

JOAN MIRÓ. DESCUBRIR EL MUNDO *

María de los Santos García Felguera

A TODOS MIS HIJOS

* Este texto es parte de una conferencia leída el 31 de enero de 1990 en el Círculo de Bellas Artes, dentro del ciclo "Apreciación del arte contemporáneo". Quiero dar las gracias a Valeriano Bozal, que me regaló, gentilmente, el título; a Carlos Minguito por sus sugerencias y su buen escuchar; a Richi Garzón por sus libros; a Miguel Morán por las fotografías; a Jesús Sáenz de Micra por prestar su voz al poeta y a los amigos que, de una forma u otra, echaron una mano.

"Soleil de proie prisonnier de ma tête,
Enlève la colline, enlève la forêt.
Le ciel est plus beau que jamais.
Les libellules des raisins
Lui donnent des formes précises
Que je dissipe d'un geste.

Nuages du premier jour,
Nuages insensibles et que rien n'autorise,
Leurs graines brûlent
Dans les feux de paille de mes regards.

A la fin, pour se couvrir d'une aube
Il faudra que le ciel soit aussi pur que la nuit".

(Paul Eluard)

Quiero empezar así, con un poema, porque para Miró, la música y la poesía fueron fundamentales, más incluso que la pintura de otros artistas. Ellas fueron su principal alimento espiritual -si se me permite la expresión. El decía que para trabajar necesitaba el silencio y la soledad, y después, al acabar, para mantenerse en forma, la música y la poesía, tónicos como los paseos por la playa o las sesiones de boxeo en el centro americano, aquellas en las que conoció a Hemingway y que tanto hacían reír a los bujarrones franceses. Ellas eran las responsables también de esa "tensión de espíritu" que necesitaba el artista para crear, ese golpe inicial que le ponía en movimiento.

La poesía además era su meta. Ya lo dijo cuando hablaba de superar lo plástico en 1938 -en *Sueño con un gran taller*- y lo seguía diciendo en 1980: "Siempre he intentado huir del hecho plástico para llegar a la poesía. Mis signos tienen que ser una especie de mensaje, de función profética". Como poéticos son los títulos de sus cuadros, casi siempre en francés, utilizado como un elemento poético más, aunque él lo justificara de otro modo. También sus ejemplos, las imágenes verbales que emplea para explicar sus obras, se mueven en el ámbito de la poesía: "lo que busco... es un movimiento inmóvil, algo que sea el equivalente de lo que se llama la elocuencia del silencio, o lo que San Juan de la Cruz designaba con las palabras, creo, de música callada".

Su interés por los poetas viene de fechas muy tempranas, y lo mantendrá siempre, presumiendo -si se puede decir esto de Miró- de

haberlos presentado más que a sus colegas, que le parecían "gente que sólo se preocupa del oficio". El, que había leído a Max Jacob, Reverdy, en las traducciones de la revista *Trossos*, a Appollinaire, durante el servicio militar, que siempre tenía cerca un ejemplar de Rimbaud, y que a lo largo de su vida ilustraría tantos poemas, aparece más accesible a través de las imágenes literarias que de explicaciones académicas siempre reductoras y simplificadoras. Lo ha señalado Valeriano Bozal, cuando, tras comentar la dificultad de explicar la otra de Miró, escribe: "Sólo los textos poéticos parecen ponerse a las alturas de las imágenes mironianas... y ello es porque no pretenden traducir cuanto crear un equivalente poético; no pretende comentar sino sustituir; producir en un ámbito específico -el lenguaje poético- una imagen equivalente (y a veces análoga) a la de Miró".

Y lo mismo cabe decir de la música. Miró se refirió a ello al hablar de las *Constelaciones*: " De noche, escribía, la música y las estrellas comenzaron a desempeñar un papel preponderante en la sugestión de mis cuadros. La música me ha atraído siempre y en aquel momento comenzaba a jugar el papel que en los años veinte había desempeñado la poesía". En esa misma época de las *Constelaciones* la música le inspiraba, y, con frecuencia, anotaba en los cuadernos sus impresiones cuando iba a la catedral de Palma y, él sólo, oía tocar el órgano y cantar a los canónigos, mientras miraba las luces coloreadas por las vidrieras. Proyectaba entonces una serie de grandes telas sugeridas por la música, a la que pensaba llamar *Evasión-Música*, un título que, poco después, le parecería pretencioso. Para esta telas él pensaba "poner... sobre los muros papeles blancos, oír música y dibujar en ese papel las formas y ritmos que me sugiera, utilizar esas formas, esos signos y esos ritmos como punto de partida", y lo de menos es que efectivamente pintara una *Bailarina oyendo tocar el órgano* en una catedral gótica. El hecho es que la poesía y la música son inseparables y él hablaba de dibujar las telas "de una forma muy libre como un recuerdo poético, un sentido musical" .

Los poetas le interesaron, le inspiraron y fueron siempre un punto de referencia para él. Sus contemporáneos, o casi, Appollinaire, Rimbaud, Eluard, Jarry, los catalanes, Brossa, Foix..., pero también los anteriores: Francisco de Asís, Góngora o Bécquer. Los sentía muy cerca y, de alguna manera, se consideraba uno de ellos. A principios de los años cuarenta él hablaba de la última tendencia puramente poética de su producción actual, señalando que no era necesario editar ni ilustrar sus poemas, porque eso ya estaba hecho en su pintura.

También los poetas le tomarán a él y a su obra, como fuente de inspiración, desde Dupin -uno de los que mejor ha entendido su mundo y que, durante una buena temporada se ha ocupado de titular sus cuadros- hasta Raimon pero he preferido a Paul Eluard, su amigo, porque está más cerca de Miró, más cerca de ese mundo creador de los años 20 y 30. Con Eluard le unió una buena amistad, desde los años de París: el poeta compró cuadros del artista y éste ilustró una obra importante, *A toute épreuve*, con una serie de xilografías, que constituye uno de sus principales trabajos en el campo de la ilustración gráfica.

En el origen de su interés por la poesía está su paso en 1915 por la escuela de Francesc Galí, donde aprendió muchas cosas. No sólo a ver con las manos, a desarrollar el sentido del tacto y la imaginación, cuando -ante sus dificultades con la forma, que no con el color- Galí le vendaba los ojos para que palpara un objeto y después lo dibujara de memoria. Pero no sólo aprendió eso. Galí le ayudó a descubrir la poesía, la música, y le enseñó que es tan importante el estudio del color y la forma como leer un poema, escuchar una música o pasear por el campo. Miró ha contado muchas veces que, por las tardes, al volver de sus excursiones por el campo, en la escuela se tocaba música o se leían poemas. Miró encontró en Galí un hombre abierto y al día de lo que ocurría más allá de Barcelona, al maestro perfecto que supo encauzar sus intereses, ampliarlos y ayudarle a encontrar caminos en los que desarrollarlos.

Esos caminos le acabarán llevando a París. Allí conocerá -y esto es decisivo- a los poetas amigos de André Masson, su vecino de taller en la rue Blomet -él ocupa el de Gargallo-: Desnos, Artaud, Leiris, Limbour, Tual... Y por ahí precisamente le interesará el surrealismo, más que por la propia pintura. "En contacto con los poetas surrealistas comprendí una cosa, y eso es precisamente lo que cuenta para mí del surrealismo: la necesidad de trascender la pintura". Entra por la poesía, pero una vez dentro participará con ellos en las actividades del grupo. Desde 1924 aparece con los miembros más importantes de la pandilla, André Breton, Louis Aragon y Paul Eluard. Su exposición de 1925, en la galería Pierre de París, presentada por Benjamin Péret, fue un acontecimiento, en el que alguien temió que se hundiera el suelo por el peso de, todo París. Sus obras aparecían reproducidas en las publicaciones del grupo, en 1931 participó en la primera exposición que se celebró en Estados Unidos, en Zurich en 1934 y así sucesivamente.

En los primeros años veinte, a medio camino siempre entre París -la cultura, la vanguardia, las ideas, la modernidad, el cosmopolitismo- y Montroig -la tierra madre, el campo, los árboles, el sol, las raíces- empezará a cambiar su modo de pintar. No vamos a insistir, porque ya se ha hecho muchas veces, y el propio pintor lo ha dicho en infinidad de ocasiones, en la importancia de Montroig. Montroig es el campo, la masía, a la que llegó un meritorio de contabilidad de 18 años, enfermo de fiebres, de Barcelona -de depresión diríamos hoy-, con una carrera comercial fracasada y salió un pintor, decidido a serlo contra viento y marea, ya con el consentimiento de sus padres, gentes de orden catalanas, burgueses que veían con terror la posibilidad de una mancha artística -y bohemia- en la familia, que contravenía esa escala de oficios que cantó otro poeta.

DEL CATÁLOGO AL RAMONEO

En Montroig empezará por hacer una pintura pegada a la tierra, minuciosa, detallista, con paisajes cercanos en todos los sentidos, cercanos a él -*Montroig: La iglesia y el pueblo, Viñas y olivos*, tan cercanos, a veces que no necesitan ni especificación local: *El surco de las ruedas, La casa de la palmera, El huerto con el burro o La masía*, y vistos de cerca, tan de cerca que hasta los caracoles y las lagartijas son visibles, o las patatas que crecen bajo la tierra. *La masía* será el resumen de su primera etapa y el punto de partida de lo que liará después.

Después creará un nuevo lenguaje, no de una manera fácil -"casi a pesar rnío", dijo en una ocasión-, trabajosamente. Y ahí están sus dibujos preparatorios para *El cazador, Tierra labrada, La familia...*, trabajados, pensados y cuadrículados para no dejar nada al azar. En esos años pasa de hacer una pintura pegada a la tierra, al objeto consistente, a llenar sus cuadros de ideogramas de aquellos antiguos seres u objetos, que, milagrosamente, se han ido despojando de su cuerpo, para quedarse en lo esencial, en los pocos pequeños rasgos que los definen. Si es un hombre será la barretina, el bigote, la línea del cuerpo o los brazos, el corazón y el sexo; poco más. Lo imprescindible para que podamos reconocer a un hombre. Después ni eso. Del catálogo minucioso y exacto de objetos de *La Masía* o las *naturalezas muertas*, pasamos a la sugerencia de algunos de esos objetos o seres, simplemente; pero esa sugerencia, no ya copiada de la realidad sino recordada, depurada, tiene aún más fuerza que aquel primitivo catálogo, justamente por su concentración y por la depuración. Y todo esto tiene lugar en los años veinte, esos en los que, se ha hablado de una "mutación de la realidad".

El, que empezó teniendo dificultades con la forma, llega a dominarla de tal manera -*La masía*-, que alcanza un punto de no retorno. No puede ir más allá por ese camino. Dominada esa pintura de catálogo, de entomólogo, minuciosa y detallista, donde el objeto claro y cristalino -como en un fresco románico o en una pintura del Aduanero-, tiene el protagonismo, podría haberse instalado en esa manera de hacer cómodamente, repitiendo sus descubrimientos; sin embargo, es como si una vez experimentada la vía, abierto el camino, éste dejara de interesarle para ir más allá, como cuando una niña juega a las casitas. Esto es precisamente lo que hará, abandonará el camino trillado -aunque sea por tan pocas obras- y se entregará de lleno a buscarle la esencia a ese mundo, a prescindir de lo prescindible y a quedarse sólo con lo esencial, con lo verdaderamente representativo. El hombre quedará reducido -¿reducido? a la barretina; el árbol al círculo, la hoja y el ojo; el avión a su trayectoria; la sardina a la raspa, la cabeza, la cola y la espiral... No tendremos ya figuras, tendremos ideogramas, símbolos del hombre, el árbol, la bailarina. Pero tampoco se quedará ahí.

El paso siguiente es aún mayor. Ya no tendremos símbolos, sino signos y garabatos, como se designan en el dibujo infantil. La evolución de Miró es inversa a la evolución del dibujo de los niños. Ellos empiezan haciendo rayas -el *rayoneo*, dicen los entendidos-, después hacen garabatos -*cabezones*, con patas y ojos- y sólo después harán figuras. Miró procede al contrario. Pasa de un dominio exacto, y trabajosamente conseguido, de la figura, al símbolo de esa figura y, posteriormente, a meros garabatos, *cabezones* que sólo se componen de lo más elemental, para acabar, en muchas ocasiones, en el puro *rayoneo*. Llega a un punto tan alto de abstracción intelectual en los años veinte -no hablo en sentido plástico-, tan adulto, que no se puede ir más allá. Igual que antes hablábamos de *La masía* como uno de los picos de la gráfica, *El cazador, La familia, Maternidad* o *La bailarina* serían otro pico de la gráfica, el siguiente. No se puede llegar más alto, no se puede concentra más en menos, no se puede decir más con menos medios. Entonces Miró -adulto al máximo- va a llevar a cabo un proceso de transformación brutal, enorme, se va a arrancar toda esa carga cultural, social, mental... que hace de él un adulto, para ganar la pureza original -de los niños, o de los primitivos- del mundo "en el séptimo día de la creación", como ha dicho Moreno Galván. Una pureza que no es aquí sinónimo de bondad, sino pureza en sentido químico, para el bien y para el mal, para la crueldad y para la risa.

Miró, a partir de *La Masía*, va a "desaprender", a ir olvidando paulatinamente todo lo que ha aprendido. José Hierro escribía recientemente un breve pero delicioso artículo en un diario madrileño y decía, con su voz de poeta, precisamente esto: "lo supiera o no entonces, lo que él intentó... fue desandar el camino de la pintura, volver al niño y al primitivo que existe en cada ser humano", ese que se oculta bajo las capas de la cultura, la civilización, las costumbres y las buenas maneras. Miró desaprende, desde *La masía*. Su proceso de desaprendizaje es tan paralelo al aprendizaje de los niños que asusta. Unos días atrás, cuando yo hablaba de estas cosas con un amigo que trabaja en escuelas infantiles, su primera reacción ante Miró fue una pregunta: "¿Cómo sabía un pintor tanto de niños?", en la creencia de que Miró había observado a los niños, muy pequeños además, entre tres y seis años, y se había inspirado en ellos para realizar el proceso inverso. Como decía también José Hierro, refiriéndose a la exposición de la Galería Theo -y nosotros podríamos hacerlo aquí refiriéndonos a toda su obra-, el recorrido debería, o podría, hacerse en sentido contrario, de lo más reciente a lo más antiguo, para saber efectivamente lo que iba desaprendiendo y cómo lo desaprendía. Propongo un juego semejante.

Podemos partir de *La masía*, donde encontramos una representación exacta y detallada, de la realidad, en algo que podríamos llamar -si no fuera una expresión gastada para nosotros- "realismo mágico" o "realismo visual", como dice Luquet para referirse a los dibujos infantiles, última etapa de un proceso que tiene varias, como vamos a ver. *La masía*, por ejemplo, estaría a medio camino entre esta etapa en la que el niño representa lo que ve desde un punto de vista determinado, ateniéndose al máximo a las relaciones de las cosas -es decir lo más cercano al dibujo convencional de los adultos- y la del "realismo intelectual", en la cual el niño pinta lo que sabe más que lo que ve, los rasgos esenciales del objeto, aunque para ello tenga que superponer perspectivas. No importa. Lo importante es acumular la mayor cantidad posible de información sobre lo que está dibujando. Entonces el personaje puede aparecer de perfil, pero con dos ojos, y si se pinta un campo de patatas, estas serán visibles debajo de la tierra -y estoy utilizando un ejemplo de Luquet, que viene a coincidir exactamente con el de Miró y no al revés.

En este punto podemos analizar el caso de la firma. La firma es habitualmente una señal de reconocimiento, algo que nos permite saber quién ha hecho el cuadro -Van Eyck, Durero o Picasso-, nada más. Sin embargo en Miró esto también es diferente. La firma forma parte de la imagen, es un "grafismo", un elemento más de ella y, a veces, un elemento muy destacado, que disfruta de las mismas prerrogativas que el resto de la imagen, tiene los mismos colores, y puede recorrer libremente la tela, subir y bajar, como en los dibujos infantiles. Del mismo modo, cuando los niños están aprendiendo a escribir y empiezan a ser capaces de poner su nombre, ese nombre -importantísimo para ellos- aparece en los dibujos con las mismas características y está tanto más dentro del mundo plástico del dibujo, cuanto menos saben escribir esos niños. Es un mundo indiferenciado al principio, un magma en el que se encuentra todo, lo que representa la casa, el coche y esa incipiente firma. Sólo a medida que el niño va adquiriendo ese nuevo lenguaje que es la escritura, su nombre va perdiendo prerrogativas, se va apartando de aquel mundo primitivo, pierde la libertad, el movimiento, el color, adelgaza, deja de ser un pájaro o un cohete, hasta separarse completamente de ese mundo, reducirse de tamaño, y convertirse en arañita negra en un rincón, en firma, instalada del todo en el mundo de los signos.

La etapa siguiente o la anterior -según hablemos de niños o de Miró- sería lo que los pedagogos laman "Realismo frustrado" -un término poco afortunado, por lo que tiene de negativo, con respecto a una interpretación tradicional del realismo. En cualquier caso lo importante es que en esta etapa el niño no es capaz todavía de organizar los elementos del objeto en una unidad y los coloca de cualquier manera y en cualquier sitio, como puede; por ejemplo, los botones de la camisa aparecen fuera del cuerpo. El sabe que hay botones y hay cuerpo, lo que no sabe es situarlos en el sitio correcto. Miró, por su parte, sabe muy bien que hay sexos y cuerpos, pero hace por olvidarlo y coloca sexos fuera de los cuerpos.

Es en esta misma etapa del "Realismo frustrado" cuando hacen los *cabezones*, o los *renacuajos*, esos muñecones que sólo se componen de una gran cabeza -lo más importante para ellos- y unos hilos que son las extremidades, como los encontramos a centenares en la obra de Miró.

Y aquí hay que señalar un hecho que me parece importante. Estamos hablando de "realismo" y colocándole calificativos diversos, pero de realismo siempre y es que los dibujos de los niños son esencialmente realistas, en cuanto están basados en la realidad. Lo que sucede es que el niño pinta más lo que sabe del objeto que lo que tiene ante los ojos. El dibujo que resulta así no es una copia de la realidad, sino del modelo interno que él tiene. Y me pregunto ¿qué hace Miró cuando pinta las vísceras, los intestinos, la raspa de la

sardina o el sexo de una mujer vestida?

En el escalón inferior, Luquet habla de "realismo fortuito", y aquí quiero destacar el adjetivo, no el sustantivo. Se trata de la fase en la que el niño, dibujando por el mero placer de dibujar -o de moverse libremente o de tomar posesión del espacio, acotando un terreno-, de repente encuentra un parecido entre su dibujo y alguna cosa que él conoce y le atribuye esa significación a las rayas que acaba de hacer. Significación que, en muchas ocasiones, a medida que el dibujo avanza o se ve dos días después, cambia según la asociación que el niño establezca en ese momento. Muchas obras de Miró han tenido este origen, pinturas o esculturas, y él mismo se refería a ello al comentar los títulos de sus cuadros, cuando decía que hallaba los títulos de sus obras a medida que trabajaba, o que era la pintura la que le sugería los títulos y no al revés. Y creo que, como ha señalado Hamilton, los títulos poéticos, o mágicos, están destinados no tanto a explicar la estructura abstracta de un cuadro como a crear otra situación poética en la mente del espectador.

Y llegamos al *rayoneo*, la etapa más primitiva del niño que dibuja, es decir, en el punto cero del aprendizaje o de la maduración plástica del niño y en el punto cero también del desaprendizaje de Miró.

En el mismo proceso que venimos comentando hay otro aspecto importante y paralelo, inseparable: los niños van aprendiendo paulatinamente a controlar sus movimientos y a hacerlos cada vez más finos, más precisos, hasta ser capaces de rellenar una superficie de color sin rebasar los límites; al revés, Miró desaprende, o aprende a descontrolar sus movimientos, a hacerlos cada vez más rudos, más toscos, más automáticos, más fuera de control, con más churretes y más chorreones.

Miró en esta trayectoria ha ido sometiéndose a un proceso de despojamiento, ha ido quitándose capas como una cebolla, para quedar en el puro cogollo, más pequeño, más tierno y mucho más débil que la cáscara exterior, más frágil, pero más sensible también.

LA MIRADA DE UN NIÑO

Estamos ante un poeta que trabaja con pinceles y ante un hombre que mira el mundo con ojos nuevos, limpios, sin estrenar, con ojos de niño. Desde André Breton hasta algún crítico de los ochenta, el tópico de la "inocencia" o la "ingenuidad" de Miró se ha interpretado con mucha frecuencia en sentido ambiguo o negativo. Es inocente, decía Breton, jugando con la ambigüedad del término en francés, es débil conceptualmente, se ha escrito después. Me permito disentir. Creo que efectivamente es inocente, es ingenuo y aún más, es como un niño, pero en el mejor sentido de la palabra.

La mayor parte de las veces, cuando se habla de niños, se hace sin mucho conocimiento, y lo que entendemos por palabras como infantil, pueril, etc., no tiene nada que ver con la realidad. Tal vez convenga aclarar esto. No estamos ya en el siglo XVIII cuando hablar de "niños" era hablar de seres incompletos, a medio hacer, proyectos de adultos simplemente. Por nuestra civilización han pasado Froebel, Rosa Agazzi, Decroly, Montessori, Piaget y todavía en nuestros días Tonuzzi anda por el mundo hablando a quien le quiere oír. Hoy no se pueden sostener seriamente esas cosas. Un niño es alguien entero, con un mundo propio, diferente del adulto, pero un mundo. Como alguien ha escrito "el niño es un ser que ha venido al mundo para ser todo lo niño que debe ser. El niño no es un diminutivo de nada" y si puede ser un "loco bajito" es el mismo sentido en que los locos tiene también un mundo propio -admitiendo es que hay locos y cuerdos. Es alguien sin malear por la cultura y la sociedad, puro, pero no en sentido moral de nuevo, sino en sentido químico.

Esto es algo extraordinariamente importante y, si partimos de la imposibilidad inicial de explicar a Miró, quizá esta sea una posible vía de acercamiento, ya que no, insisto, de explicación. Además ¿no se habla de infantilismo también en Mozart?, ¿no es infantil, inmaduro, el Mozart de Milos Forman? ¡Benditos inmaduros!

Y es en ese sentido en el que se puede hablar de relación entre el mundo de Miró y el de los niños; un mundo infantil o primitivo, anterior a la cultura, nuevo, por descubrir. Con esa mirada lo ve el pintor y con ella nos lo transmite, con esa mirada pura, sin estrenar, para la que todo es nuevo, y una tapa de caja de ensaimadas o un cesto viejo con asas puede ser una cabeza. Así es capaz de renovar la mirada, esa mirada vieja de la cultura occidental, de descubrir el mundo él, como observador virgen de cada cosa, y descubrírnosla

nosotros.

Como los niños descubren el mundo a través de la **materia**, no desde fuera, sino metiéndose en ella, tocándola, ensuciándose, "metiendo las patas en ella", pintando con los dedos y en las paredes: "Pinto muchas veces con los dedos, los meto en la pintura, en las tintas litográficas y pinto, pinto con los dedos. Ese placer de pintar con los dedos ha crecido con los años. Antes siempre pintaba con pinceles limpios, muy limpios". También esto es un aprender, o un desaprender; también ha aprendido a ser como los niños en este sentido, a liberarse de convencionalismos y atacar directamente la materia, sin intermediarios culturales. Disfruta, como ellos, del tacto, ese sentido a medio atrofiar en nuestra cultura, que todo lo dice con palabras, y que él aprendió a desarrollar con Galí, cuando le vendaba los ojos para que tocara y después dibujara. El tacto del que se sirven los niños, antes que la vista y mucho antes que la voz. "Tocar es ya esculpir", escribió, y no pedimos perder de vista la carga de sensualidad que hay en el trabajo de Miró, el placer que experimenta en contacto con la materia. Algo que tiene que ver con su propia capacidad para sentir amor por aquello con lo que trabaja "Cuando pinto, acaricio lo que hago, y el esfuerzo de darle una vida propia me cansa enormemente. A veces, después de una sesión de trabajo, caigo en un sillón, agotado, como después de hacer el amor".

Pero de ese contacto con la materia no sólo extrae placer, también inspiración, inspiración radicalmente distinta según los materiales o las texturas. Porque la apertura y la falta de prejuicios -la pureza- ante todo aquello con lo que trabaja favorece su inspiración: "La materia, el instrumento, me dictan una técnica, un medio de dar vida a una cosa. Si ataco una madera con una gubia, esto me pone en cierto estado de espíritu... Si trabajo un cobre brillante, me hallo en un estado diferente de aquel en que me pone el hecho de encontrarme ante una madera mate. Lo brillante y lo mate no me inspiran las mismas formas".

Como los niños también recoge **tesoros** de la calle, de la basura o de la playa, en una actitud además dadaísta y de apertura a todo, que le hace valorar lo viejo, lo usado, o inútil, lo que nadie quiere. Como una "gran rata" se ha definido él mismo y como un "zahorí del deshecho" le ha definido Dupin, contando sus salidas fuera del taller como una sombra y sus vueltas cargado como un buhonero. Cargado de todas las cosas sin precio y fuera de uso, de todo lo que la naturaleza o los hombres han abandonado, olvidado... en yacimientos de una riqueza inaudita, de objetos insignificantes en los que Miró reconoce los suyos... Porque todos los caminos están llenos de cosas y de maravillas. Y los desperdicios de la vida están vivos". Tesoros que conserva en sus estudios, que enseña a sus visitantes y que deja a la vista para que trabajen en su interior y acaben por sugerirle algo o por unirse en extraños matrimonios. La prueba de que están vivos, como decía Dupin, son los resultados que él obtiene, seres vivos nuevos, de un mundo nuevo.

Todo le vale y nunca desperdicia un **material**. En el pabellón de París de 1937, para pintar *El segador*, elige un sitio poco importante y unos paneles rugosos, de celotex que le inspiran más que una superficie pulida. Muchas veces ha dicho que nunca utiliza una tela tal como la compra; la mancha, limpia las brochas en ella, borra, la pisa, y es esa superficie ya manchada, gastada la que cobra unas calidades misteriosas, sobre las que Miró siente que puede trabajar muy bien. Él contaba una historia: "Hace años iba por el campo de Tarragona y vi cómo un campesino llevaba en su carro la uva recién vendimiada, cubierta con unas lonas viejas, manchadas del fruto, del polvo y del sol. Le hice un cambio: le dí unas lonas nuevas y me quedé con las viejas. Seguramente creyó que yo estaba loco, pero aquellas lonas tenían unas calidades hermosísimas".

Como los niños también carece de **jerarquías** y de **prejuicios culturales**. No le gusta el "art brut", le gusta "el *objeto brut*, auténtico". Para él Duhuffet "tiene siempre prejuicios culturales", pero es capaz de extasiarse ante el rastro que deja un caracol en el suelo, "un grafismo en forma de espiral", o ante una caja de sardinas arenques, diciendo que es tan hermosa como el rosetón de Chartres, o de ver "una gran unidad entre los silbatos de Mallorca y las cosas griegas".

EL MUNDO EN EL SÉPTIMO DÍA DE LA CREACIÓN

Precisamente por esa falta de jerarquías y de prejuicios le gustan a partes iguales el **arte primitivo** y el **arte popular**. A diferencia de otros artistas contemporáneos reconoce que es el arte prehistórico de las cavernas el que le ha marcado más. "Allí están las expresiones más primitivas del hombre, las que me interesan" y ya dijo en una ocasión que desde Altamira la pintura no había hecho

más que decaer.

En ese sentido podemos hablar de que Miró posee y plasma un mundo **pre-histórico** o **pre-adulto** o **pre-cultural**, porque no tiene en cuenta las clasificaciones tradicionales, ni las valoraciones al uso. Es un dadaísta también en este sentido. Todo vale y todo puede tener un significado nuevo, puro, virgen, porque nadie lo ha visto así ni lo ha tocado. Vale lo mismo el sueño que la realidad, la fantasía y lo que tropezamos por la calle, la hierba -o su línea- y el bosque.

En ese mundo prehistórico tiene Miró una extraña capacidad para crear totems, imágenes de una fuerza terrenal, que sólo los pueblos primitivos, y muy pocos artistas privilegiados, son capaces de crear. Hay una buena colección de esculturas de mujeres -y no hablo ahora de las más claramente humorísticas- que son diosas prehistóricas, parientes de las *Venus de Willendorf*, y de *Lespugne*, mujeres poderosas, pegadas a la tierra de la que se nutren, fértiles y sexuadas, de un *erotismo cuaternario*, como ha dicho Gloria Moure -si se puede hablar de erotismo en tiempos tan lejanos.

Está cerca de esos primitivos que tanto admira en su propia capacidad para crear *pictogramas*. No necesita ir a Tahití, a buscar un mundo primitivo, lo tiene él dentro, sólo tiene que escarbar para encontrarlo y lo hace. Es capaz entonces de crear algo que los pueblos primitivos tardaron siglos en hacer: reducir los personajes o los objetos a lo esencial -la mujer, el hombre, el árbol, el barco...

Es claro y consciente además su deseo de remitirse a un mundo puro y primitivo, o de crearlo, un mundo que tenga la grandeza de los verdaderos artistas, la grandeza bíblica de Miguel Angel, el tamaño de las esculturas de la Isla de Pascua, la sobriedad y la dignidad de un fresco, la potencia y la severidad de las pinturas románicas.

No hay jerarquías para Miró, sino un interés -¿oriental o franciscano?- por las briznas de hierba, los pequeños insectos... "un brillo, un contraluz, una mueca de la gente", todas esas *pequeñas cosas*, que diría otro poeta, que le gustan, le sorprenden y que anota en sus cuadernos. Los insectos "son como signos de la tierra", esos insectos que él estudia con atención en los años veinte y que describen líneas, trazos en el aire o en el agua, que son como pinceles de pintor sobre el lienzo. Así los presenta también, a ellos o a los pájaros, no por su imagen *representada*, sino por la *presentación* de su trayectoria, esa línea delgada y libre que recorre el lienzo, como los niños cuando pintan el humo del tren y el ruido al mismo tiempo en un solo trazo. Todo es superficie pictórica para Miró: el cielo en el que un insecto, un avión o un pájaro describen una línea curva, el suelo en el que un caracol deja su rastro en espiral, el agua por la que pasa rápida la libélula o una piedra en la que él traza unos signos. Miró, ha escrito su amigo Joan Prats, "es un artista de la realidad que nadie ve".

Esa misma falta de jerarquías le hace estar también abierto no sólo a las cosas menos importantes -para nuestra cultura- sino también a **las cosas más pequeñas**, " un grano de polvo o un resplandor luminoso" que pueden dar lugar a un choque que está en el arranque de su creación: "un hilito que sobresale de la tela, una gota de agua que cae, la huella que deja mi dedo en la superficie brillante de esta mesa". En este sentido podemos ver su interés por los *Interiores holandeses*, a raíz del viaje a los Países Bajos en 1928. No es casual que se ocupe precisamente de cuadros en los que hasta el más mínimo detalle tiene una importancia capital, en los que podemos ver esas motas de polvo de las que Miró hablaba; cuadros donde no existe jerarquía entre las cosas y todas son igualmente dignas de atención y de mimo. Su preocupación entonces, se centra en torno a la forma, al objeto, y su reflexión se va a hacer en torno a los artistas del pasado y a los artistas que más se han preocupado del objeto: la pintura burguesa y detallista del siglo XVII en los interiores holandeses.

Estamos ante un artista que mira el mundo con ojos de niño, un poeta que trabaja con colores y formas, pero que al mismo tiempo es un hombre profundamente **apegado a la tierra**, a la que hace referencias constantes: "Hay que pintar pisando la tierra, para que entre la fuerza por los pies", mientras habla de plantar guisantes, cebollas o algarrobos.

Un museo de mineralogía le impresiona profundamente, porque contiene cosas que han salido de la tierra y no han sido elaboradas, y refiriéndose a París, Madrid y el museo del Prado, dirá que "todo eso está muy bien, pero hay que pegarse a la tierra, hay que escuchar la llamada de la tierra". Esa llamada de la tierra que él escucha y que le lleva a vivir en Mallorca, lejos de Barcelona o de París, tan

importantes, por otra parte en su obra, porque "Las ciudades grandes no son para vivir". Una tierra que no es la tierra en el sentido de *patria*, sino la tierra "que hace crecer los árboles, las flores, las planetas", fértil como lágrimas que terminan un poema regándolo cada día, que dijo el poeta. Una tierra que le alimenta realmente, que le inspira sus primeros cuadros y que permanece siempre ahí, detrás de su obra. La tierra a la que volvía en verano, después de llenar sus ojos de modernidad en los inviernos de París.

Una tierra que le da fuerza, inspiración y materiales para trabajar y en la que confía con la paciencia y el silencio de un labrador. Confía en lo que ha sembrado y es paciente para esperar que fructifique lo que un día lejano plantó. Trabajo como un hortelano, escribió. "Tengo muchos cuadros a punto de terminar. Los empiezo, me detengo y espero que ellos mismos se vayan haciendo... porque los cuadros se acaban solos".

"Considero mi taller como un huerto... Las cosas siguen su curso natural. Crecen, maduran... Así maduran en mi espíritu. Por ello trabajo siempre en muchísimas cosas a la vez. E incluso en dominios diferentes: pintura, grabado, litografía, escultura, cerámica". Trabaja como campesino y, como tal, no tiene grandes pretensiones, es humilde -¿o tiene el orgullo infinito de sentirse creador por encima de las especializaciones?: "No trabajo como un escultor, ni como un pintor, ni como un grabador. Ando con muchas obras a la vez. Necesito estar rodeado por ellas. Mi taller es como un gran jardín, con muchos árboles, plantas, legumbres..."

Su interés por la tierra, por lo que sale de ella, directamente y sin artificio, y su sencillez como hombre, que confiesa sentirse más interesado por el plato sencillo en el que el campesino come sopa, que por "los platos ridículamente ricos de la gente rica", está en la base de otra de sus pasiones: el **arte popular**. Esa pasión que llenaba sus estudios de *siurells*. El decía que el arte popular le había conmovido siempre, porque va directamente a su fin, sin engaños ni trucos, que le impresionaba como la pintura de Rousseau y cada vez representaba más para él... "Una horca, un tenedor bien cortados por campesinos son cosas muy importantes para mí". Para Miró el arte popular es un modelo, por todo lo que hemos señalado y por su condición anónima y, en consecuencia, universal. Como él, le gustaría lograr la máxima universalidad por el máximo despojamiento.

LA INSATISFACCIÓN COMO GUÍA

No sólo le gusta trabajar en muchas cosas a la vez, como a los niños, además es un eterno insatisfecho, en búsqueda y experimentación constante, instalado, como ha dicho Moreno Galván en el **peligroso terreno de los problemas**, y por eso no le bastará con el nuevo lenguaje que ha creado en los años veinte, ni los ideogramas de los primeros años, ni las pinturas oníricas, casi monocromas, ni los interiores holandeses, ni las mujeres descuartizadas. Es como si lo último -*La reina Luisa de Prusia*- fuera otro punto de no retorno. Primero analiza a estas mujeres, como había analizado los interiores holandeses, después las descuartiza y, por último, prescinde de ellas para inspirarse en una máquina de un anuncio de periódico. ¿Quién da más? Ya sólo le queda asesinar la pintura, y eso es lo que querrá hacer en 1930. Le resulta insuficiente -dice que se ha convertido en una puta- y la abandona para hacer, dadaísta en el fondo, objetos poéticos, construcciones con objetos encontrados al azar, pinturas-objeto, antipinturas... Como en 1911 cuando su enfermedad, el pintor se encuentra en una de sus fructíferas crisis. Y ya que no puede asesinarla se propone superarla: "me gustaría iniciarme en la escultura, la cerámica, la obra gráfica, tener una prensa. Intentar también superar, hasta donde sea posible, la pintura de caballete, la cual, desde mi punto de vista, se propone finalidades mezquinas y acercarme, a través de la pintura, a las masas, en las que nunca dejo de pensar", recogiendo aquella vieja aspiración vanguardista de unir el arte con la sociedad. Ella, junto a la insatisfacción y al afán de investigación le llevan a entrar en tantos campos y a probar tantas técnicas.

Le llevan, por ejemplo, a aprovechar su encuentro en 1944 con José Artigas y a volcarse en una nueva actividad, la cerámica, que le permite salir de su taller, entrar en el taller de otro y enfrentarse con materiales y técnicas nuevas, colaborar con los artesanos. Trabajar en algo que deja un amplio margen al azar, a la sorpresa, algo en lo que intervienen materiales primitivos -la propia tierra- y fuerzas que están en el origen de la vida -el fuego. Por todo eso la cerámica le apasiona especialmente, aunque tampoco aquí resultara todo fácil. Los primeros intentos fracasaron y a los dos, el ceramista y el pintor, les costó mucho tiempo, pero también mucha leña y arcilla, llegar a conseguir algo satisfactorio. Luego, dominada ya en los años cincuenta, se dedica a ella con interés especial, y aprovecha la posibilidad que le brinda de salir a la ciudad, de hacer obras que entren de verdad en la vida de la gente. *Los muros del*

sol y la luna de la Unesco, o los de Estados Unidos, París, Suiza, Barcelona, Madrid, etc., integrados en la arquitectura, en armonía con ella, en un intento de "ennoblecen las construcciones colectivas y no tratar a los hombres que las habitan como robots insensibles"; modificando el paisaje, ese paisaje gris de las ciudades grandes; o las esculturas del laberinto de la fundación Maeght, donde llega a crear un ambiente y roza otro de sus deseos, colocar esculturas monumentales entre los árboles y las rocas de la costa, como colocó - aunque sólo fuera para fotografiarlas- sus cerámicas de 1956.

Pero tampoco la cerámica era suficiente para el inquieto Miró. Y, además, algunos de sus objetos cerámicos, eran ya verdaderas esculturas. Por ahí va a ir otra vertiente de sus actividades. Desde aquellas construcciones burlescas y dadaístas de los primeros años treinta y pasando por estas piezas de cerámica de los cuarenta, Miró en los cincuenta va a aprovechar los innumerables **trastos** que recoge en sus paseos por el campo, por la playa o por las basuras. Trastos, chismes, cachivaches inútiles, abandonados, tirados, sin valor para el común de los mortales, que él, con su mirada de artista, asociándolos de las formas más insólitas, convierte en obras de arte, en esculturas, que unas veces se quedarán así, hechas de esos materiales, y otras se fundirán en bronce, conservando siempre el recuerdo de sus materias de origen. Sombreros de paja viejos, tapas de cajas agujereadas, peines rotos, muñecas destripadas, escobas, sillas, cepillos, paraguas, taburetes, latas, grifos... todo un catálogo de objetos chatarrero con los que Miró **jugaba**. Es decir, a los que se entregaba, como se entregan los niños a sus juegos, con todos sus sentidos puestos en aquello que hacen.

A ese juego suyo, a esa disponibilidad ante los elementos, corresponde -como en un imposible amor correspondido- la disponibilidad de los objetos que recoge, que de una obra a otra pueden cambiar de sentido, en combinaciones imprevisibles.

Pero no sólo recoge objetos variopintos que ensambla con humor, jugando; modela también, hace esculturas monumentales, grandes pájaros o poderosas mujeres prehistóricas, como diosas madres de un mundo anterior a éste, a las que nos referíamos antes. A todas ellas se dedica con especial interés en la segunda mitad de los sesenta, saliendo una vez más a la calle, a los jardines y a las plazas, a la Défense de París, a Barcelona o a Chicago.

Sin embargo, tampoco la escultura es suficiente. Inquieto sigue pintando y en los años setenta se entusiasma -con esa capacidad que no pierde nunca- por los tapices, los *sobreteixims*, y la posibilidad de probar otra técnica y colaborar con otro artesano, un tejedor, Josep Royo. Con él hace tapices a gran escala, agredidos, quemados, coloreados y colocando una y mil cosas encima. Se ha dicho que estos grandes tapices vienen a ser el equivalente tejido de los muros cerámicos, porque su mundo es el mismo, tanto cuando hace tapices, como cuando pinta, escalpe o hace litografías. Nada permite separarlo, excepto el soporte sobre el que están realizados y nuestra tradición occidental de división de las artes, tradición que Miró se saltó a la torera con la libertad que le caracterizaba.

Y nos hemos referido a litografías, como podíamos haberlo hecho a xilografías, puntasecas, aguafuertes..., porque esta es otra de las vertientes de la multiforme obra de Miró. Un pintor interesado fundamentalmente por los poetas, que ilustra a lo largo de su vida cientos de obras de éstos. Tzara, Reverdy, Lise Hirtz, Eluard, Jarry, Brossa, Foix, Góngora, Francisco de Asís... la lista sería demasiado larga. Ilustraciones que van desde pequeñas imágenes en blanco y negro, hasta magníficos y carísimos libros de bibliófilo. Ilustraciones que demuestran su enorme capacidad de trabajo y sus deseos de aprender, renovándose constantemente, poniendo en práctica técnicas nuevas. Su primer trabajo es muy temprano, de 1927, para la *Gertrudis*, de Foix, y lo siguiente es un cuento delicioso de Lise Hirtz, *Il était une petite pie*, un cuento sencillo y lleno de poesía, al que Miró suma imágenes sencillas y poéticas. Un año después hará sus primeras litografías para *L'arbre des voyageurs* de Tristan Tzara y ya no lo dejará nunca.

El color, puro casi siempre, tan importante en Miró, va cobrando una importancia creciente en su obra gráfica, sobre todo a finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta, cuando las técnicas ya tienen pocos secretos para él y la caligrafía, de la que antes hablábamos, ocupa aquí un lugar muy especial, a medio camino entre la imagen y el texto. También el trabajo gráfico le permitía ir al taller de otros -al principio, cuando aprendía- o traer a otros a su taller, en los últimos años, en Mallorca. Hacía sus grabados en colaboración con los obreros, con los que se sentía muy a gusto. Ellos le hacían sugerencias y le llevaban viejos cobres retorcidos, "materias curiosas", inútiles para otro que no fuera él, que les daba a su vez plena confianza y confesaba que les debía mucho. "De alguna manera son mis colaboradores", decía, y la única condición para trabajar con ellos era "no tomarse por un genio, no ir de estrella, no dar órdenes y no pretender "firmar la respiración". Y si esta parte de su obra es, por sus características peculiares,

eminentemente elitista, hay, sin embargo, otra vertiente de difusión mucho más amplia, los carteles.

Además anduvo en el teatro, que también empezó de manera problemática, con el pateo del grupo surrealista a sus decorados de *Romeo y Julieta* para los ballets rusos. Hizo después, todavía un poco asustado, los decorados, el vestuario y los juguetes para *Jeux d'enfants* de Diaghilev y pocos años antes de su muerte, volvió al teatro con el montaje de *Mori el Merma*, una obra basada en el *Ubu roy*, de Alfred Jarry. El interés de Miró por este personaje, lo explicó él mismo. "Ahora, le dijo a Raillard, todo el mundo ve con claridad lo que Jarry imaginó: era en realidad Franco y su pandilla. Por eso me ha fascinado Ubu en los años del franquismo, y por eso lo he dibujado tan a menudo".

MIRÓ ¿,APTO PARA MENORES?

Hemos rozado el tema político, en el que no hay espacio para entrar, pero nos sirve para atisbar una cara más de ese Miró inquieto, polifacético y difícil, contradictorio. Con fama de pintor apto para todos los públicos, pero con una presencia apabullante de **imágenes sexuales** en su obra. Esto es algo que salta a la vista a poco que se observe detenidamente y es algo que desmonta otro de los tópicos en torno al catalán. Sabemos que él prefería referirse a "fecundidad no controlada" y no a "sexualidad" y sabemos también que no le gustaba hablar de este tema y en más de una ocasión cortó la conversación al llegar a él. La fecundidad puede ser importante - recordemos la *Maternidad* del año 1925- pero lo que más aparece en su obra es claramente el sexo, puro y sin suavizantes. Sólo hace falta mirar para verlo. Ahí están sus series *Amantes*, *Adulterios* y *Coitos*, o el estrambótico personaje de *Jeux d'enfants*, de madera, con un palo de escoba como sexo, y que Breton expuso en la sala surrealista del Salón de los Independientes. O sus mujeres: "Lo que título femme no es una criatura femenina, sino un universo. El sexo femenino forma parte de mi vocabulario. Es como los planetas o las estrellas..." El sexo, si decidimos crearle, es una parte de su vocabulario, que como tal puede dar lugar a lecturas y significados diversos. Puede ser amable -"como una constelación,... con un poder de poesía como una cometa o como un astro, fosforescente, como las estrellas"- o servirle para expresar muchas cosas. En sus apuntes para *la Corrida*, de 1940, anota que los pañuelos que se agitan pueden aparecer como un sexo masculino que se agita también y el corazón de la multitud en mitad de la arena puede parecer un "sexo femenino vibrante de pasión". Imágenes poéticas como alas, estrellas u ojos inmensos a las que se refiere para evocar heridas y sangre. Pero el sexo en la obra de Miró puede alcanzar aterradores niveles de agresividad en muchos casos -*la serie Barcelona*, o las *mujeres* de los años treinta y tantos, por ejemplo. El mismo habla de femineidad amenazante para el hombre, de algo maligno, que le puede devorar.

¿Por qué esta presencia omnipotente del sexo? No vamos a entrar en terrenos de la psicología -aunque resulte muy tentador, y probablemente no infructuoso. Nos limitaremos a algo más próximo. Parece inevitable que si uno anda explorando las profundidades oníricas, el roce con el erotismo o con la sexualidad se produzca. Una presencia del sexo que no tiene nada que ver con el erotismo de Picasso -y lo ha dicho el propio Miró-, que tiene que ver más con una fuerza de la naturaleza, con algo oscuro y no dominado, con algo sagrado en ocasiones: "La indicación del sexo femenino... alcanza en las esculturas la solemnidad superlativa de un gesto ritual o de una celebración". Hay algo de primitivo, de telúrico, de erotismo paleolítico, de fuerza de la naturaleza sin dominar, en esas diosas prehistóricas que son sus mujeres enormemente sexuadas.

El pintor es consciente de la presencia a veces abrumadora de los elementos sexuales en su obra y se hace, él mismo, llamadas al orden en sus cuadernos, para evitar el simbolismo sexual gratuito o la obscenidad gratuita también; como antídoto propone enriquecerlas con elementos poéticos, en los que el humor sea muy visible, como en Jarry, y creo que eso es lo que hay en una imagen como aquella, de la que Miró escribe: "Esta concha de tortuga, es el sexo femenino en toda su plenitud". Humor y poesía.

La presencia del sexo en la obra de Miró viene a desmontar otro de los tópicos más frecuentes, el de la despreocupación y el optimismo de su obra, como pensaba, un tanto ingenuamente, en 1949, el crítico Cirici, cuando hablaba de "un oasis de paz y de luz en medio de las tinieblas de una civilización desesperada, devorada por su hija la Apostasía". Y aquí creo que las palabras de Saura, al hablar de la "rutilante impureza" de Miró serían la mejor respuesta. "Se piensa, escribe el pintor, que la aparente inocencia de sus imágenes no refleja más que un espíritu lúdico y la sobrevivencia insólita de la frescura primigenia, cuando en realidad, y además de estas

características evidentes y nos hallamos en presencia en un pintor perfectamente integrado en el quehacer experimental de su época, provisto, además, de una incisiva mirada cruel, de un trasfondo trágico y de una carga eminentemente sexual..."

Lo mismo Saura que Tapies han atinado a la hora de desmontar tópicos en torno a la pintura de Miró, un tema que aquí sólo podemos apuntar. Los dos han calado hondo en la profundidad de sus imágenes, sin quedarse en la supuesta euforia de los colores puros y las formas sencillas: ésta de la que con tanta alegría se habla, cuando se comentan, por ejemplo, los "monigotes" del *Carnaval de Arlequín*. También lo supieron ver Rafael Solbes y Manolo Valdés cuando los unieron a los monstruos del Bosco -poco alegres, estaremos de acuerdo- en *La masía de las delicias*. De entrada, y sin recurrir todavía a las autoridades, cabe dudar de esa alegría ante algunas *decoraciones para cuartos de niños*, en las que aparecen monstruos capaces de poner los pelos de punta al mismo Juan sin Miedo, ante tanto negro en sus obras, ante la *serie Barcelona*, o ante sus propias palabras, diciendo "yo soy trágico", "cuanto más envejezco, me vuelvo pictóricamente más agresivo", "soy un pesimista, un torturado", "soy de un natural trágico y taciturno... la vida me parece absurda... Pienso que todo va a cambiar siempre para mal".

En el mismo sentido se manifiesta Tapies, cuando señala que al comparar a Miró con Klee se dio cuenta de que "Miró, a pesar de la fama de colorista alegre que tenía, era más trágico, paradójicamente más negro". Tapies también ha sabido ver la inocencia de la que hemos hablado no excluye un pensamiento profundo y de gran envergadura y ha salido al paso de esta simplificación: "A poco que se conozcan sus pasos -los de Miró-, resulta evidente que... "se mancilló" hace ya muchos años, en las filas de las mejores posiciones ideológicas y políticas de los artistas intelectuales dadaístas y surrealistas".

¿SURREALISMO O DADÁ?

Y hemos vuelto al surrealismo. Breton habla de su "entrada tumultuosa", mientras él cuenta que, tras su relación con los poetas "...me fui apartando en mis obras del realismo que había practicado hasta pintar *la Masía*, y al fin, en 1925, dibujaba ya casi siempre a partir de ensueños y alucinaciones". En ese estado de alucinación es en el que nace su obra, y el detonante puede ser cualquier cosa, un choque cualquiera, objetivo o subjetivo, que le saca de la realidad y del cual se confiesa absolutamente irresponsable. De ahí la dificultad que encuentra para hablar de su pintura. Se ha referido a su situación en el trabajo como " un estado de pasión y de arrebató. "Cuando empiezo una tela, obedezco a un impulso físico, a la necesidad de lanzarme; es como una descarga física..." y a su pintura como "una fuerza atacante que se exterioriza", de ninguna manera un diario secreto. Si ser surrealista es expresarse libre y espontáneamente desde el fondo de la intimidad, abandonándose al "puro automatismo psíquico", para usar la frase de Breton, Miró lo fue sin duda. Otra cosa es que su forma de entender el automatismo psíquico fuera, como la de Max Ernst o André Masson, aplicarlo al acto de pintar, a la concepción y realización del cuadro. Para ellos es surrealista el propio acto de pintar, a diferencia de Dalí o Tanguy, que surrealizarán la imagen.

Surrealista sí, pero **independiente** también Y esta independencia es algo que conviene subrayar; esa condición de francotirador, de tímido que sabe delimitar con claridad su espacio individual, y no admite incursiones, ésta que ya manifestaba cuando formaba parte del grupo surrealista como uno de sus miembros más importantes, sin ser un " surrealista modelo", ya que ni era hombre de café, ni de manifiestos -"Nunca he firmado un manifiesto surrealista", decía-, ni escritos teóricos, ni de actitudes escandalosas. Independencia de la que sigue haciendo gala siempre: " No me interesan las escuelas, los grupos pictóricos" y a pesar de su silencio y lo poco que estaba a gusto con las entrevistas, ha dicho muchas veces que estaba a gusto con los surrealistas porque no consideraban la pintura como un fin y lo que le atrajo de ellos fue su interés por la poesía: "Yo estaba interesado en la idea de la 'peinturepoésie' -pintura como poesía visual- pero el aspecto narrativo del surrealismo, las pequeñas historias me daban igual".

Y aunque su obra. es difícil de encerrar en el cajón surrealista, sus relaciones con otros artistas del grupo han sido suficientemente destacadas, no sólo en sus ideas, sino también en los métodos que empleaba: los collages provisionales para provocar imágenes, de un modo -semejante sólo- a Max Ernst, o la carga literaria de sus cuadros.

Y cabría, a estas alturas, hacerse una pregunta; ¿acaso no es Miró **dadaísta** más que surrealista?, ¿no es ésta más bien la actitud que

mantiene toda su vida?, ¿no destruye el museo en los *interiores holandeses*, en los *retratos de señoras antiguas* o en su propio *autorretrato*?, ¿no sigue valorando siempre el "object trouvé"? Duchamp le pone bigotes a la Gioconda, Miró -más artesano que teórico-, poco tiempo después, irreverente, irrespetuoso, vanguardista y dadaísta, llevará la herejía más lejos: entra a saco en el museo de las glorias consagradas, los holandeses, Constable, Rafael y descuartiza las "obras de arte" para hacer una obra nueva con el picadillo.

En cualquier caso nada simple. Estamos ante un hombre contradictorio. Es pulcro y soez, elegante y asesino. Su aspecto es pacífico, pero es muy luchador, no sólo con los materiales a los que se enfrenta -ahí están las pinturas sobre soportes duros, difíciles, de los años treinta o la violencia de las imágenes de esos mismos años-, también es luchador con las circunstancias adversas: su torpeza inicial, la oposición familiar, el fracaso de sus dos primeras exposiciones, el supuesto hambre en París, el vacío en España... Aparentemente pacífico, pero lleno de fuerza y rebelde "La tensión es cada vez más viva. Cuanto más envejezco, más fuerte es la tensión, me vuelvo pictóricamente más agresivo... Siempre le digo a Dupin: Me gustaría morirme diciendo mierda". ¿Quién se imagina al dandy Miró utilizando sus excrementos para realizar una obra y hablando después de "esa hermosa materia"? Sosegado y silencioso, pero buscando la provocación y encantado ante el comentario de 1974, cuando alguien escribe "hay que cortarle las manos", se alegra por lo que eso supone de vitalidad y agresividad en su pintura y de impacto en el que la mira.

Su obra tiene que producir un choque en el espectador, pero a su vez ella, como ya hemos visto, es fruto de otro choque. Ese impulso inicial, inconsciente, que hay en el origen de ella, se doma con una disciplina estricta: notas, horario de trabajo, reflexión y elaboración casi artesanal. "El punto de partida es totalmente irracional, brutal, inconsciente: arranco como un animal. Pero a la mañana siguiente -o veinte años después, es igual- con la cabeza reposada miro fríamente. Es la hora de la autocrítica", son obras "concebidas con alma de fuego, pero realizadas con una frialdad clínica". Su autodisciplina lo controla todo, encauza su pasión creadora para que se manifieste dentro del lienzo, la escultura o el tapiz, para que no se desborde y le desborde. De esa disciplina le hablaba Miró al incontinente Cela a propósito de la comida, pero lo mismo se podría decir de su labor creadora: "yo me disciplino. Me gusta mucho comer, pero me disciplino..." Esa autodisciplina que le hace "trabajar lentamente, como un orfebre, que mis obras cuando las dejo y las tomo de nuevo toman una pátina, como el oro viejo o una esmeralda enterrada - que todo sea de una gran riqueza de materia, pensar en la poesía de Bécquer, las palabras allí son trabajadas y preciosas, las busca como para hacer un collar de piedras preciosas, y al trabajar tan lentamente las imágenes se formarán poco a poco en mi espíritu, vistiéndose de oropeles y piedras preciosas".

Y llegados a este punto debemos reconocer con humildad nuestro fracaso, Hemos hablado mucho, demasiado, a pesar de haber dejado muchas cosas en el tintero, pero no hemos explicado a Miró. No somos capaces de traducir a palabras cotidianas, prosaicas y gastadas por siglos de uso, sus imágenes. Como dijimos al principio sólo los poetas han sabido ponerse a su altura. Volvamos pues a ellos. Volvamos a Paul Eluard.

ILUSTRACIONES

[LÁMINA 1](#) - [LÁMINA 2](#) - [LÁMINA 3](#) - [LÁMINA 4](#) - [LÁMINA 5](#) - [LÁMINA 6](#) -

[LÁMINA 7](#) - [LÁMINA 8](#) - [LÁMINA 9](#) - [LÁMINA 10](#) - [LÁMINA 11](#) -

[LÁMINA 12](#) - [LÁMINA 13](#) - [LÁMINA 14](#) - [LÁMINA 15](#) - [LÁMINA 16](#)