, en el cas de les imatges. Vegem, per exemple, “Y me aventan la garganta”, “Y al mismo tiempo castigan” o “Quién habló de echar un yugo”. Uns versos en els quals el poeta abordava la pressió dels enemics davant de la llibertat del protagonista i que serveix al pintor per a incrementar l'efecte de mobilitat del ballarí en el seu estudi.

La superposició dels tres llenguatges és força evident en peces com “Los leones se levantan”, on localitzem un ballarí amb els braços enlaire, en prova de preparació per al pas següent; tot això, dins d'un embolcall simbòlic, la paleta del pintor, que lligat al vers del poeta, fa simultanis els tres elements referencials de la sèrie. Tres llenguatges, en definitiva, que també van ser presents en la trajectòria artística del

ballarí en muntatges com *Bodas de sangre* (1974), *Carmen* (1983), *Fuego* (1989) o *Fuenteovejuna* (1994), on les referències literàries són evidents.

El rostre de Gades, procedent de diversos esborranys presos per Miró ja al Mas del Sopalmo, basteix un seguit de quadres que identifiquen clarament la seua personalitat amb la del protagonista del poema d'Hernández: “Vientos del pueblo me llevan”, “Desfiladeros de águilas”, “Quién ha puesto al huracán” i “Prisionero en una jaula”. Aquest últim ofereix una de les darreres imatges d'Antonio Gades, l'individu *presoner del món*, en aquest sentit, de la malaltia que el va acompanyar en els últims anys i que el va separar definitivament de l'amic Miró. Un vent que cobreix les existències de tres artistes de la nostra terra implicats, sens dubte, en el desenvolupament de les llibertats. Amb els seus respectius llenguatges han trobat el mitjà adequat per l'expressió dels seus sentiments i de la seua voluntat, com llegim a la primera estrofa del poema d'Hernández:

Vientos del pueblo me llevan,
vientos del pueblo me arrastran,
me esparcen el corazón
y me aventan la garganta.

Aquesta és la seua veu, la seua energia, la seua voluntat. “El vent del poble” esdevé així una sèrie que sintetitza perfectament la simultaneïtat de llenguatges i el desig compartit d'aconseguir un món més just i més lliure. Una tasca que preval en el temps gràcies a la iniciativa duta a terme per la Fundació Antonio Gades, al capdavant de la qual està la vídua, Eugenia Eiriz, i les seues filles. D'aquesta manera, artistes, ballarins i músics, amb el vent de cara o a la contra, segueixen en la seua obstinació. Est és el missatge, la seua herència, el camí obert per Antonio Gades, el nostre mestre.

Carles Cortés
Universitat d'Alacant



23

En el Restaurant València de l'Havana 1999

BIBLIOGRAFIA

- Bergez, Daniel (2004), *Littérature et peinture*, París, Armand Colin.
- Condal, Jordi (2005), “Els espais de la creació poètica: territoris fronterers?”, *Literatures*, 3, pàg. 41-57.
- Cortés, Carles (2005), *Vull ser pintor... Una biografia sobre Antoni Miró*, València, Ed. 3 i 4.
- (2007a), “ABCDARI AZ (1995): poesia i pintura d’Isabel-Clara Simó i Antoni Miró”, 2n *Col·loqui Europeu d’Estudis Catalans*, Montpellier, Éditions de la Tour Gile, pàg. 101-128.
- (2007b), “Vull ser pintor: el diari inèdit d’Antoni Miró”, *Diaris i dietaris*, València, Denes, pàg. 443-456.
- (2009), “Pintura i literatura en l’obra d’Antoni Miró: la presència dels escriptors catalans”, *Discurso sobre fronteras - fronteras del discurso: estudios del ámbito ibérico e iberoamericano*, Poznan, Leksem, pàg. 553-566.
- GUILL, Joan (1988), *Temàtica i poètica en l’obra artística d’Antoni Miró*, València, Universitat Politècnica de València-Ajuntament d’Alcoi.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1990), *Laocoonte*, Madrid, Tecnos.
- Weisstein, Ulrico (1975), *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Planeta, 1975.

Totes les obres tenen un vers escrit, amb la numeració i la firma de l’autor, litografia gràfica digital, estampada sobre paper o llenç, de diverses mesures.

VIENTOS DEL PUEBLO ME LLEVAN

- 1- VIENTOS del pueblo me llevan,
- 2- vientos del pueblo me arrastran,
- 3- me esparcen el corazón
- 4- y me aventan la garganta.

- 5- Los bueyes doblan la frente,
- 6- impotentemente mansa,
- 7- delante de los castigos:
- 8- los leones la levantan
- 9- y al mismo tiempo castigan
- 10- con su clamorosa zarpa.

- 11- No soy de un pueblo de bueyes,
- 12- que soy de un pueblo que embargan
- 13- yacimientos de leones,
- 14- desfiladeros de águilas
- 15- y cordilleras de toros
- 16- con orgullo en el asta.
- 17- Nunca medraron los bueyes
- 18- en los páramos de España.

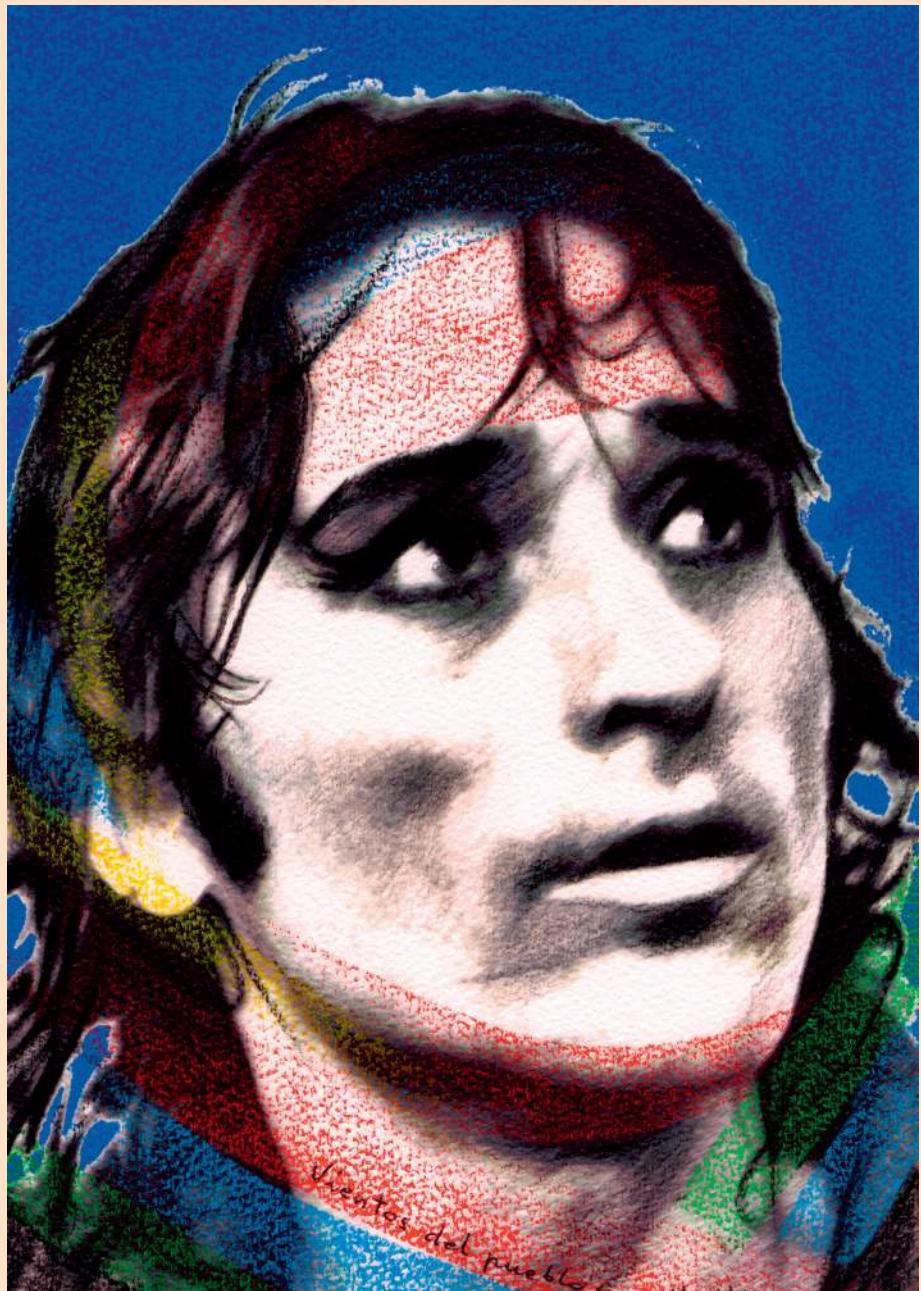
- 19- ¿Quién habló de echar un yugo
- 20- sobre el cuello de esta raza?
- 21- ¿Quién ha puesto al huracán
- 22- jamás ni yugos ni trabas,
- 23- ni quién al rayo detuvo
- 24- prisionero en una jaula?

(Miguel Hernández)



Antonio Gades es el protagonista de *La ética de la danza*, que hoy estrena La 1.50, dirigida por Juan Cañic y producida por la Sociedad Estatal de Corporaciones Culturales (SECC). La Fundación Antonio Gades, impulsada por su mujer, María Elena Gómez,

Meses antes de la muerte del artista, en junio de 2004, Cañic grabó una entrevista para la radio que nunca se emitió. Este testimonio sirve de filo narrador del documental que reconstituye su "carrera profesional", en la que el director "nos introduce



VIENTOS del pueblo me llevan,

P/A GADES-1, 2010

VIENTOS DEL PUEBLO ME LLEVAN

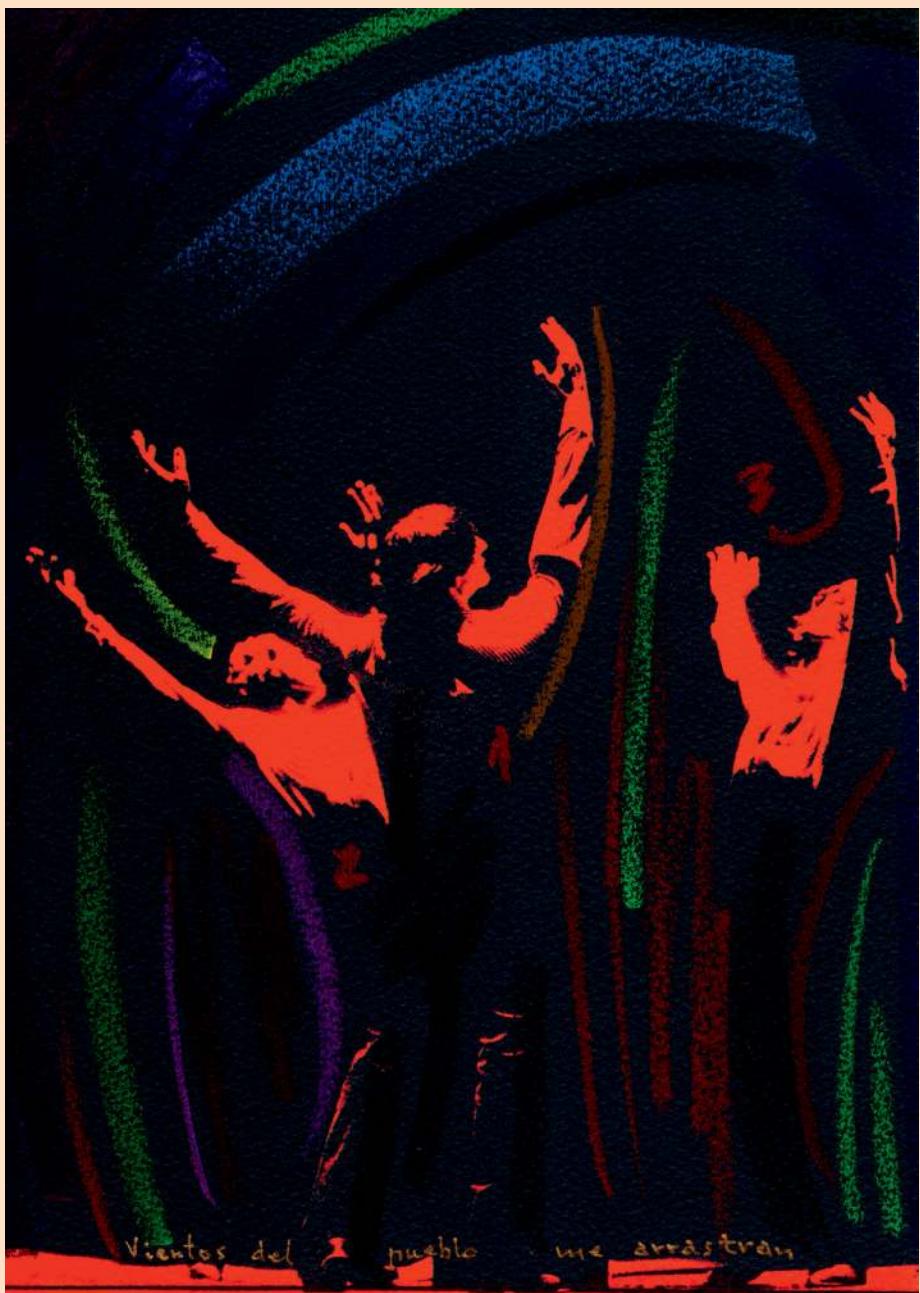
VIENTOS del pueblo me llevan,
vientos del pueblo me arrastran,
me esparcen el corazón
y me aventan la garganta.

Los bueyes doblan la frente,
impotentemente mansa,
delante de los castigos:
los leones la levantan
y al mismo tiempo castigan
con su clamorosa zarpa.

No soy de un pueblo de bueyes,
que soy de un pueblo que embargan
yacimientos de leones,
desfiladeros de águilas
y cordilleras de toros
con orgullo en el asta.
Nunca medraron los bueyes
en los páramos de España.

¿Quién habló de echar un yugo
sobre el cuello de esta raza?
¿Quién ha puesto al huracán
jamás ni yugos ni trabas,
ni quién al rayo detuvo
prisionero en una jaula? (...)

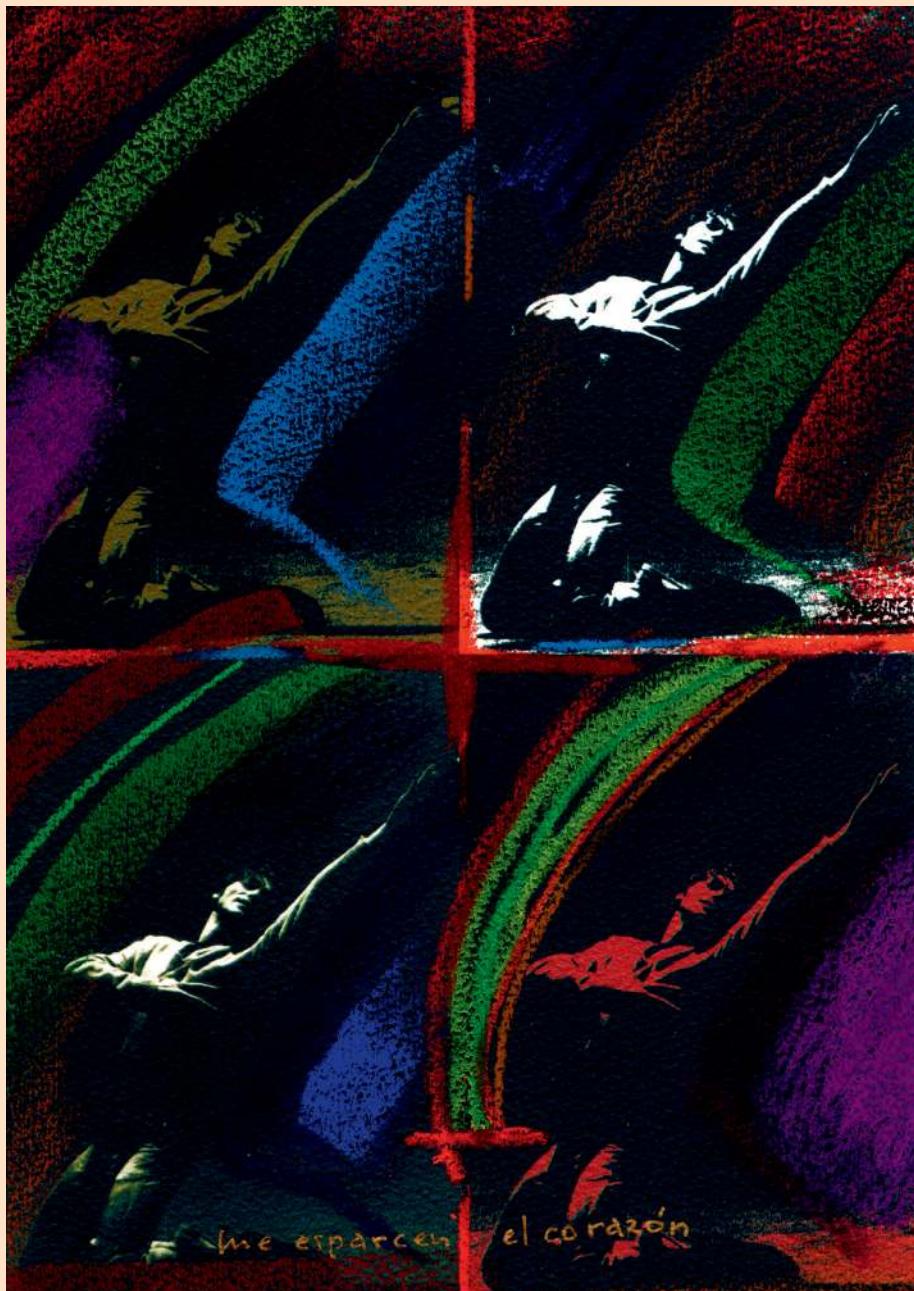
Miguel Hernández



vientos del pueblo me arrastran,

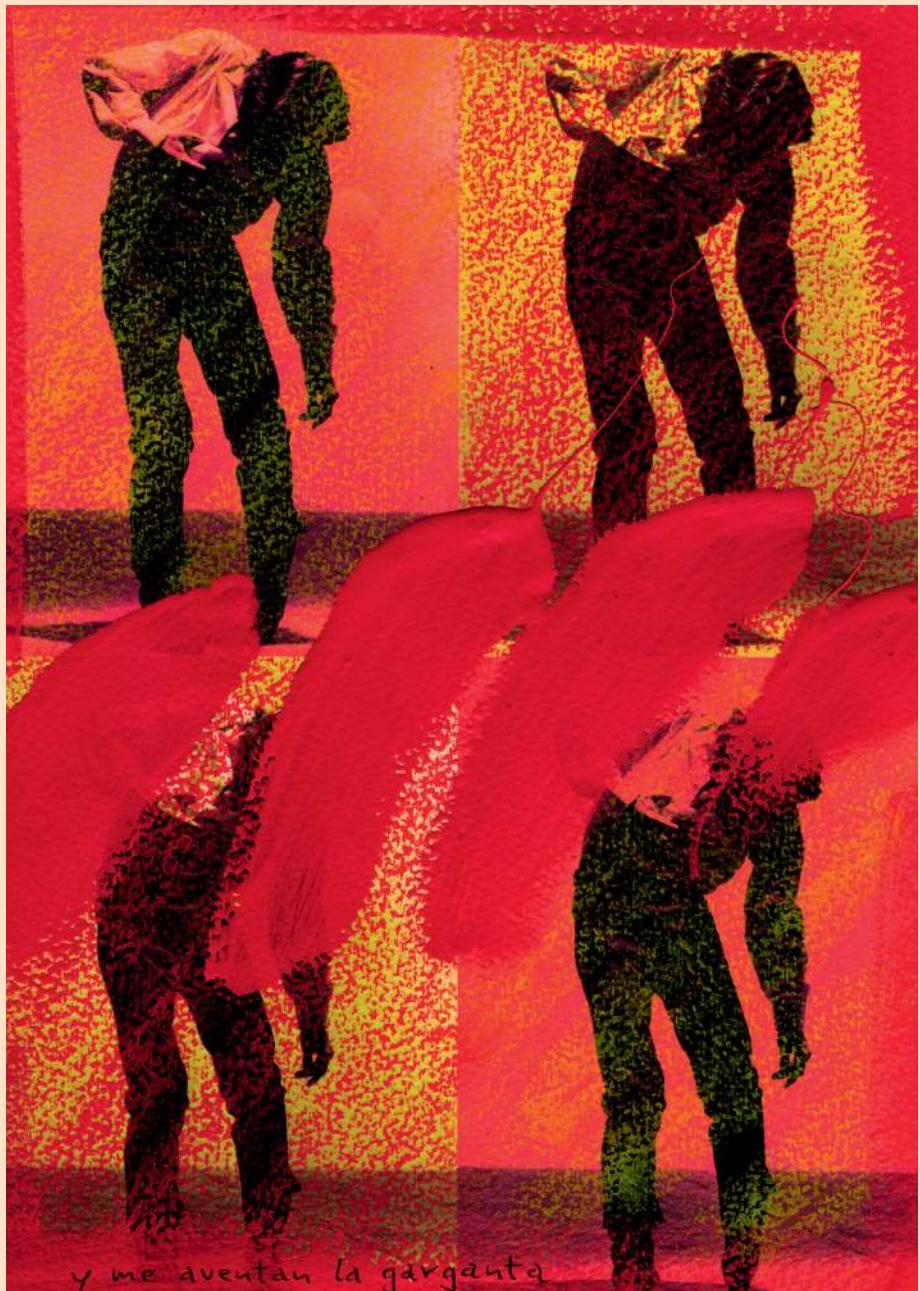
Vientos del pueblo me arrastran

P/A GADES-2, 2010



me esparcen el corazón

P/A GADES-3, 2010



*y me aventan la garganta
y me aventan la garganta.*

P/A GADES-4, 2010



31

Los bueyes doblan la frente

Los bueyes doblan la frente,

P/A GADES-5, 2010



impotentemente mansa,

P/A GADES-6, 2010



delante de los castigos:

P/A GADES-7, 2010



los leones la levantan

P/A GADES-8, 2010



y al mismo tiempo castigan

y al mismo tiempo castigan

P/A GADES-9, 2010

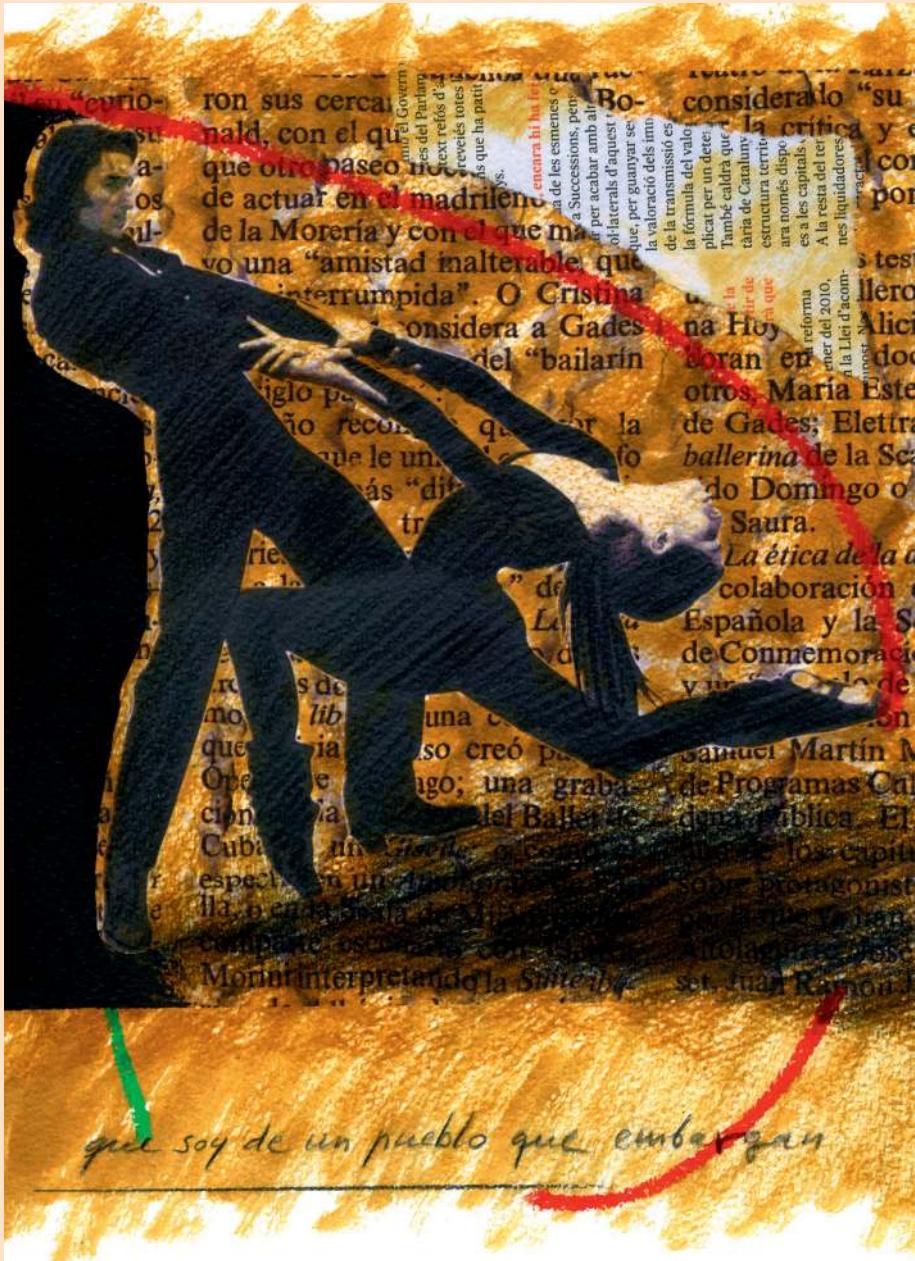




No soy de un pueblo de bueyes,

No soy de un pueblo de bueyes.

P/A GADES-11, 2010



que soy de un pueblo que embargan

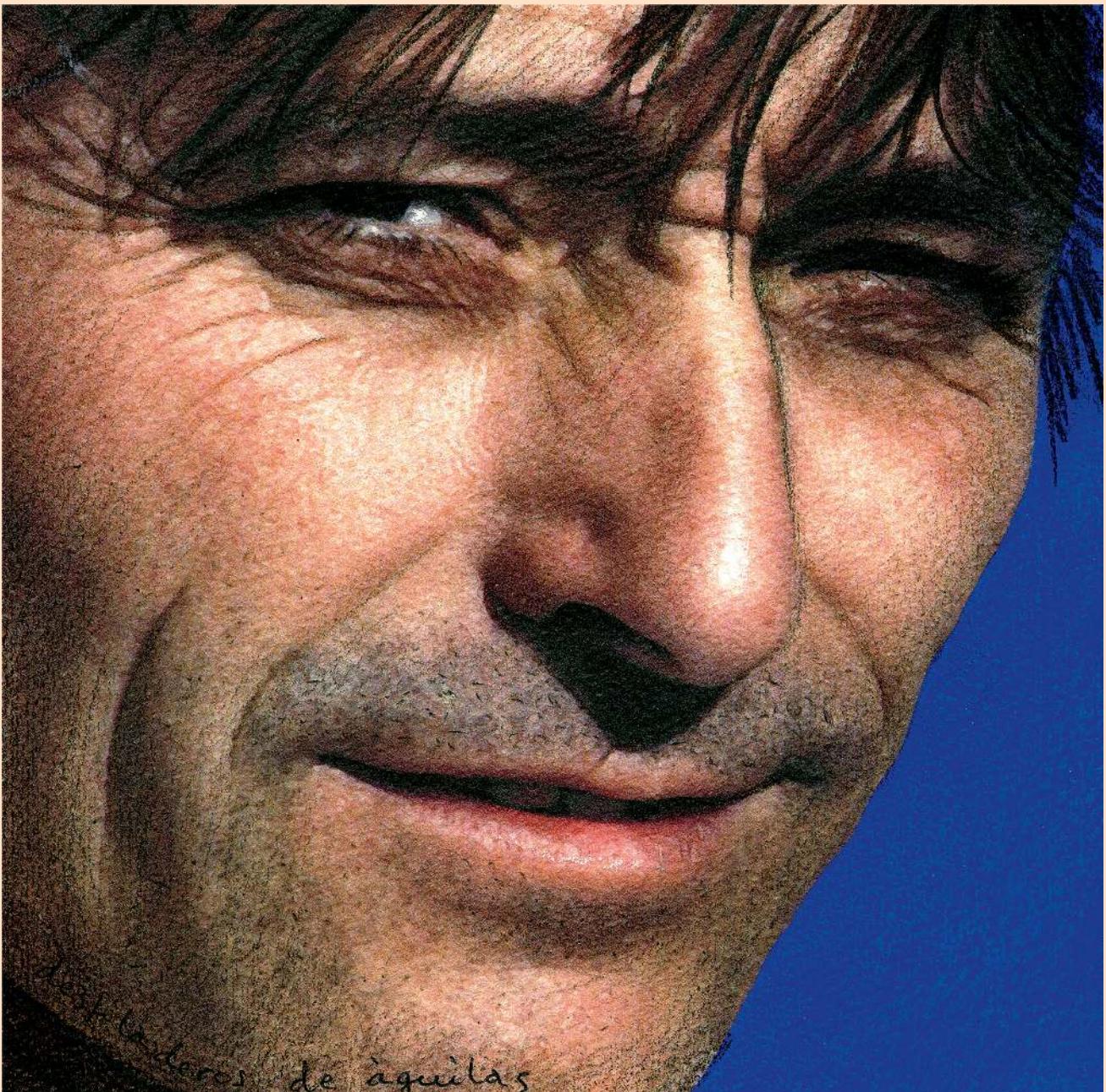
P/A GADES-12, 2010



yacimientos de leones,

yacimientos de leones

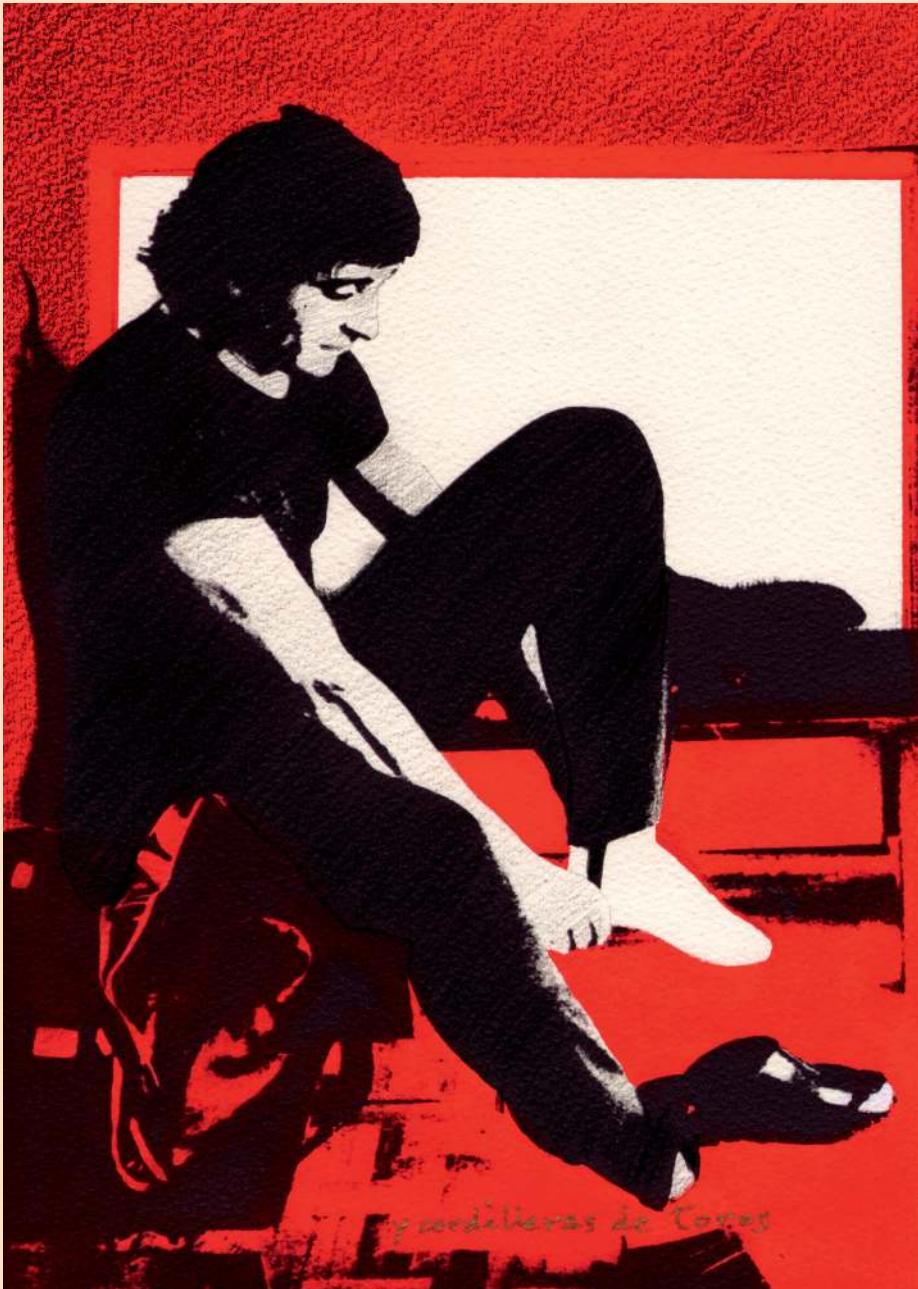
P/A GADES-13, 2010



desfiladeros de àguilas

desfiladeros de águilas

P/A GADES-14, 2010



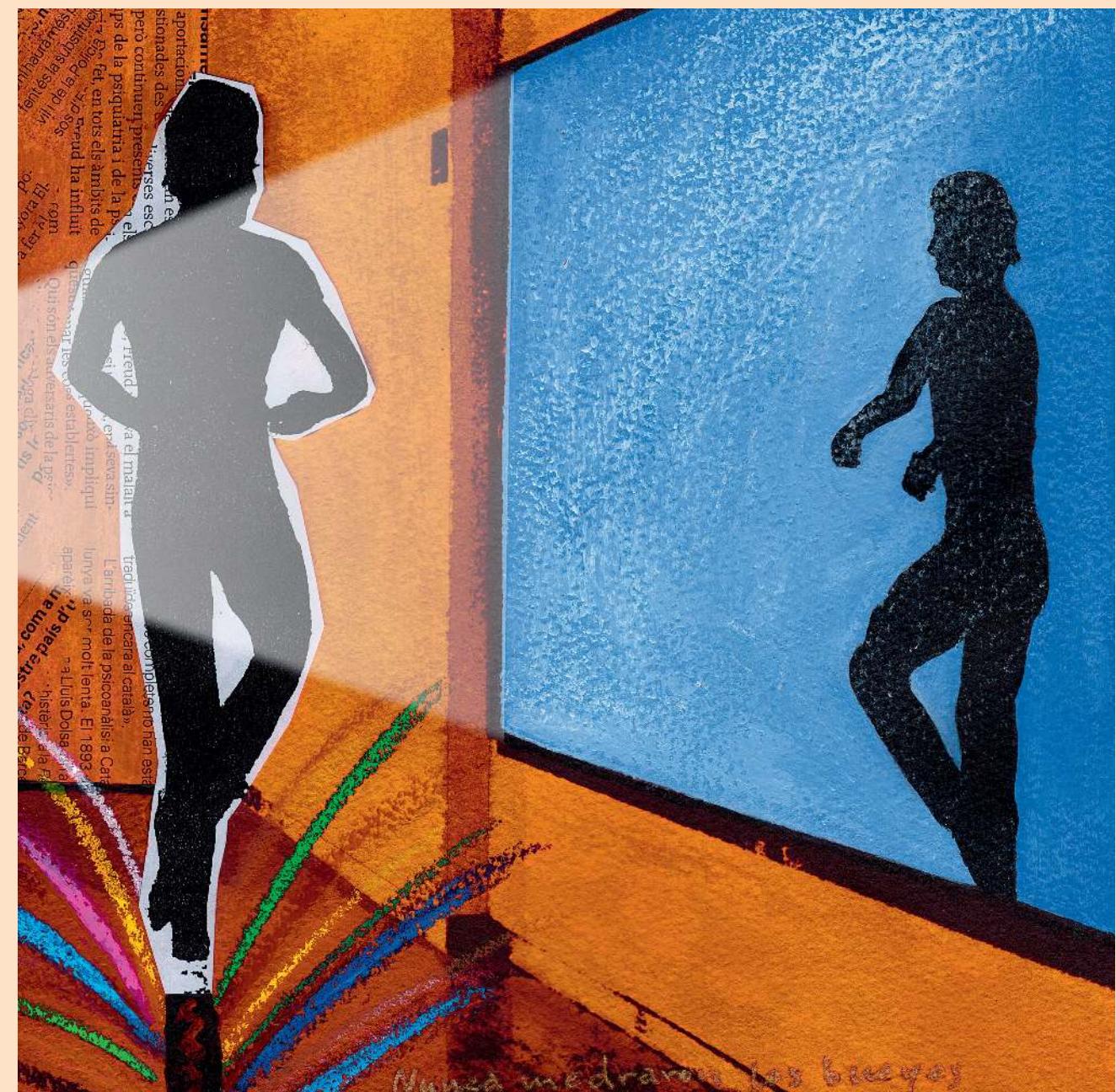
y cordilleras de toros

P/A GADES-15, 2010



con orgullo en el asta.

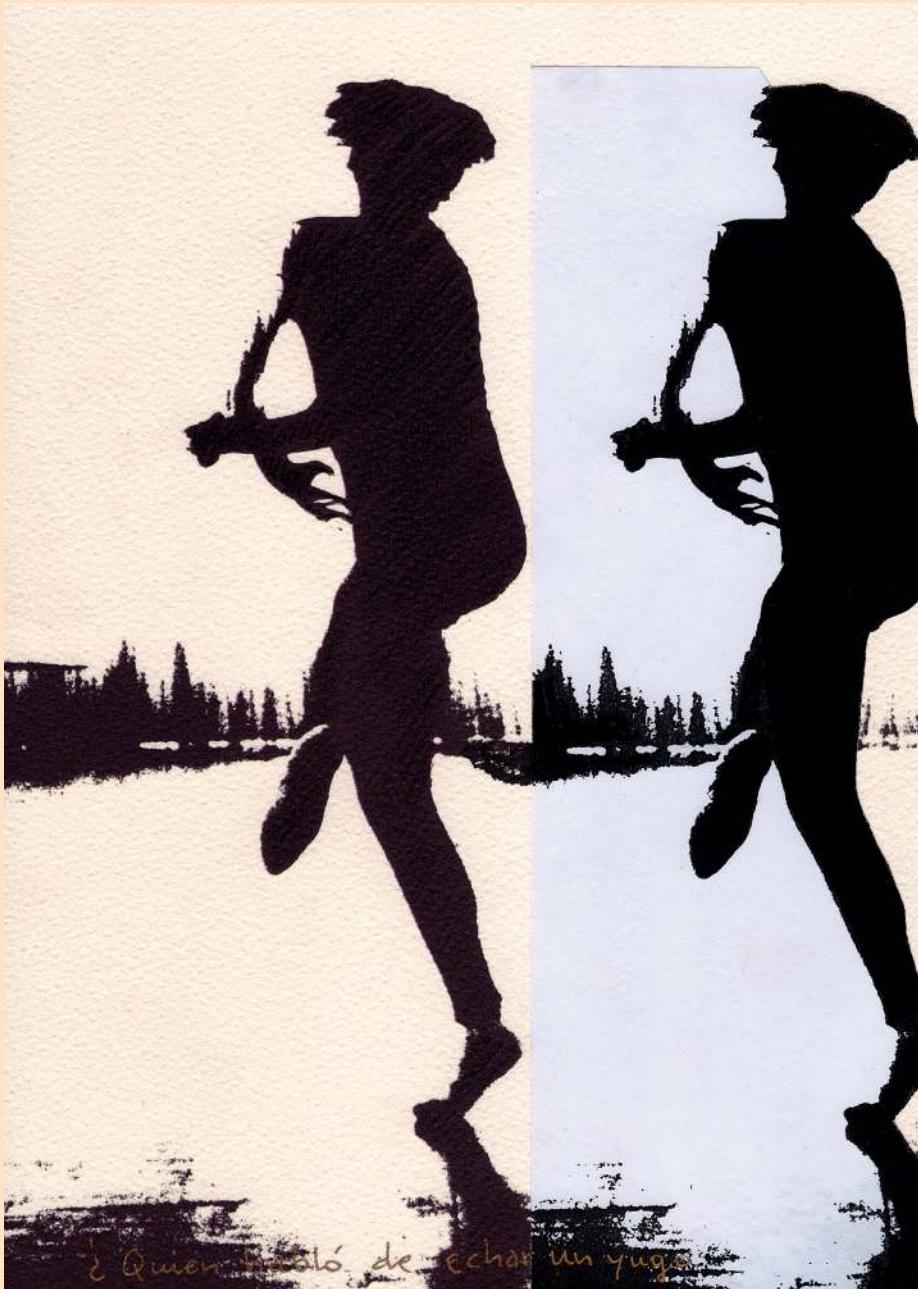
P/A GADES-16, 2010



Nunca medraron los bueyes

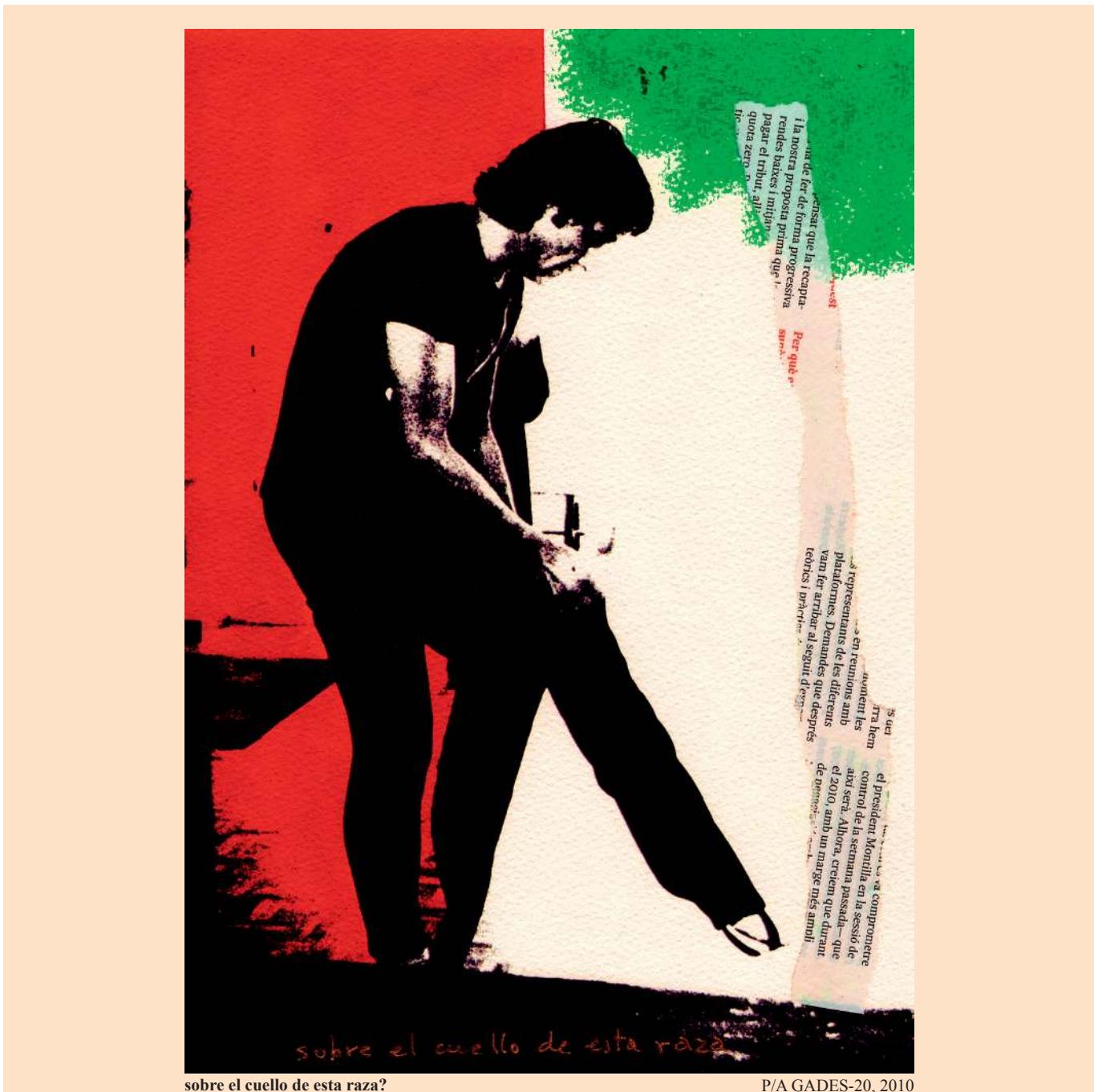
P/A GADES-17, 2010





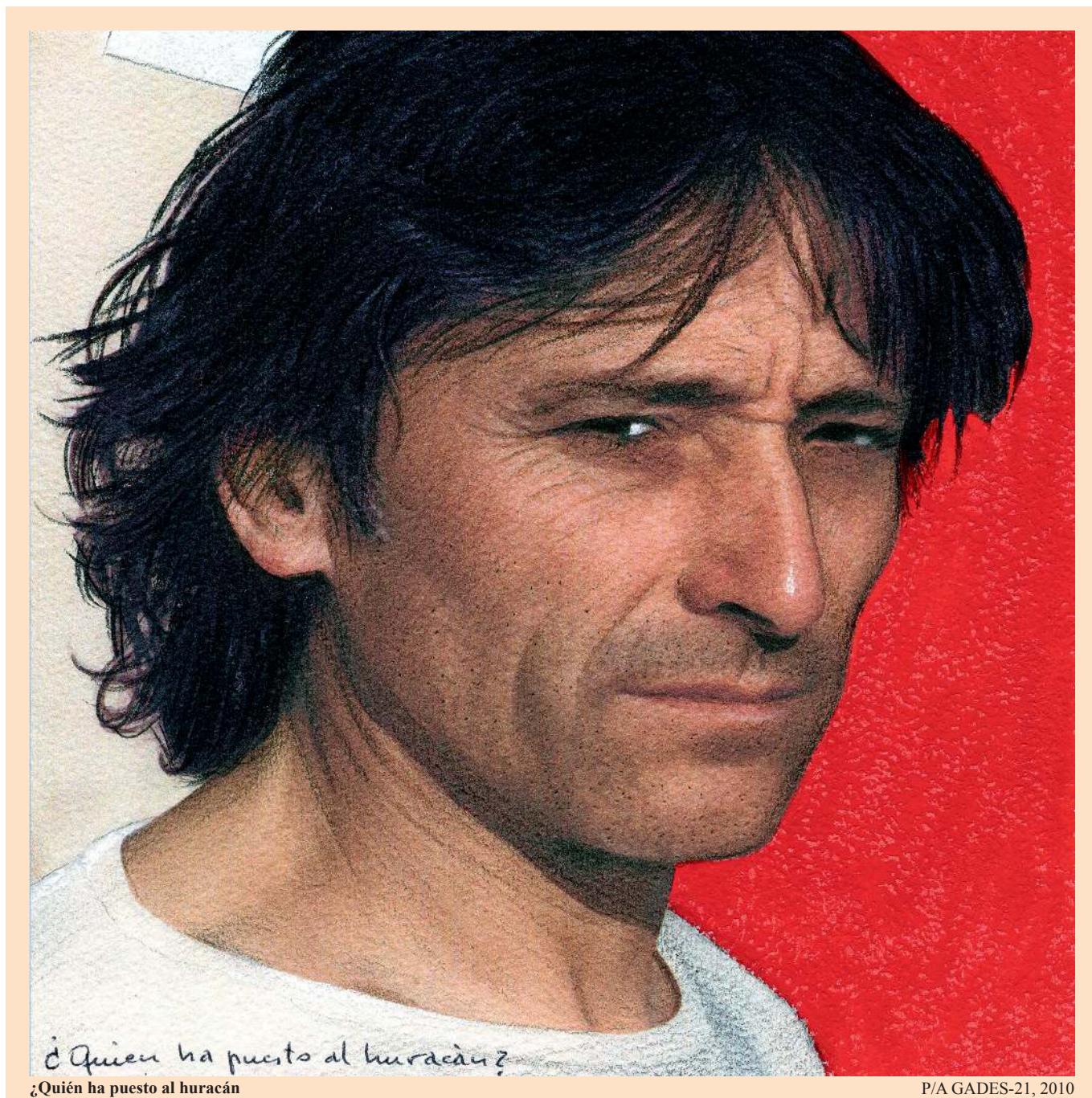
¿Quién habló de echar un yugo

P/A GADES-19, 2010



sobre el cuello de esta raza?

P/A GADES-20, 2010



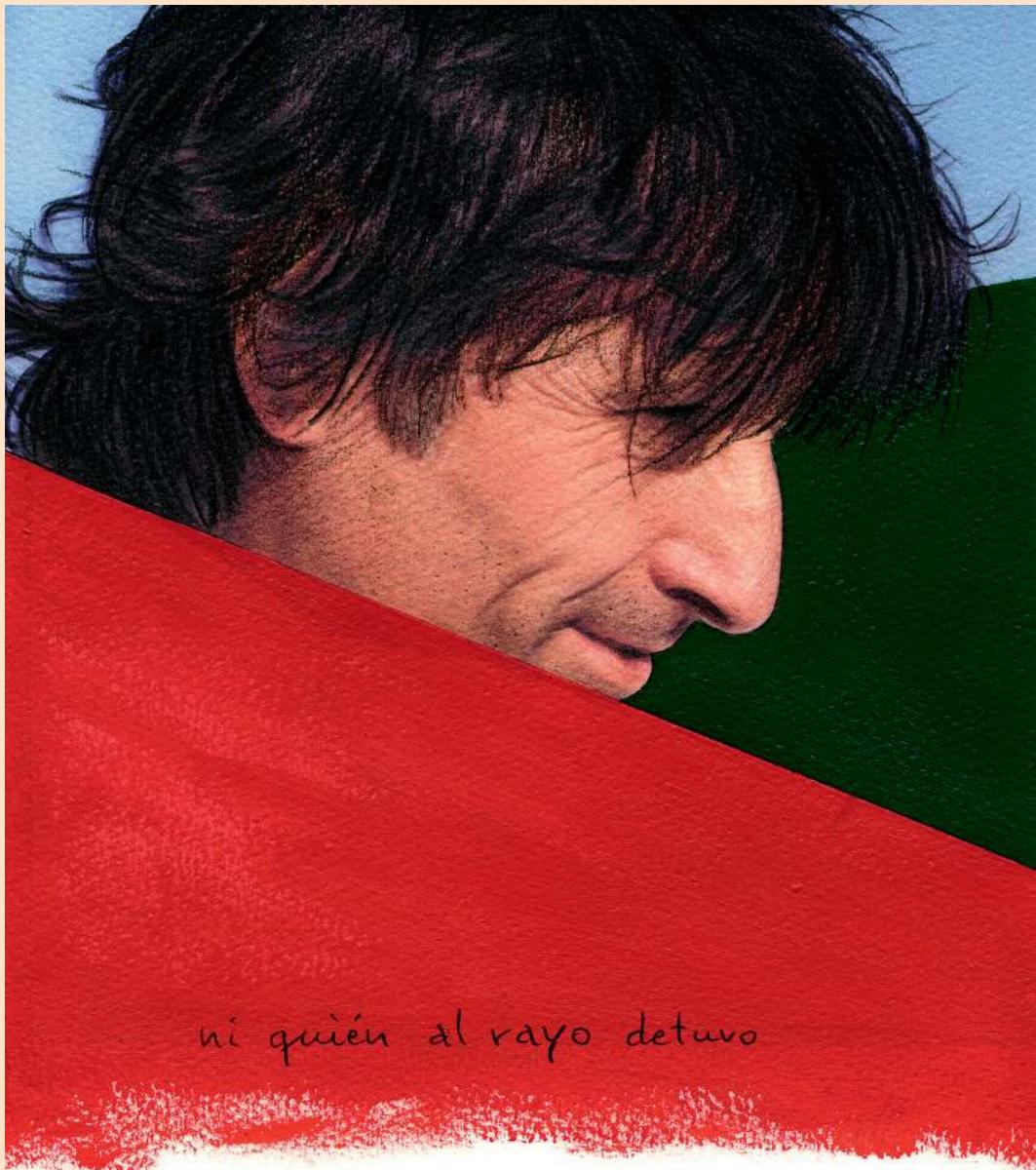
¿Quién ha puesto al huracán?
¿Quién ha puesto al huracán?

P/A GADES-21, 2010

‘¿Qué era ‘socio hasta el día de ayer’’. Antonio Gades es el protagonista de *La ética de la danza*, documental que hoy estrena La 2 (1.50), dirigido por Juan Caño (coproducido por la Sociedad Estatal de Conciertos, Corporaciones Culturales (SECC) y la Fundación Antonio Gades, impulsada por su hija María Elena Gades). Meses antes de la muerte del artista, en junio de 2004, Caño grabó una entrevista para la radio que nunca se emitió. Este testimonio sirve de guillo narrador del documental que reconstruye su trayectoria profesional”, explica el director. “No me interesa jamás ni yugos ni trabas,



P/A GADES-22, 2010

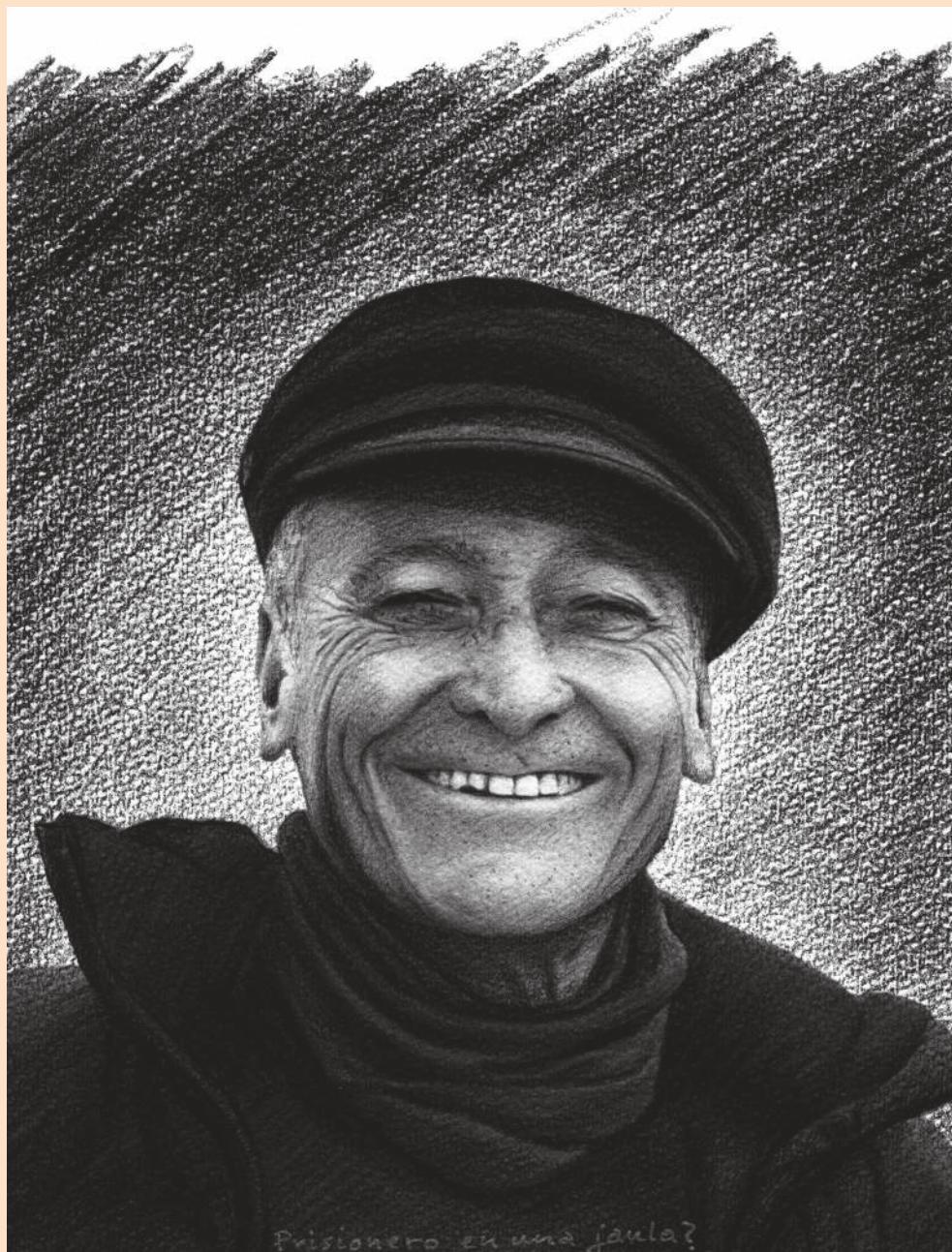


49

ni quién al rayo detuvo

ni quién al rayo detuvo

P/A GADES-23, 2010



prisionero en una jaula?

P/A GADES-24, 2010

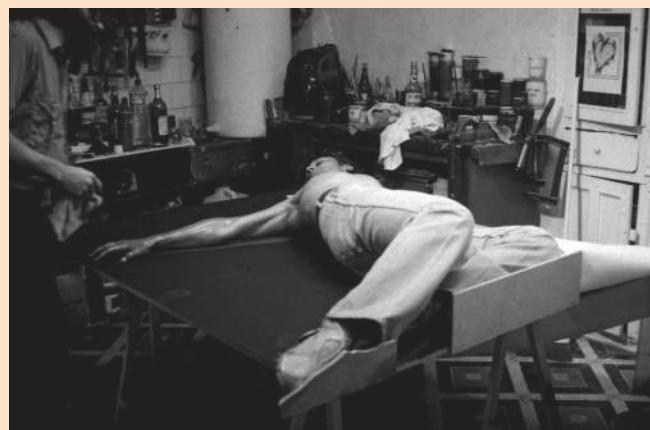
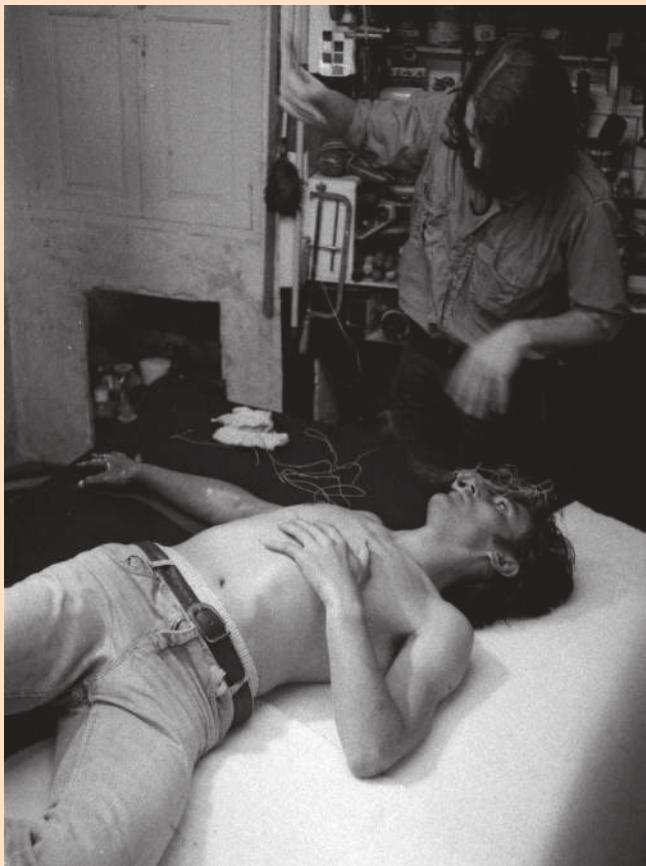
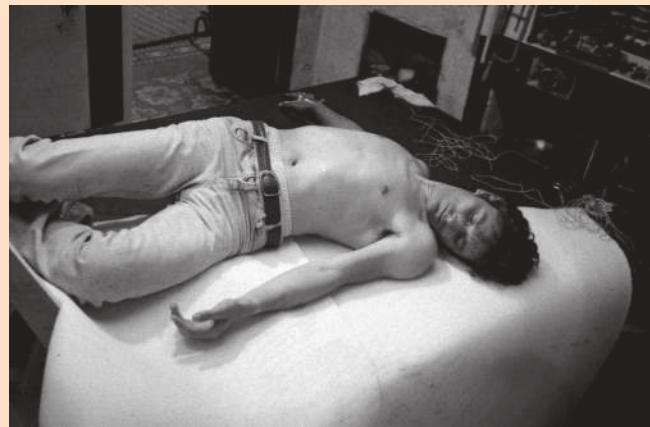


Antoni Miró, a l'estudi amb algunes obres dedicades a Antonio Gades, El Sopalmo 2010.

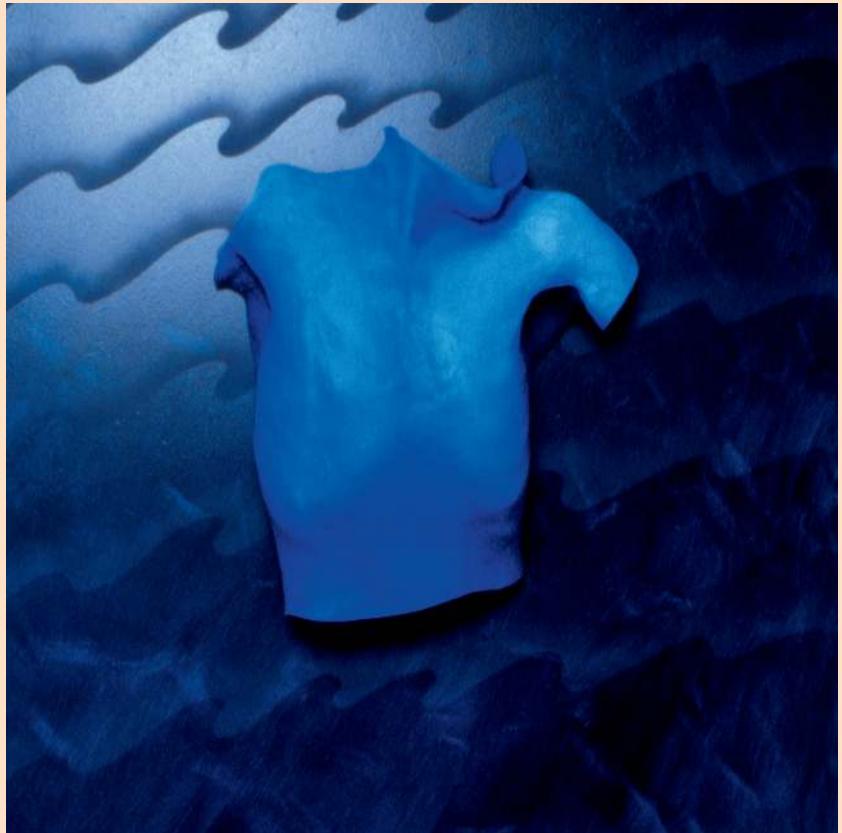


El braç de Gades, moldejat en viu en guix i fos en poliéster i fibra de vidre pintada amb acrílic sobre taula, Altea 1978-91

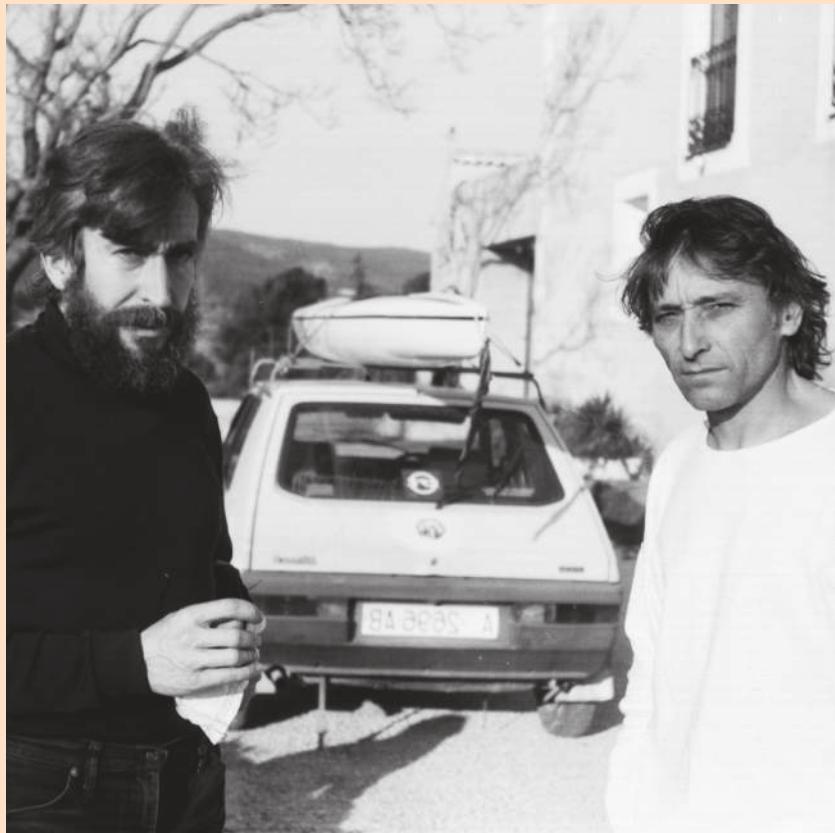
antoní Miró 1991



Miró realitza el motlle del braç i el torç de Gades, en viu, Altea 1978



El torç de Gades, fos en poliéster a partir del motlle fet en viu, Altea 1978-91
(Acrílic s/taula 200x100x5, fragment)



55

Antonio Gades i Antoni Miró, en el Sopalmo, 1987



Visita al Ministro de Cultura Abel Prieto, a L'Havana 2000



57

A la Tropicana (lloc de residència habitual de Gades a L'Havana)



Miró, Gades i Vidal al pont d'Alcoi, L'Havana 2000



59

Al "Rancho Palco" L'Havana

“El viento del pueblo”

¿Cuál es el *viento del pueblo* al que hacía referencia Miguel Hernández en el poema “Vientos del pueblo me llevan”? Cuando el poeta oriolano publicó por primera vez el 22 de octubre del 1936 hacía tres meses que se había iniciado la Guerra Civil después del golpe de estado de Franco. Hernández publicó este poema en la revista *El Mono Azul*, una edición del bando republicano bajo el auspicio de la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura. Un título que la revista tomaba del traje de los milicianos en el frente de guerra y que tenía como objetivo hacer llegar a los soldados un mensaje en defensa de la República y la democracia frente a los fascistas sublevados. Es obvio que, la lectura del poema, facilita de inmediato su interpretación: el poeta opta por el enaltecimiento de la moral de las tropas republicanas y defiende una victoria de los ideales que representa el pueblo que apoya al gobierno legítimo. Un canto por la esperanza, por la defensa de las libertades y por la fortaleza de espíritu contra las adversidades.

Este es en definitiva el sentido de un poema que ha servido al pintor Antoni Miró para diseñar una nueva serie, un conjunto de veinticuatro gráficos digitales sobre lienzo y papel, con unas dimensiones variadas que toman el título de los veinticuatro primeros versos del poema mencionado. Una nueva muestra de la voluntad del artista de hacer un uso explícito de la denominación de las obras de arte, dentro de una serie “Sense Títol”, que desarrolla desde el 2001. Un conjunto ingente de obras en las que ha trabajado desde entonces, y que tienen en común la voluntad didáctica y comunicativa, como él mismo avanzaba en una entrevista anterior a la concreción de esta serie: “trato de que se entienda lo que quiero decir, por esto procuro poner en el cuadro más claves interpretativas: una fecha relevante, una deformación, un color” (Saá, 05.94, pág. 26). Miró ha buscado en los últimos años una mayor concreción de la realidad sin dejar de lado el sentido crítico e interpretativo de la cotidianidad desarrollada en colecciones anteriores. De este modo, tenemos que entender el uso de referentes literarios en su obra, como es el caso de Ausiás March, Salvador Espriu, Joan Fuster, Miquel Martí i Pol, entre otros.¹ En esta ocasión, la poesía más social y más crítica de Miguel Hernández ha provocado en el pintor la reflexión sobre otra de las figuras emblemáticas en su formación humana e ideológica: Antonio Gades.

El mismo año que Miguel Hernández publicaba el poema mencionado, nacía en Elda Antonio Esteve Ródenas -de nombre artístico, Antonio Gades-, un catorce de noviembre, un mes después de la aparición del texto. Antoni Miró recibe la herencia del amigo bailarín, una vez muere este en 2004, y siente la necesidad y pulsión para enlazar su arte, el de la danza, con las palabras del poeta, la preferencia que los dos compartieron. La serie “El vent del poble” nace, pues, de esta simbiosis; tres ejes, por lo tanto, de interpretación: la poesía de Miguel Hernández, la danza de Antonio Gades y la pintura de Antoni Miró. La coincidencia de lenguajes ha sido un hecho continuado a lo largo de la historia del arte y, su estudio, todavía más. Así, con el precedente del libro (*Laocoont o las fronteras de la pintura y la poesía*, 1766) de Gotthold Ephraim Lessing², quien concluía afirmando la superioridad de la poesía ante la pintura. Un debate que comenzaba hace más de dos siglos y que ha servido de motivación para que centenares de artistas se hayan sentido atraídos por la mezcla de dos disciplinas como la pintura y la literatura. Una voluntad de experimentación que trae al crítico Jordi Condal en “Los espacios de la creación poética: ¿territorios fronterizos?” a considerar que “la frontera entre aquello que es poesía y aquello que no lo es no siempre resulta clara, y es en este territorio donde florece la experimentación” (Condal 2005, 53). Este es, pues, el reto, considerar esta nueva muestra del arte

“El viento del pueblo”

What exactly are the *winds of the people* to which Miguel Hernández is referring in the poem “Vientos del pueblo me llevan” (The winds of the people carry me)? When this poet’s work was first published on 22nd October 1936, the Spanish Civil War had been raging for three months following the coup staged by Franco. Hernández published this poem in the magazine *El Mono Azul*, a publication printed by the Republican faction under the auspices of the Alliance of Anti-Fascist Intellectuals in Defence of Culture. The magazine took its title –meaning *The Blue Overalls*– from the uniform worn by the militia fighting on the front and its purpose was to convey messages in defence of the Republic and Democracy to the soldiers, against the Fascist uprising. Reading this poem makes its interpretation immediately clear: the poet is striving to raise morale among the Republican troops by defending a victory of the ideals represented by those who support the legitimate government. It is a hymn to hope, to the defence of freedoms and strength of spirit in the face of adversity.

That is the ultimate meaning of a poem in which the painter Antoni Miró found inspiration for a new series of twenty-four digital graphic works on canvas and paper, with varying dimensions, which take their titles from the first twenty-four lines of the poem. This is yet another demonstration of this artist’s determination to make explicit use of the names of works of art, within a series entitled “Sense Títol”, which he has been developing since 2001; an immense series of creations which he has been working on since then and which share a common didactic and communicative intention, as the artist himself explained in an interview he gave before creating this series: “I want people to understand what I am trying to say, which is why I try to include in my paintings certain keys to their interpretation: a relevant date, a deformation, a colour” (Saá, 05.94, p. 26). Miró has in recent years sought to achieve a greater specificity of reality without neglecting the critical and interpretative sense of everyday life developed in previous collections. We must, therefore, understand the use of literary references in his work, for example, to Ausiás March, Salvador Espriu, Joan Fuster and Miquel Martí i Pol, among others.¹ On this occasion, the most socially-committed and critical poetry of Miguel Hernández has stirred in the painter reflections about another emblematic figure in his human and ideological formation: Antonio Gades.

The same year that Miguel Hernández published this poem, just one month later in fact, the dancer Antonio Esteve Ródenas -later known by his stage name of Antonio Gades- was born on 14th November in Elda. Upon his death in 2004, Gades bequeathed his legacy to his friend Antoni Miró, who felt the need and the drive to intertwine his art, the art of dance, and the words of the poet, the preference shared by them both. The series entitled “Viento del pueblo” (Winds of the People), therefore, is born from this symbiosis, between three axes of interpretation: the poetry of Miguel Hernández, the dance of Antonio Gades and the painting of Antoni Miró. The concurrence of languages has been a continuing fact throughout the history of art and the study of this phenomenon even more so. Such is true of the seminal book (*Laocoont: or, The limits of Poetry and Painting*, 1766) by Gotthold Ephraim Lessing², who concluded by affirming the superiority of poetry over painting. This debate began over two centuries ago and has motivated hundreds of artists who have felt drawn to the blending of two disciplines such as painting and literature; drawn to experimentation in the way that the critic Jordi Condal was in *Los espacios de la creación poética: ¿territorios fronterizos?*, considering that “the boundary between that which is and is not poetry is not always clear, and it is in this territory that experimentation flourishes”

¹ Consultad nuestro estudio “Pintura i literatura en l’obra d’Antoni Miró: la presència dels escriptors catalans” (2009).

² Hemos consultado la edición española de la editorial Tecnos (1990).

¹ We used the Spanish edition published by Tecnos (1990).

² By way of an example, see our previous study “ABCDARI AZ (1995): poesia i pintura d’Isabel-Clara Simó i Antoni Miró” (2007a).

de Miró como una simbiosis entre los tres lenguajes: poesía, danza y pintura. ¿Cuál es el mensaje que busca el artista gráfico? El enlace entre las palabras de Miguel Hernández y la expresividad del cuerpo del bailarín no es gratuito. Quizás, ahora más que nunca, Miró pretende reclamar la fuerza del pueblo, la lucha de los individuos frente a la deriva de la sociedad. Como apuntaba Daniel Bergez (2004, 149), después de analizar las interrelaciones entre las muestras simultáneas de pintura y literatura en otros artistas, “les différences irréductibles qui les séparent sont alors autant de tremplins pour l'imagination créatrice”. La representación de una misma realidad o de un mismo sentimiento a partir de dos discursos artísticos seleccionados por el mismo artista, como es el caso que nos ocupa, ofrece sin duda un refuerzo interpretativo hacia el lector-spectador. Como leemos en *Introducción a la literatura comparada* (1975) de Ulrich Weisstein, podemos hablar de una “iluminación recíproca de las artes”, donde el resultado de la obra de Miró³ es un tipo de poema-imagen resultante de la transposición del elemento visual al verbal, de forma que la interpretación de un discurso no es posible sin la interacción del otro.

El origen de la colección que ahora presentamos es, sin duda, el conocimiento entre dos figuras artísticas capitales en nuestra tierra. Por un lado, el alcayano Antoni Miró; de otra, el eldense Antonio Gades⁴. Ya en el año 1964 el pintor, con veinte años anotaba en su diario el impacto que el baile de Gades le había provocado; tres años más tarde lo ve en directo en Madrid. Una primera relación que acabó cuarenta años después, con la muerte del bailarín.

La amistad entre los dos se reforzó a raíz del tiempo compartido en Altea, donde Miró se instala después del regreso de Dover, en el Reino Unido, al inicio de la década de los setenta. El ambiente que se vivía en la localidad de la Marina Baixa era más abierto y propicio a la creatividad artística de pintores y todo tipo de artistas. Miró recordaba en 1970 lo que había significado para él la experiencia de Dover en una entrevista en *Primera página*: “me fui a Inglaterra pensando que sería otra cosa, quería aprender un idioma y trabajar con tranquilidad. Todo era maravilloso, sin embargo, cuando llevaba un cierto tiempo y conocí las cosas por dentro, me di cuenta que prefería mi país. Es cierto que allá hay más gente preparada, porque las posibilidades son mayores, pero aquí encuentro más inquietud.”. El 22 de julio de 1972, Antoni Miró inaugura su estudio de Altea; asisten varios críticos y compañeros artistas como Tomás Llorens, Ernest Contreras, Manuel Vidal, entre otros. Un estudio-vivienda, galería de arte, cuna de muchas exposiciones y que mereció la crónica del poeta Vicent Andrés Estellés:

Fui con Antoni Miró a Altea, donde tiene su casa. [...] Vi la obra de Miró, una obra admirable, combativa y fiera, rica de cólera y ternura, crónica penosísima y esquema de acción, de poblaciones murales. La obra, en ciclos de una claridad argumental y de una cohesión mental extraordinarias, se me ofrecía, así, compacta. Quedé literalmente fascinado. [...] No lo he dicho todo. La obra de Toni Miró llega a extremos deliciosos. Me refiero, ahora, a la otra obra suya: su casa. Imperan, en todo, las líneas sencillas y puras, tradicionales, de Altea y saca un partido insólito al espacio, en un juego feliz de planos, de tejados, de escaleras. Es una delicia [...] fiel a la arquitectura tradicional, con aquellas alusiones, a veces, a los más remotos río-rau. (*Las Provincias*, 25.07.73)

El espacio de Altea, la “Galería Alcoiarts”, ofreció muestras de artistas reconocidos como Antonio Suárez, Rafael Canogar, Eusebi Sempere, Arcadi Blasco, Salvador Soria, Josep Guinovart, Daniel Argimon, Joana Francés o el

3 Sin olvidar la procedencia oriolana de Miguel Hernández, el leit-motiv de la colección.

4 Un texto reproducido en Temática i poètica en l'obra artística d'Antoni Miró de Joan Guill, pàg. 91.

(Condal 2005, 53). That is, therefore, the challenge: to view this new exhibition of Miró's work as a symbiosis between three languages: poetry, dance and painting. What is the message sought by this graphic artist? The link between the words of Miguel Hernández and the expressiveness of the dancer's body is not gratuitous. Perhaps now more than ever, Miró aims to defend the strength of the people, the struggle of individuals against the drift of society. As Daniel Bergez (2004, 149) pointed out in his analyses of interrelations between simultaneous displays of painting and literature in other artists, “les différences irréductibles qui les séparent sont alors autant de tremplins pour l'imagination créatrice”. The representation of a single reality or emotion through two artistic discourses chosen by the same artist, as is the case here, undoubtedly offers an interpretative reinforcement towards the reader-spectator. As we see in the introduction to comparative literature (1975) provided by Ulrich Weisstein, we can talk about a “reciprocal illumination of the arts”, where the result of Miró's work³ is a kind of poem-image resulting from the transposition of the visual to the verbal element, so that the interpretation of discourse is not possible without the interaction of the other.

The origin of the collection we are presenting now is, undoubtedly, the knowledge shared by two eminent artistic figures from this region: Antoni Miró, from Alcay, and Antonio Gades, from Elda⁴. As far back as 1964, aged just 20 at the time, the painter noted in his journal the impact that Gades, dancing had had on him; three years later, Miró saw him perform in Madrid, marking the start of a relationship that came to an end forty years later with the death of the dancer.

The friendship between the two was strengthened by the time they shared in Altea, where Miró settled after he returned from Dover in the UK at the start of the seventies. The atmosphere in Altea, in the area of La Marina Baixa, was more open to the artistic creativity of painters and welcoming to all kinds of artists. Miró recalled in 1970 his experiences in Dover in an interview he gave to *Primera página*: “I went to England thinking that it would be something else; I wanted to learn a language and work in peace. Everything was wonderful but after I had been there for some time, I realised that I preferred my own country. It's true that people there are better qualified, better trained, but I find a greater restlessness here”. On 22nd July 1972, Antoni Miró held an official opening for his studio in Altea, attended by various critics and fellow artists such as Tomás Llorens, Ernest Contreras and Manuel Vidal, among others. It was his study-home, an art gallery, home to many exhibitions and even mentioned in the account of the poet Vicent Andrés Estellés:

I went to Altea with Antoni Miró, to the place where he lives. [...] I saw Miró's work, admirable, spirited and proud, rich in layers of rage and tenderness, excruciating chronicle and action plan, peopled by murals. His work, in cycles of extraordinary clarity of argument and mental cohesion, was offered to me like this, compact. I was literally captivated. [...] I have not finished. The work of Toni Miró reaches delicious extremes. I am referring now to his other work: his house. Everything is dominated by the pure, simple and traditional lines of Altea and it uses space in unexpected ways, in a happy game of planes, roofs and stairs. It is a delight [...] true to traditional architecture, with occasional allusions to the most remote *rio-rau*. (*Las Provincias*, 25.07.73)

His studio space in Altea, *Galería Alcoiarts*, exhibited work by renowned artists such as Antonio Suárez, Rafael Canogar, Eusebi Sempere, Arcadi Blasco,

3 Text produced in Temática i poètica en l'obra artística d'Antoni Miró by Joan Guill, p. 91.

4 These quotations have been taken from Antonio Gades' official webpage: http://www.portalatino.com/platino/website/ewespeciales/gades/antonio_gades.html

escultor Pablo Serrano, entre otros. En medio del grupo de intelectuales que se reúnen se encuentra Antonio Gades y su compañera de entonces, Pepa Flores. ¿Qué interesaba al Miró y al Gades de entonces de la villa marinera? Sin duda su aire de libertad y de cosmopolitismo en una época, las postimerías del franquismo, en la cual no siempre es sencillo tener un espacio cómodo para la actividad artística. Los dos congenieraron enseguida, se dieron cuenta de la cantidad de referentes personales y de coincidencias ideológicas. La proximidad a postulados progresistas y de izquierdas construyó una amistad que perduró hasta la desaparición del bailarín. Quizás, las siguientes palabras del pintor en una entrevista de entonces pueden ilustrar perfectamente la motivación de intelectuales como ellos para residir en Altea: “no me interesan las casas blancas ni la luminosidad del paisaje. Prefiero los horizontes interiores del hombre, la luz de los ideales y de las esperanzas humanas, la sombra del dolor y la humildad que, convertidas en arte, pueden hacer mejor a los hombres y al medio social en el que viven.” (*La Verdad*, 07.07.74). Es esta preocupación por el individuo la que centra su trabajo en los años setenta y la que posiblemente acerca Miró a Gades y viceversa; un objetivo artístico que destaca el 1973 el ensayista de Sueca Joan Fuster⁵:

La pintura de Antoni Miró nace del fondo de las más confusas contradicciones de la *sociedad valenciana*: de un fantasma que denominamos *sociedad valenciana*. Tiene una virulencia entre irónica y épica. ¿Podía ser de otro modo? Hay muchos pintores valencianos que pintan la nada próxima: un paisaje, una cara, unos objetos. Antoni Miró se arriesga con una temática que ingenuamente —para chuparnos el dedo—, a veces, solemos denominar universal. No es universal porque figuren los negros, el espectro de la CIA o una escena del Vietnam. [...] Miró va más allá: más al fondo.

Una localización dentro del contexto valenciano de Joan Fuster que aporta un valor específico a la obra mironiana y que es fundamental para entender su interés, tanto para los críticos como para los compañeros de oficio. Una maestría que Miró recibió de Fuster y que, en el caso de Gades, tendríamos que encontrar en la propia conciencia por la defensa de los valores humanos. Un reconocimiento que el mismo bailarín hizo a la figura de Pilar López, la maestra de la que aprendió lo que él denominaba *ética de la danza*, esto es, la que provoca que el baile tenga como único objetivo la acción en si, sin buscar el aplauso fácil: hacer las cosas sin engañar, sin prostituirlas, hacer un trabajo digno sin esperar un resultado inmediato. Una voluntad artística y crítica ante la sociedad que englobó la actividad artística de los dos amigos.

Los dos también mostraron una concepción parecida de su trayectoria. Así, Gades rechazaba la denominación de *artista* o de *maestro*, tan común entre la gente de la danza. Se consideraba un trabajador de la cultura, una persona que se dedicaba a su expansión, a su desarrollo. Muy consciente de su figura, afirmaba: “los bailarines hemos sido los bufones de la cultura. Me da mucha pena que figuras de verdad tuvieran que bailar en locales nocturnos para turistas haciendo diversión en vez de mirarlos como una manifestación cultural”⁶. Por su parte, Miró ha marcado en varias ocasiones su dedicación como la de un “trabajador del arte”, a la manera que otras personas son proletarios de las industrias o de las empresas: “que todos los capitalistas sean puestos a trabajar y que todos los trabajadores puedan comer. Esto es lo que le hace falta a esta sociedad.” (16.12.68)⁷. Una

⁵ Estas citas proceden de la página oficial de Antonio Gades: <http://www.portalatino.com/platino/website/ewespeciales/gades/antoniojgades.html>

⁶ Una información procedente del diario del pintor. Consultar Cortés 2005 y 2007b, principalmente.

⁷ Por otro lado, un amigo escritor, Joan Fuster, recibía un ataque en una de las puertas de su casa en 1978.

Salvador Soria, Josep Guinovart, Daniel Argimon, Joana Francés and the sculptor Pablo Serrano, among others. The group of intellectuals who would often gather there included Antonio Gades and his partner at the time, Pepa Flores.

What interested Miró and Gades about this seaside town at that time? Undoubtedly the atmosphere of freedom and cosmopolitanism at a time when, in the final years of Franco's regime, it was not always easy to have a comfortable space for artistic activity. The two hit it off immediately; they soon realised that they had many personal and ideological points in common. Their proximity to self-proclaimed progressives and left-wingers built a friendship that endured until the dancer's demise. Perhaps, the following words spoken by the painter during an interview he gave at the time might perfectly illustrate why intellectuals such as they decided to live in Altea: “I am not interested in whitewashed houses or the luminous quality of the landscape. I prefer the interior horizons of man, the light of ideals and of human hopes, the shade of pain and humility which, when turned into art, can make men and the social environment in which they live better.” (*La Verdad*, 07.07.74). It is this concern for the individual that shaped his work in the seventies and which may have brought Miró closer to Gades and vice versa; an artistic objective highlighted in 1973 by the Swedish essayist Joan Fuster⁵:

The painting of Antoni Miró is born from the most confused contradictions of *Valencian society*: from a phantom that we refer to as *Valencian society*. It has a virulence that sits astride ironic and epic. Could it be any other way? There are many Valencian painters that paint the proximal void: a landscape, a face, objects. Antoni Miró takes risks with subjects that ingenuously —and to suck our thumb—, at times, we usually term universal. They are not universal because they feature blacks, the spectrum of the CIA or a scene from Vietnam. [...] Miró looks beyond, deeper.

The positioning within Joan Fuster's Valencian context contributes specific value to Miró's work and is fundamental in order to understand the interest he aroused among both critics and his fellow artists, a skill that Miró received from Fuster and which, in the case of Gades, would be found in his very awareness of the defence of human values; an admission that the dancer himself made to Pilar López, the teacher from whom he learned what he called *dance ethics*, in other words, the ethics that makes action itself the sole objective of dance, without searching for easy applause: doing things without deceit, without prostituting them, doing a dignified job without expecting an immediate result. An artistic and critical determination in relation to the society which encompassed the artistic activity of these two friends. They also both displayed a similar conception of their career. Gades rejected the label of *artiste* or *maestro*, so commonly used among dancers. He saw himself as a cultural worker, a person dedicated to its expansion, to its development. Highly aware of himself as a figure, he said: “dancers must be the jesters of culture. It greatly saddens me to think that truly great figures had to dance in bars and restaurants for tourists who were just looking to have fun, instead of seeing them as a cultural manifestation”⁶. Miró, on the other hand, has on several occasions referred to his profession as an “art worker” in the way that other people are proletarians of industry or of companies: “all capitalists should be put to work and all workers should have food to eat. That is what this society needs.” (16.12.68); a reflection that could encompass the critical meaning of these two artists and the early finality of their work, as Miró once again explains a few years later:

I find that most art workers are ostracising us and times are not smiling on us. We are paying the price for being anti-establishment, and this seems to

⁵ Information taken from the painter's journals. See Cortés 2005 and 2007b, chiefly.

⁶ A friend of his, the writer Joan Fuster, received an attack on one of the doors to his home in 1978.

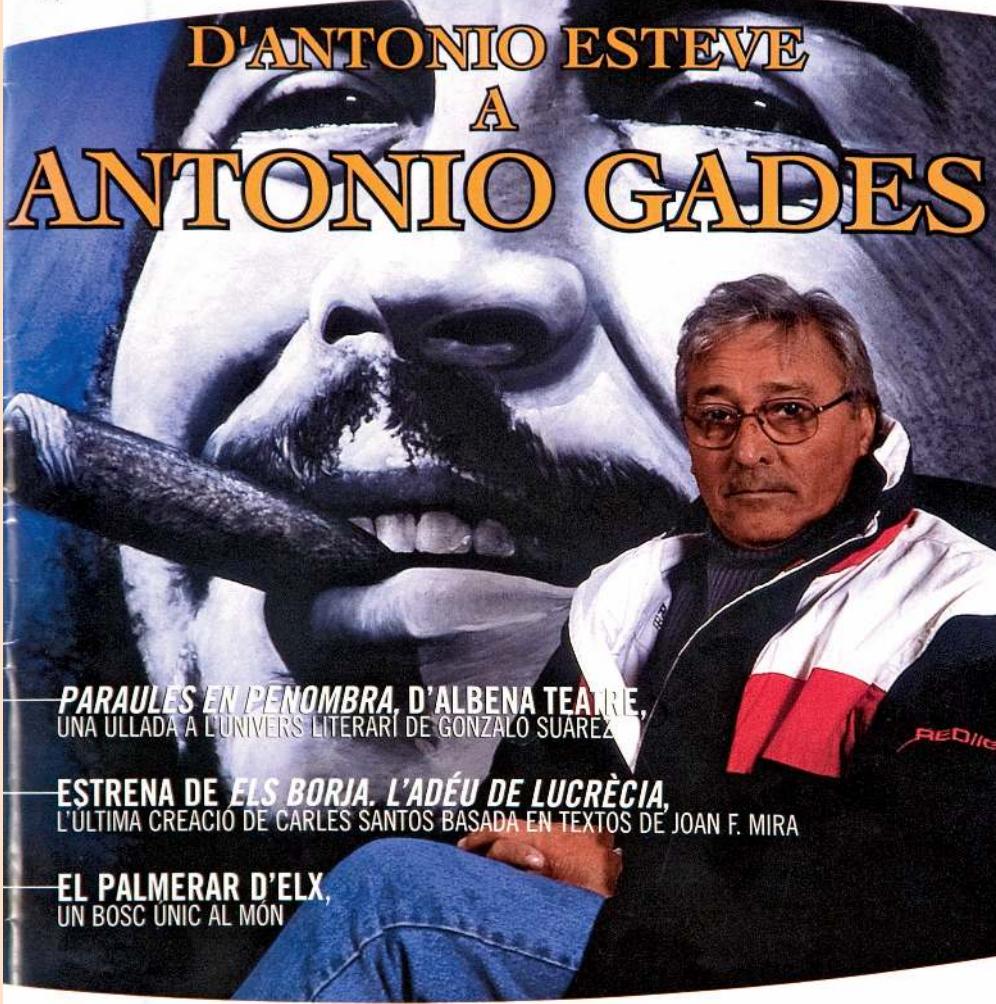
24

Febrer 2001

3 EUROS / 500 PTAS

IMATGES

Converses amb un ballarí de cor revolucionari



63

Portada de la revista *Imatges*, Gades davant d'un retrat del Ché (El Sopalmo, l'Alcoià 2001)

reflexión que podría englobar el sentido crítico de los dos artistas y la finalidad temprana de su trabajo, como vuelve a explicar el mismo Miró unos cuántos años después:

Encuentro que a la mayoría de trabajadores del arte nos están marginando y los tiempos no nos son favorables. Estamos pagando por haber sido contestarios al sistema, que parece perpetuarse. Al fin, el estado está para exprimir a los ciudadanos, como siempre; los que protestan, peor para ellos, así parece que seguirá eternamente. (31.12.92)

En Altea, los dos compartieron un momento de fuerte actividad intelectual y artística. Gades, después de iniciar su relación con Pepa Flores y haber estrenado *Bodas de sangre*, después del asesinato que Franco hizo de varios militantes vascos, había decidido retirarse de su trabajo y refugiarse en la villa de la Marina Baixa. La indignación del bailarín superó sus expectativas y, por esto, optaba por una retirada provisional. No fue hasta cuatro años más tarde, en 1978, cuando de la mano de Alicia Alonso, en Cuba, retoma la actividad artística que lo traerá poco después a la dirección del Ballet Nacional Español en una de las etapas más fructíferas de su carrera. Es en este periodo de tiempo, entre 1974 y 1978, cuando entra en contacto con el pintor Antoni Miró quién, a su vez había iniciado también una colaboración intensa con el grupo artístico italiano Denunzia. Así, junto a pintores como Bruno Rinaldi, Comencini y el crítico Floriano de Santi, participaba en un movimiento que buscaba la denuncia de las injusticias y, sobre todo, un ataque frontal a las muestras de fascismo que todavía residían en la Europa de los setenta; un sentido crítico similar al que había traído a Gades a hacer el montaje de *Bodas de sangre*, reivindicando la obra de Federico García Lorca y su pervivencia después de su asesinato. Miró participaba así en la carpeta colectiva *Omaggio alla Resistenza* del Gruppo Denunzia que será el punto de partida de otros cuadros posteriores suyos como *Resistenza-Partigiani* (1975).

El posicionamiento político claro de Gades y de Miró provocó el ataque a estos en forma de pintadas en los muros de la villa antigua de Altea. Así, en uno de los murales que el pintor había diseñado aparecieron varias consignas fascistas como “Rojos al paredón”, “Vencimos y venceremos”, “Rojos a Moscú y Miró a la presó”, entre otros. Unas pintadas injuriosas que aparecieron a finales de 1977 tanto en casa de la uno como del otro y que motivaron numerosas muestras de solidaridad de representantes sociales y políticos, pero que no venía sino a evidenciar el largo camino por la democracia que había iniciado este país. Antoni Miró lo anotaba en su diario: “los fascistas de extrema derecha y el bunker-barraqueta la han pagado conmigo.” (01.01.78).

En estos años, Miró se centra también en la denuncia del golpe de estado de Pinochet, en Chile, una situación que aparece a menudo en las conversaciones que comparte en Altea con Antonio Gades. Así, entre 1973 y 1976 construyó unas obras de contenido antifascista que estaban impregnadas de la repulsión del artista hacia la situación creada después del asesinato de Allende. A finales de 1977, Miró cedia una obra al Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende, *Record viu* (1973-1974), pintura, o *Quatreta Xile*, una metalgráfica titulada *Xile 73-76* editada por el PSAN (Partido Socialista de Liberación Nacional), donde se incluía el poema de Pablo Neruda “Los sátrapas”. En el documento redactado para hacer efectiva la donación, Miró escribe sus sentimientos:

Chile era una esperanza, una lección y una vía de libertad. Los asesinos a suelo bajo las órdenes del verdugo Pinochet sacrificaron y vendieron todo un pueblo extraordinario. Nosotros vemos como la historia se repite, yo lloré de rabia aquél once de septiembre de mil novecientos setenta y tres (como lo hubiera hecho, si hubiera vivido, cuarenta años antes). Mis hermanos chilenos iban cayendo víctimas del fascismo y yo, impotente,

be perpetuating itself. In the end, the State is there to squeeze citizens, as always; those who protest, come off worse; and it seems it will be this way forever. (31.12.92)

In Altea, the two shared a moment of major intellectual and artistic activity. Gades, having begun his relationship with Pepa Flores and debuted *Bodas de sangre*, following the assassination of several Basque militants ordered by Franco, had decided to retire and seek refuge in this town in La Marina Baixa. The dancer's indignation surpassed his expectations, which led him to choose provisional retirement. It was not until four years later, in 1978, when, thanks to Alicia Alonso, in Cuba, he returned to his artistic activity, which soon brought him to the directorship of the Spanish National Ballet in one of the most productive stages of his career. It was during this period of time –between 1974 and 1978– that he first came into contact with the painter Antoni Miró who, in turn, had embarked on an intense collaboration with the Italian art group Denunzia. Hence, together with painters such as Bruno Rinaldi, Comencini and the critic Floriano de Santi, he took part in a movement that sought to condemn injustice and, above all, undertake a head-on attack of any residual displays of Fascism that still existed in Europe in the seventies; a critical sense similar to that which had drawn Gades to the production of *Bodas de sangre*, reclaiming the work of Federico García Lorca and its survival after his assassination. Miró took part in the collective portfolio *Omaggio alla Resistenza* by Gruppo Denunzia which provided the starting point for some of his later paintings, such as *Resistenza-Partigiani* (1975). The clear political stances taken by both Gades and Miró led to attacks being launched against them in the form of graffiti on the walls of Altea. Fascist slogans were daubed on one of the murals designed by the painter, such as “Reds to the firing squad”, “We prevailed and shall prevail”, “Reds to Moscow and Miró to jail”, among others. This insulting graffiti that appeared at the end of 1977 on both their houses and sparked numerous displays of solidarity from social and political representatives only served to highlight the long road that lay ahead for the Democracy that was just starting out in this country. Antoni Miró wrote in his journal: “the extreme right-wing Fascists have taken it out on me” (01.01.78). During these years, Miró also focused on denouncing Pinochet's coup in Chile, a situation he condemned frequently in the conversations he shared with Antonio Gades in Altea. Between 1973 and 1976, he created anti-Fascist works impregnated with the artist's repulsion towards the situation created following the assassination of Allende. At the end of 1977, Miró donated one of his works to the Salvador Allende International Museum of Resistance, *Record viu* (1973-1974), a painting or quartet, *Xile*, and a metal graphic work entitled *Xile 73-76* printed by PSAN (Partido Socialista de Liberación Nacional), which included Pablo Neruda's poem “Los sátrapas”. In the document written to accompany the donation, Miró expressed his feelings:

Chile was a hope, a lesson and a path towards freedom. The mercenary assassinations carried out under the orders of the executioner Pinochet sacrificed and sold an extraordinary nation. We see how history repeats itself, and I cried with rage that eleventh of September nineteen seventy three (as I would have done if I had been alive forty years previously). My Chilean brothers were falling victims to Fascism and I, powerless, could only protest a thousand and one times lest it ever be forgotten. (10.10.77)

During this period, Miró created a new series, entitled “El Dólar” which, between 1973 and 1979, provided a tool to express various social concerns that were besetting him. The US currency was becoming a symbol for the excesses of capitalism, a motive for the oppression of humanity when placed in the hands of

sólo podía denunciarlo una y mil veces para que ningún compañero lo olvиде jamás. (10.10.77)

Miró concretaba en este periodo una nueva serie “El Dólar” que, entre el 1973 y el 1979, serviría como herramienta de expresión de las diversas preocupaciones sociales que lo asediaban. La moneda norteamericana se convertía en el símbolo de los excesos del capitalismo, motivo de opresión de la humanidad, en cuanto que se situaba en manos de fuerzas reaccionarias que eran el objeto de artistas concienciados como eran Miró y Gades. Pueden ser muy representativas las palabras del pintor en la entrevista del diario *Avui* (08.08.76, 9): “me he metido siempre con América puesto que los americanos son quienes tienen más oportunidad de joder. Tienen un sistema que puede permitirse el lujo de hacer una serie de cosas bastante simples: pagar y joder.”

El grado de concienciación social de Gades y de Miró los lleva a participar -con otros amigos de Alicante y de Altea, como Enrique Cerdán Tato- en la manifestación de Alicante que convoca la Junta Democrática el 30 de abril de 1975. Los dos creen, como así evidencia su obra, en la función social del artista como referente simbólico de su pueblo. Los acontecimientos van encadenándose uno detrás del otro y el régimen franquista, como también el dictador, agoniza. La represión policial del País Vasco provoca una fuerte impresión en los dos; así, asisten regularmente a las reuniones de la Junta Democrática con Trevijano y Brosseta, entre otros políticos del momento.

En el estudio de Miró se reúnen con otros amigos que participan en la acción política. Paralelamente, Gades pinta en el estudio de su amigo cada tarde. La interacción ideológica entre los dos los conduce a enriquecer sus postulados ideológicos. Miró creó un molde en vivo del cuerpo del amigo que sirvió, muchos más años más tarde, para realizar diversas obras.

El diario del pintor describe el ambiente del tiempo pasado en su casa: “Gades baila para mí trozos de las obras que ha realizado y tenemos charlas para que yo vaya entendiendo lo que ha hecho como bailarín.” (03.07.77). Unas imágenes que le sirvieron para hacer esbozos y tomar notas para posteriores obras que tenían el bailarín como base artística. Así, el 1989, dentro de la serie “Pinteu Pintura”, Miró acababa el cuadro *Amic Gades*.

El interés por poetas de marcada tendencia progresista es común a los dos artistas. Así Miró colabora en 1976 en la muestra “Homenaje de los pueblos de España a Miguel Hernández”, donde un conjunto de cuadros firmemente comprometidos en la defensa de las libertades recorrió gran parte del país. El mismo año participa en el homenaje al poeta Rafael Alberti que tuvo lugar en varias galerías de Barcelona, un reconocimiento que agrada a Gades, buen amigo de Alberti y de su compañera, M. Teresa León, que acababan de volver en España después del exilio. El crítico Daniel Giralt Miracle comentaba en el tono siguiente la participación cívica del pintor: “¿Es el suyo un realismo social, un tipo de crónica de la realidad, un arte comprometido? Miró ha superado las casillas que podrían confirmarlo en un determinado -isme-, su obra sigue una evolución firmemente arraigada en el latido de las corrientes políticas y su dinámica. Son los hechos y las vivencias sociales lo que preocupa el artista, tanto en el ámbito local como en el internacional.” (Avui, 13.03.77).

El espíritu crítico de los dos artistas provoca su oposición del plan de ordenación urbana del Ayuntamiento de Altea: “quieren convertir Altea en un pueblo enorme y despersonalizado donde sólo viven a gusto los especuladores”, anotaba el pintor en su diario a finales del mes de octubre del 1977. Los dos participaron en varias protestas contra la decisión de los gobernantes de liberar terreno para la construcción. También se opusieron en una serie de protestas contra los elementos conservadores que se mantenían en las fiestas patronales. Ante la escasa corresponsabilidad de la izquierda local, que no se añade a la protesta, Miró anota: “siempre es muy triste observar la poca capacidad de solidaridad

reactionary forces which were the object of socially committed artists like Miró and Gades. The words spoken by the painter in his interview with the newspaper *Avui* (08.08.76, 9) may be highly representative: “I have always had a go at America because the Americans have the most opportunity to screw others over. They have a system that allows them to do a series of fairly simple things: pay and screw over.”

The degree of social awareness of both Gades and Miró led them to participate -with other friends from Alicante and Altea, such as Enrique Cerdán Tato- in the demonstration in Alicante called by La Junta Democrática on 30th April 1975. The two believed, as their work reveals, in the social role of artists as a symbolic reference for their country. Events unfolded one after another and Franco's regime, like the dictator himself, was in its dying throes. Political repression in the Basque Country had a strong impact on both of them, and they regularly attended meetings of La Junta Democrática together with Trevijano and Brosseta, as well as other politicians of the time.

In Miró's studio, they gathered together with other friends who were involved in the political action. At the same time, Gades was painting every afternoon in his friend's studio. The ideological interaction that took place between the two enriched their ideological principles. Miró created a living mould of his friend's body which, many years later, he used to create several works.

The painter's journal describes the atmosphere during the time they spent in his house: “Gades performs sections of his dances for me and we chat so that I can understand what he has done as a dancer.” (03.07.77). He used these images to make sketches and take notes for subsequent works that used the dancer as the artistic foundation. Hence, in 1989, as part of the series “Pinteu Pintura”, Miró completed the painting *Amic Gades*.

The two artists shared an interest in poets with a strongly progressive vein. Hence, in 1976, Miró collaborated in an exhibition entitled “A tribute to Miguel Hernández by the people of Spain”, through which a series of paintings, firmly committed to the defence of freedoms, travelled around much of the country. That same year, he took part in a tribute paid to the poet Rafael Alberti, held in several galleries around Barcelona, a homage that greatly pleased Gades, a close friend of Alberti and his partner, M. Teresa León, who had just returned to Spain from exile. The critic Daniel Giralt Miracle had the following to say about the painter's civic participation: “Is it social realism, a kind of chronicle of reality, committed art? Miró has expanded beyond any of the boxes that could pigeon-hole him in one specific “ism”; the evolution of his work is firmly rooted in the pulsing of political currents and their dynamics. The artist is concerned with social facts, events and experiences, both locally and internationally.” (Avui, 13.03.77).

The critical spirit of these two artists led them to oppose the urban organisation plan drawn up by Altea's Town Council: “they want to turn Altea into a huge depersonalised town, where only speculators live happily”, wrote the painter in his journal at the end of October 1977. They both participated in various demonstrations against the local government's decision to free up land for construction. They also expressed their opposition in a series of protests against the conservative elements that had been maintained in the local patron saint festivities. In view of the scant support received from the local Left, which did not join the protest, Miró noted: “it is always very sad to observe the Left's lack of solidarity and opposition, lacking in unity and taking approaches that are at times quite absurd.” (11.06.78). His friend Gades however, supported him, just as he did when Miró stood in the local Alicante elections for the BEAN party (Bloc d'Esquerres d'Alliberament Nacional).

In Madrid, through Antonio Gades and Pepa Flores, who ran the restaurant “Casa Gades”, Miró came into contact with Pedro Orlando, a diplomat from the Cuban Embassy, confirming the intense relationship that existed with Cuba's

y de contestación de la izquierda, que se encuentra bastante desunida y con planteamientos a veces bastante absurdos." (11.06.78). El amigo Gades sin embargo, le apoya, como también lo hizo en el momento que Miró encabezó las listas electorales por la circunscripción de Alicante por el BEAN (Bloc d'Esquerres d'Alliberament Nacional).

En Madrid, a través de Antonio Gades y Pepa Flores, que regentan el restaurante "Casa Gades", Miró entra en contacto con Pedro Orlando, diplomático de la embajada cubana, que representó la confirmación de una relación intensa con los responsables culturales de aquel país. En aquel mismo año, Gades residía en Cuba y participaba en la compañía de Alicia Alonso en la cual, según apuntó el bailarín en varias ocasiones, aprendería todo aquello que después puso al servicio del Ballet Nacional. Tanto Gades como Miró aprecian la apuesta decidida del régimen cubano por la cultura en todas sus vertientes. Así, por ejemplo, el año 1999 Miró se reúna en Cuba con Gades. Allá conoce Pardo, el viceministro del ICAIC, que junto a Rafael Acosta, presidente del Consejo Nacional de Artes Plásticas de entonces, le proponen exponer en el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam de La Habana. Es entonces cuando conoce en casa del ministro Abelardo Colomé a los hermanos del presidente cubano, Ramón y Raúl Castro. Hay que recordar que los dos han recibido, en momentos distintos, la medalla al reconocimiento cultural del gobierno cubano, una muestra de la interacción de los dos artistas con la clase intelectual de aquel país. Por otro lado, Miró acompañó Antonio Gades a recoger la Cruz de Sant Jordi de la Generalitat de Catalunya que le había sido concedida el 1999.

En resumidas cuentas, es fácil de entender el nivel de relación y de complementación que los dos amigos han tenido a lo largo del tiempo. Dos existencias paralelas que demostraron a menudo el afecto y el interés por los trabajos individuales con el mantenimiento de amistades compartidas como la del malogrado Ovidi Montllor, que los dejaba en 1995, provocando una gran impresión en los otros dos amigos. Quizás es muy representativa la concresción de la instalación escultórica *Gades, la dansa* (2001) en el campus de la Universidad Politécnica de Valencia. Se trata de un conjunto de treinta toros fundidos en bronce hechos por Miró a partir del modelo en vivo, realizado el 1978, cuando residían los dos en Altea, que ocupa veintidós metros de longitud. El montaje simula la repetición del lenguaje cinematográfico a partir de la sucesión de piezas metálicas, imitando el movimiento de la danza y, en definitiva, el del cine que tanto interesó al bailarín. Recordamos así su participación en películas como *Los tarantos* (1963), *Los días del pasado* (1977) o *Bodas de sangre* (1981).

Un dinamismo que impregna, como no podía ser de otro modo, diversas imágenes de "El vent del poble", como son "Vientos del pueblo me arrastran", "Delante de los castigos", "Que soy de un pueblo que embargan" o "Jamás ni yugos ni trabas". Unas imágenes construidas sobre escenas de baile de Gades en las cuales Miró ha sabido potenciar la percepción del movimiento del cuerpo, al tiempo que ha enlazado con los versos más reivindicativos de Miguel Hernández. El poeta oriolano buscaba la expresión del sentido de rebeldía, del protagonista que quiere acabar con la opresión y que, por esto, toma el modelo de fieras como los leones, las águilas o los toros, ante la sumisión de los bueyes. Así, el enaltecimiento de la fuerza de estos animales recibe en las imágenes de Miró la sucesión de instantáneas donde Gades se preparaba para el baile, para el ritos de la puesta en escena de su fuerza, de su *estética de la danza*: "No soy de un pueblo de bueyes", "Yacimientos de leones", "Desfiladeros de águilas", "Y cordilleras de toros", "Nunca medraron los bueyes", "En los páramos de España". Se trata de los cuadros que traen como título los versos de la tercera estrofa del poema hernandiano. Y es que los tres artistas, Hernández, Gades y Miró -que comparten un origen geográfico muy próximo: Orihuela, Elda y Alcoy- han mostrado en su trayectoria un compromiso cívico destacable y una creencia por la acción dinámica del artista hacia la sociedad. Una opción por

cultural attachés. That year, Gades was living in Cuba and working with Alicia Alonso's company where, as the dancer stated on several occasions, he learned everything which he subsequently brought to the National Ballet. Both Gades and Miró appreciated the Cuban regime's firm support for culture in all its manifestations. Hence, for example, in 1999, Miró met up with Gades in Cuba. There, he was introduced to Pardo, the vice minister for the Cuban Institute of the Cinematographic Art and Industry, who, together with Rafael Acosta, president of the National Arts Council at the time, suggested he showed his work at the Wifredo Lam Contemporary Art Centre in Havana. It was then that he met the brothers of the Cuban President, Ramón and Raúl Castro, at the home of the minister Abelardo Colomé. At different times, both Miró and Gades have received the medal of cultural recognition awarded by the Cuban Government, proof of the interaction between these two artists and Cuba's intellectual class. Miró also accompanied Antonio Gades when he went to collect the Cross of Sant Jordi presented by Catalonia's Regional Government in 1999.

Given all the above, it is easy to understand the close and complementary relationship these two friends developed over time; two parallel existences that often revealed the affection and interest in individual works with the maintenance of shared friendships, such as that of the ill-fated Ovidi Montllor, who departed their company in 1995, having a major impact on his two friends. Perhaps the sculptural installation *Gades, la dansa* (2001) on the campus of Valencia's Polytechnic University, is most representative. It is a compendium of thirty torsos cast in bronze, created by Miró using the live model he made in 1978, when the two were living in Altea. The sculpture stretches twenty-two metres in length and simulates the repetition of cinematographic language through the succession of metal pieces, imitating the movement of dance and, ultimately, the movement of cinema which so greatly interested the dancer. It reminds us of his participation in films such as *Los tarantos* (1963), *Los días del pasado* (1977) and *Bodas de sangre* (1981).

This dynamism, naturally, impregnates various images from "El viento del pueblo", such as "Vientos del pueblo me arrastran" (The winds of the people blow me on), "Delante de los castigos" (At their punishment), "Que soy de un pueblo que embargan" (I am from a race that holds) and "Jamás ni yugos ni trabas" (Whoever yoked or hobbled), images built on Gades, dance scenes in which Miró has enhanced the perception of the body in movement, whilst at the same time tying it in with Miguel Hernández's most powerful lines of protest. The poet sought to express the sense of rebellion, the protagonist striving to bring oppression to an end and for that reason he takes the model of beasts such as lions, eagles and bulls, over the submission of oxen. Hence, the praise of the strength of these animals receives in Miró's images the succession of snapshots in which Gades was getting ready to dance, the rituals of staging his power, his dance aesthetic: "No soy de un pueblo de bueyes" (I am not from a race of oxen), "Yacimientos de leones" (the mines of lions), "Desfiladeros de águilas" (the passes of eagles), "Y cordilleras de toros" (and the ridges of bulls), "Nunca medraron los bueyes" (Oxen never prospered), "En los páramos de España" (in the wastes of Spain). These are the paintings that take their titles from lines in the third stanza of Hernández, poem. These three artists, Hernández, Gades and Miró -who shared a very close geographical origin: Orihuela, Elda and Alcoy- have demonstrated in their trajectory a strong civic commitment and a belief in the dynamic action of the artist towards society; opting for the specific action presented in the collection "El vent del poble" with the simile of the wind, in the case of the poem, and the duplication of images, in the case of the images. See, for example, "Y me aventan la garganta" (and readying my throat), "Y al mismo tiempo castigan" (and at the same time punish) or "Quién habló de echar un yugo" (Who spoke of throwing a yoke), lines in which the poet tackled the pressure of enemies against the freedom of the protagonist

la actuación concreta que se presenta en la colección “El vent del poble” con el símil del viento, en el caso del poema, y la duplicación de imágenes, en el caso de las imágenes. Veamos, por ejemplo, “Y me aventan la garganta”, “Y al mismo tiempo castigan” o “Quién habló de echar un yugo”. Unos versos en los cuales el poeta abordaba la presión de los enemigos ante la libertad del protagonista y que sirve al pintor para incrementar el efecto de movilidad del bailarín en su estudio. La superposición de los tres lenguajes es fuerza evidente en piezas como “Los leones se levantan”, donde localizamos un bailarín con los brazos en alto, en prueba de preparación para el paso siguiente; todo esto, dentro de un envoltorio simbólico, la paleta del pintor, que ligado al verso del poeta, hace simultáneos los tres elementos referenciales de la serie. Tres lenguajes, en definitiva, que también estuvieron presentes en la trayectoria artística del bailarín en montajes como *Bodas de sangre* (1974), *Carmen* (1983), *Fuego* (1989) o *Fuenteovejuna* (1994), donde las referencias literarias son evidentes. El rostro de Gades, procedente de varios borradores tomados por Miró ya en el Mas Sopälmo, construye una serie de cuadros que identifican claramente su personalidad con la del protagonista del poema de Hernández: “Vientos del pueblo me llevan”, “Desfiladeros de águilas”, “Quién ha puesto al huracán” y “Prisionero en una jaula”. Este último ofrece una de las últimas imágenes de Antonio Gades, el individuo *prisionero del mundo*, en este sentido, de la enfermedad que lo acompañó en los últimos años y que lo separó definitivamente del amigo Miró. Un viento que cubre las existencias de tres artistas de nuestra tierra implicados, sin duda, en el desarrollo de las libertades. Con sus respectivos lenguajes han encontrado el medio adecuado por la expresión de sus sentimientos y de su voluntad, como leemos en la primera estrofa del poema de Hernández:

Vientos del pueblo me llevan,
vientos del pueblo me arrastran,
me esparsen el corazón
y me aventan la garganta.

Esta es su voz, su energía, su voluntad. “El vent del poble” acontece así una serie que sintetiza perfectamente la simultaneidad de lenguajes y el deseo compartido de conseguir un mundo más justo y más libre. Una tarea que prevalece en el tiempo gracias a la iniciativa llevada a cabo por la Fundación Antonio Gades, al frente de la cual está la viuda, Eugenia Eiriz, y sus hijas. De esta manera, artistas, bailarines y músicos, con el viento de cara o a la contra, siguen en su empeño. Este es el mensaje, su herencia, el camino abierto por Antonio Gades, nuestro maestro.

Carles Cortés
Universitat d'Alacant

BIBLIOGRAFIA

- Bergez, Daniel (2004). *Littérature et peinture*, París, Armand Colin.
 Condal, Jordi (2005), “Els espais de la creació poètica: territoris fronterers?”, *Literatures*, 3, pàg. 41-57.
 Cortés, Carles (2005), *Vull ser pintor... Una biografia sobre Antoni Miró*, València, Ed. 3 i 4.
 --- (2007a), “ABCDARI AZ (1995): poesia i pintura d’Isabel-Clara Simó i Antoni Miró”, 2n Col-loqui Europeu d’Estudis Catalans, Montpellier, Éditions de la Tour Gile, pàg. 101-128.
 --- (2007b), “Vull ser pintor: el diari inèdit d’Antoni Miró”, *Diaris i dietaris*, València, Denes, pàg. 443-456.
 --- (2009), “Pintura i literatura en l’obra d’Antoni Miró: la presència dels escriptors catalans”, *Discurso sobre fronteras - fronteras del discurso: estudios del ámbito ibérico e iberoamericano*, Poznan, Leksem, pàg. 553-566.
 GUILL, Joan (1988), *Temàtica i poètica en l’obra artística d’Antoni Miró*, València, Universitat Politècnica de València-Ajuntament d’Alcoi.
 Lessing, Gotthold Ephraim (1990), *Laocoonte*, Madrid, Tecnos.
 Weisstein, Ulrico (1975), *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Planeta, 1975.

and which allow the painter to increase the mobility of the dancer in his studio. The overlaying of the three languages is clearly evident in pieces such as “Los leones se levantan” (Lions lift theirs), where we find the dancer with his arms held high, preparing for the next step; all within a symbolic wrapping, the painter’s palette which, when linked to the poet’s verse, makes the three referential elements of the series simultaneous. Three languages, definitively, which were also present in the dancer’s artistic career in productions such as *Bodas de sangre* (1974), *Carmen* (1983), *Fuego* (1989) and *Fuenteovejuna* (1994), where the literary references are evident. The face of Gades, taken from several sketches made by Miró in Mas Sopälmo, constructs a series of paintings that clearly identify his personality with that of the protagonist in Hernández’s poem: “Vientos del pueblo me llevan” (Winds of the people carry me), “Desfiladeros de águilas” (the passes of eagles), “Quién ha puesto al huracán” (Who ever yoked or hobbled a hurricane) and “Prisionero en una jaula” (prisoner in a jail). This latter piece offers the last images of Antonio Gades, the individual held prisoner in the world, in this sense, of the illness that plagued him in his final years and which separated him from his friend Miró forever. A wind that sweeps through the existences of these three artists from our land who were undoubtedly committed to the development of freedoms. With their respective languages, they found the right means to express their feelings and their determination, as we can read in the first stanza of Hernández’s poem:

Vientos del pueblo me llevan,
vientos del pueblo me arrastran,
me esparsen el corazón
y me aventan la garganta.
(The winds of the people carry me,
the winds of the people blow me on,
scattering this heart of mine
and readying my throat)

This is their voice, their energy, their will. “El viento del pueblo” encompasses a series that perfectly synthesises the simultaneity of languages and the shared desire to achieve a fairer and freer world; an undertaking that has endured over time thanks to the initiative carried forward by the Antonio Gades Foundation, led by his widow, Eugenia Eiriz, and his daughters. In this way, artists, dancers and musicians, with the wind in their face or behind them, can continue his endeavour. This is the message, his legacy, the path opened up by Antonio Gades, our maestro.

Carles Cortés
Universitat d'Alacant

BIBLIOGRAPHY

- Bergez, Daniel (2004). *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin.
 Condal, Jordi (2005), “Els espais de la creació poètica: territoris fronterers?”, *Literatures*, 3, pàg. 41-57.
 Cortés, Carles (2005), *Vull ser pintor... Una biografia sobre Antoni Miró*, València, Ed. 3 i 4.
 (2007a), “ABCDARI AZ (1995): poesia i pintura d’Isabel-Clara Simó i Antoni Miró”, 2n Col-loqui Europeu d’Estudis Catalans, Montpellier, Éditions de la Tour Gile, pàg. 101-128.
 (2007b), “Vull ser pintor: el diari inèdit d’Antoni Miró”, *Diaris i dietaris*, València, Denes, pàg. 443-456.
 (2009), “Pintura i literatura en l’obra d’Antoni Miró: la presència dels escriptors catalans”, *Discurso sobre fronteras - fronteras del discurso: estudios del ámbito ibérico e iberoamericano*, Poznan, Leksem, pàg. 553-566.
 GUILL, Joan (1988), *Temàtica i poètica en l’obra artística d’Antoni Miró*, València, Universitat Politècnica de València-Ajuntament d’Alcoi.
 Lessing, Gotthold Ephraim (1990), *Laocoonte*, Madrid, Tecnos.
 Weisstein, Ulrico (1975), *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Planeta, 1975.



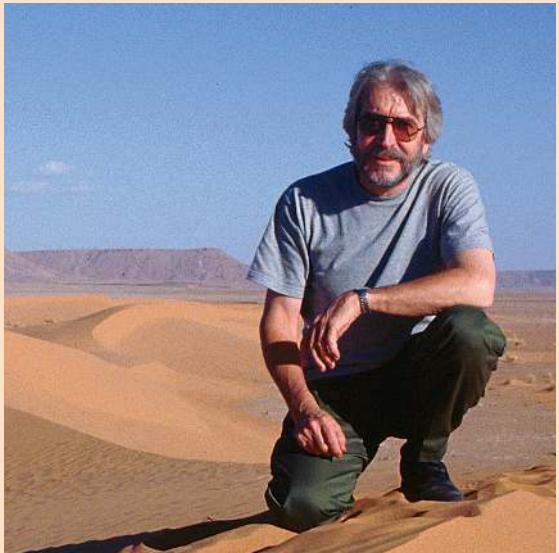
ANTONIO GADES nace en Elda en 1936, en el seno de una familia humilde. Su primer contacto con la danza se produce casualmente, a la edad de 15 años, cuando se inscribe en la academia de la maestra Palitos. Tres meses más tarde es contratado para actuar en un espectáculo de variedades. Aconsejada por Manolo Castellanos, Pilar López acude a ver al joven bailarín, al que incorpora a su compañía y bautiza con el nombre artístico de Antonio Gades. Con Pilar López estudió danza clásica contemporáneamente a todas las disciplinas del baile popular español: la jota navarra, el flamenco andaluz y las danzas de escuela. En 1961, tras dejar la compañía de Pilar López, se traslada a Italia, donde trabaja como bailarín y coreógrafo en el Teatro de la Opera de Roma (coreografía con Antón Dolin para el Bolero de Ravel), en el Festival de Spoleto con Giancarlo Menotti (coreografía para la Carmen de Bizet), y en la Scala de Milan (*Carmen* y *El amor brujo* de Falla).

En 1974 estrena en Roma *Bodas de Sangre*, inspirado en el

drama de García Lorca, una obra maestra que lo consagró al éxito internacional junto a su ya consolidada compañía. En 1978, invitado por el Ballet Nacional de Cuba, inicia una gira por EEUU durante la que interpreta el rol de *Hilarión* en el ballet *Giselle*. Ese mismo año, la nueva España nacida tras la llegada de la democracia, le encarga la creación y dirección del Ballet Nacional Español. En 1981, después de un encuentro con el director Carlos Saura, su ballet *Bodas de sangre* se convierte en película. El tandem Gades/Saura se convierte en uno de los mayores difusores del arte flamenco a nivel mundial. El productor Emiliano Piedra propone continuar esta colaboración y, en 1983 nace la película *Carmen*. El mismo año Gades crea el ballet *Carmen* para el teatro, directamente inspirado en la narración de Prosper Mérimée. Un camino análogo sigue el ballet *Fuego* (1989), creado después de la película *El amor brujo* (1986) siguiendo una libre interpretación de la obra de Manuel de Falla. En 1994 estrena en Genova la que sería su última coreografía *Fuenteovejuna*.

La disolución en 1998 de la Compañía no significa el alejamiento de los escenarios de Gades, ya que a partir de entonces supervisa las reposiciones que de sus ballets realizan otras formaciones. Antonio Gades sentó las bases de una Fundación que se hace cargo de su legado y que tiene entre sus finalidades el velar por el mantenimiento, el cuidado y la difusión de la danza española en general, y del suyo en particular. Para lograr sus objetivos la FAG mantiene un archivo que atesora distintos fondos relacionados con la figura de Gades, apoya y supervisa la reconstrucción de sus ballets, edita publicaciones que profundizan en su obra y promueve actividades educativas destinadas a acercar al público en general la danza española y el flamenco. Como depositaria de los derechos de las obras de Antonio Gades, pone a disposición de la nueva Compañía, su archivo documental y gráfico así como las escenografías y vestuarios, todos ellos aspectos necesarios para la correcta reconstrucción de los ballets.

Fallece el 20 de julio de 2004. Su inmensa labor ha trascendido el ámbito coreográfico para convertirse en una referencia indiscutible en la historiografía del teatro universal.



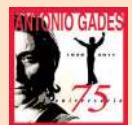
ANTONI MIRÓ naix a Alcoi el 1944. Viu i treballa al mas del Sopalmo. El 1960 rep el primer premi de pintura de l'Ajuntament d'Alcoi. El mes gener de 1965 realitza la seu primera exposició individual i funda el Grup Alcoiart (1965-1972) i en 1972 el Gruppo Denunzia en Brescia (Itàlia). Són nombroses les exposicions dins i fora del nostre país, com també els premis i les mencions que se li han concedit. És membre de diverses acadèmies internacionals.

En la seua trajectòria professional, Miró ha combinat una gran varietat d'iniciatives, des de les directament artístiques, on manifesta l'eficaç dedicació a cadascun dels procediments característics de les arts plàstiques, fins a la seu incansable atenció a la promoció i foment de la nostra cultura.

La seu obra, situada dins del realisme social, s'inicia en l'expressionisme figuratiu com una denúncia del patiment humà. A finals dels anys seixanta el seu interès pel tema social el condueix a un neofigurativisme, amb un missatge de crítica i denúncia que als setanta s'identifica plenament amb el moviment artístic anomenat *crònica de la realitat*, inserit dins dels corrents internacionals del pop-art i del realisme, prenent com a punt de partida les imatges propagandístiques de la nostra societat industrial i els codis lingüístics utilitzats pels mitjans de comunicació de masses. Les diferents èpoques o sèries de la seu obra com "Les Nues" (1964), "La Fam" (1966), "Els Bojos" (1967), "Experimentacions" i "Vietnam" (1968), "L'Home" (1970), "Amèrica Negra" (1972), "L'Home Avui" (1973), "El Dòlar" (1973-80), "Pinteu Pintura" (1980-90), "Vivace" (1991-2001) i des del 2001 "Sense Títol", rebutgen tota mena d'opressió i clamaven per la llibertat i per la solidaritat humana. La seu obra està representada en nombrosos museus i col·leccions de tot el món i compta amb una bibliografia abundant que estudia el seu treball exhaustivament. En resum, si la seu pintura és una pintura de conscienciació, no és menys cert que en el seu procés creatiu s'inclou un destacat grau de *conscienciació de la pintura*, on diverses experiències, tècniques, estratègies i recursos s'uneixen per a constituir el seu particular llenguatge plàstic, que no s'esgota en ser un *mitjà* per a la comunicació ideològica, sinó que, de manera paral·lela, es constitueix en registre d'una comunicació estètica evident.



En la plaça de la Catedral, una escultura de bronze, recorda la presència d'Antonio Gades, en la foto amb Antoni Miró, a L'Havana el 2007, quan preparava la mostra pel Museu Nacional de Belles Arts, realitzada el 2008, que va dedicar a l'estimat amic Gades i a dos dels seus millors amics de l'Havana, Luar y El Quijote.





EL POETA 1991 (Acrílic s/ taula, 50x50)

“Homenatge a Miguel Hernandez”





Abril 2011
Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante
Vicerectorat d'Experiències Universitàries
Vicerrectorado de Extension Universitaria

