

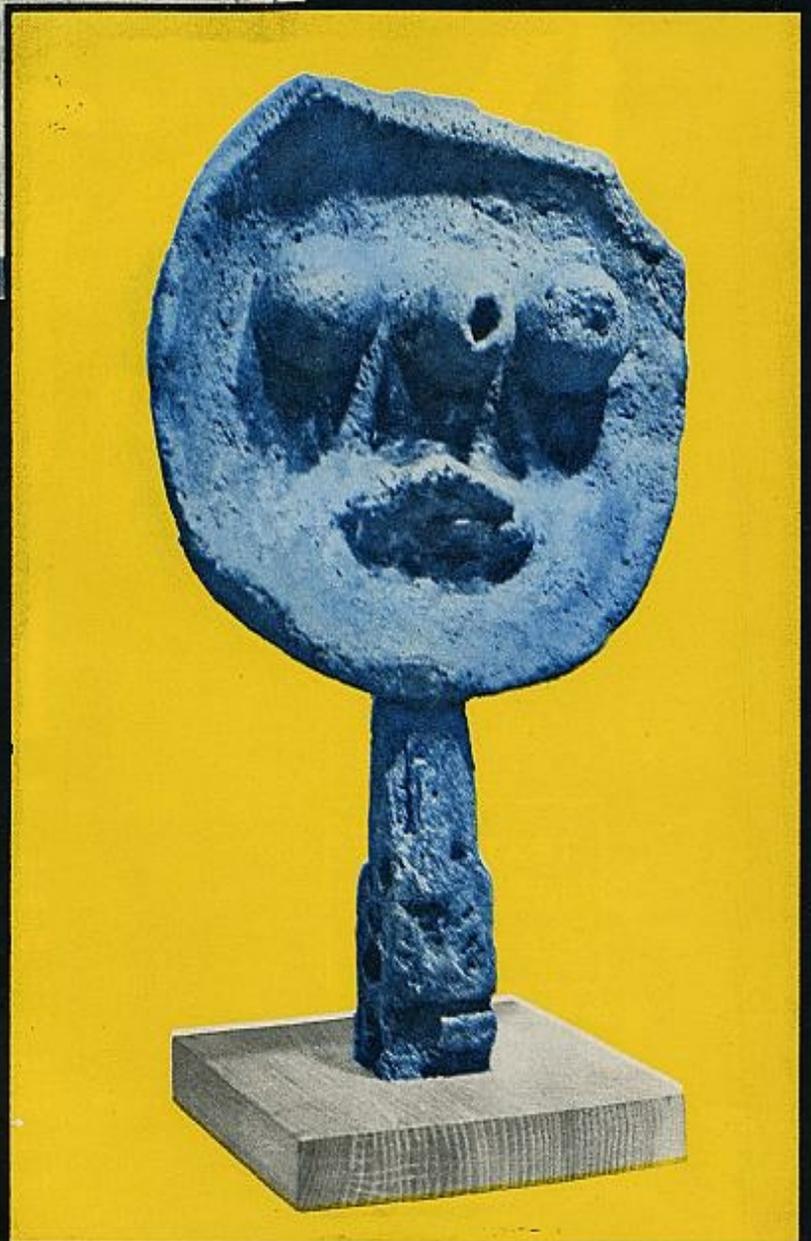
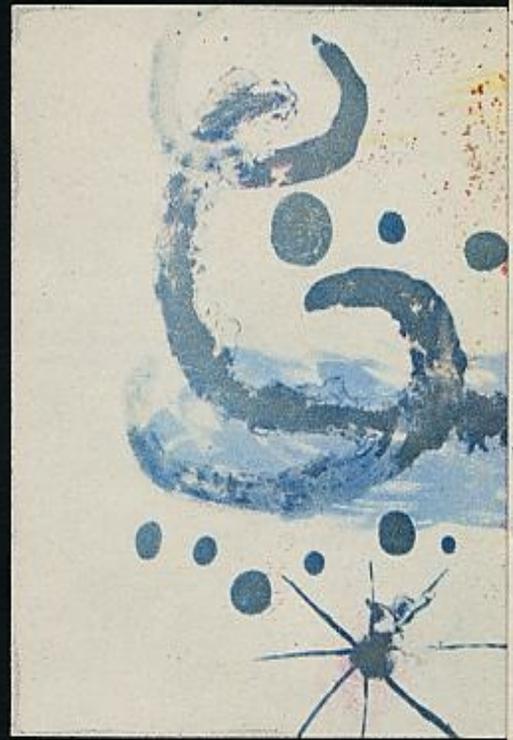


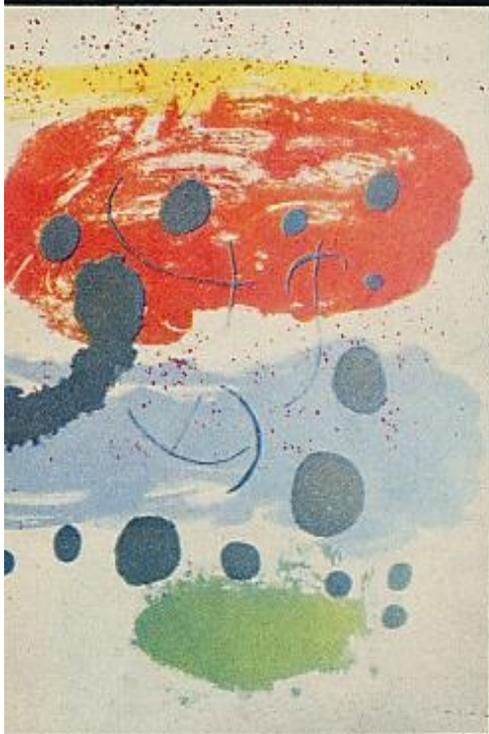
MIRÓ.

TEXTOS DE
JOSE MARIA
CAZALLA

EN estos días se está celebrando en Barcelona una gran exposición de Joan Miró. Barcelona es, con Munich, con Milán, acaso con el Moscú de «los años veinte» —aparte, naturalmente, París—, una de las ciudades fundamentales del arte de nuestro tiempo. El hecho de que el barcelonés Joan Miró, uno de los artistas fundamentales de nuestro siglo, vuelva a exponer en ella, nos parece una razón más que suficiente para que TRIUNFO le dedique unas páginas a su obra.

SIGUE





J. MIRO "ESCRIBE" SU PINTURA DENTRO DE UNA PERMANENTE TRAYECTORIA CIRCULAR ENTRE LA SINTESIS, EL SIGNO Y EL SIMBOLO



en el gran artista de Cataluña, el poder de sintetización llega a confundirse con el poder de simbolización. Imaginar es, para él, crear imágenes no a partir de una apariencia visual dada, sino al contrario, sentando las bases de un nuevo mundo visible. Miró es un fundador más que un recreador de imágenes. Con un sentido de los esquemas, en cierto modo similar al de los hombres del neolítico, realiza en su pintura la síntesis de su conocimiento de las cosas. Esa es «su realidad». Pero ella pasa, de ser sintética, a ser significativa y, por el mismo crecimiento de su poder significador, pasa luego a ser simbólica. Su primera metamorfosis podría decirse que queda dentro de los dominios de una peculiar «escritura»; su segunda metamorfosis entraría dentro del terreno de las fundaciones mágicas.

“EL puede pasar por el más surrealista de todos nosotros”, dijo una vez André Breton refiriéndose a Miró. ¿Por qué? Acaso porque percibía —él también— una evidente contradicción entre la imagen y la imaginación surrealistas, contradicción que, seguramente, en aquellos años fundacionales, es Joan Miró el único que la resuelve. Al menos, entre los pintores.

En efecto, «imaginar» querría significar, en el concepto surrealista de las cosas, crear imágenes; es decir, fundar imágenes nuevas. Los relojes blandos de Salvador Dalí eran, ciertamente, una imagen, pero por mucho que el reloj estuviese reblandecido, su concepto contaba por lo menos con cinco siglos de historia; las mujeres que, en los «collages» de Max Ernst, podían iniciar una metamorfosis hacia las máquinas o hacia las nebulosas, contaban con toda seguridad con el concepto previo de la mujer, la máquina o la nube. Miró, no. Ciertamente que casi toda la obra de Miró sugiere «una figuración», pero —y aquí está, a mi manera de ver, una de las claves para su entendimiento— en tanto que en Max Ernst o en Dalí la imagen es el producto de una transformación, en Miró, la imagen es el producto de una formación. Aquéllos, se diría que cuentan con las posibilidades mutables de toda la historia de la pintura; éste, vive deliberadamente en una infancia de la humanidad para la que no se cuenta aún con todos los intereses compuestos acumulados de las imágenes preestablecidas. Max Ernst y Dalí parten de la post-formación; Miró parte de la pre-formación. Aquéllos se sitúan en la superación de la historia de la imagen; éste se sitúa en la prehistoria. En la prehistoria de la imagen y en la prehistoria del hombre, porque no se puede alcanzar un grado tal de elementalidad genuina sin desnudarse de todas las herencias puestas en nuestras manos por la civilización. Dalí y Max Ernst llegan a la imaginación desde la imagen; Miró llega a la imagen desde la imaginación.

La distinción entre unos y otro no es enteramente banal, según espero, porque ella



«MUJER Y PAJARO ANTE LA LUNA». OLEO SOBRE ARPILLERA, DEL AÑO 1944. COLECCION PARTICULAR.

nos da la pauta para tomarle una segunda medida a las dimensiones «surrealistas» de Joan Miró. El surrealismo —se dice— es la super-realidad. Pero Max Ernst y Dalí (que se me dispense de recurrir a otros ejemplos para facilitar una economía discursiva), Max Ernst y Dalí no hacen tanto super-realidad cuanto super-representación, justamente porque ya cuentan con una imagen visual —precisamente visual— preestablecida. Miró —y esto es obvio para cualquiera que observe su obra— no parte de la imagen visual. Realiza, ciertamente, una figuración, pero a base no de lo que ve, sino de lo que sabe —o de lo que intuye— que puede ser su esquema

sintético, funcional y significativo. Como los niños, que no pintan lo que ven, sino lo que saben. Como los hombres de la prehistoria neolítica, que no pintan escenas, sino esquemas. Miró se sitúa, pues, en el instante generador de los símbolos, en aquel en que, en primer lugar, se trata de apresar una idea con una imagen (todas las primitivas escrituras ideográficas están concebidas así); en segundo lugar, se trata de reducir esa imagen a su esquema más sintéticamente funcional (un paso que seguramente está en la metamorfosis del ideograma a la letra), y, en tercer lugar, se retorna desde la idea sintetizada a la idea generadora para que la primera

LA MAGNA EXPOSICION QUE ACTUALMENTE SE CELEBRA EN BARCELONA DE LA OBRA DE JOAN MIRO, LA REALIZAN CONJUNTAMENTE TRES GALERIAS DE AQUELLA



no se pierda, como las letras del alfabeto, en una abstracta autonomía, sino que conserve siempre un lazo con su origen; que sea una cifra heráldica, un signo para los iniciados y un enigma para los extraños; un símbolo.

Retornemos desde ahí al problema del surrealismo, para tomarle la medida justa a las palabras de Breton. ¿Qué es lo que en realidad pretendía el surrealismo? Con toda evidencia, alcanzar la super-realidad. Dentro del terreno de la pintura, lógicamente, la realidad, superior o no, tiene que sujetarse a los límites de la imagen. Ya hemos visto, en el caso de Dalí y de Max Ernst, que la imagen puede tener su origen en la visión y que, en el caso de Miró, la visión es simplemente el destino de la imagen. Pero el problema está en la realidad. La realidad, ¿tiene que ser necesariamente visual? Más concretamente: ¿La realidad tiene que proporcionarla necesariamente una previa imagen visual? Obviamente, el problema de la visión es un aspecto parcial, uno de los múltiples aspectos del problema de la realidad; la realidad tiene dimensiones mucho más amplias que las limitadas dimensiones de la visualidad. Pues bien, si el surrealismo no puede excomulgar a la imagen visual porque es un aspecto de la realidad, mucho menos puede tomarla como medida absoluta de su posible imagen, porque la representación no es por sí misma la realidad.

Esto es lo que, de manera infusa, supo Miró desde el comienzo de la fase ideogramática de su pintura. La diferencia con los otros artistas es evidente. La pintura de Max Ernst y de Dalí se fundamentó en la representación; la pintura de Miró se fundamentó en la realidad. Aquéllos hicieron super-representación; él hizo super-realidad.

Pero Miró hizo super-realidad —y por tanto surrealismo— en un sentido, además, mucho más profundo. Como de lo que se trataba era de retornar a las capas más hondas del subconsciente, para descubrir las realidades primarias y elementales del hombre, Miró realizó esa inmersión por el camino que



JOAN MIRÓ EN SU TALLER.

parecería más lógico: por el de la supresión de todos los sedimentos civilizados de su propia historia personal. Los otros artistas eliminaron sus «prejuicios» en el sentido más convencional de la palabra; Miró eliminó sus pre-conceptos, en una escalonada búsqueda de primitividad personal armoniosamente encadenada con una indagación de primitividad histórica. Miró es por eso, de una manera lógica, el más vanguardista y, al mismo tiempo, el más tradicional de los maestros del surrealismo; tanto, que podría considerarse más que tradicional, pre-tradicional, en la medida que se sitúa creadoramente en una infancia de la persona que es, al mismo tiempo, una infancia de la historia; cuando el hombre, por niño o por primitivo, no tiene ni los recuerdos del conocimiento ni la memoria heredada de la civilización. Algo debe haber sin duda en su persona que lo aproxime amicalmente a las cosas primordiales, al pan y a la tierra, a la popular lengua vernácula y a los antiguos sabores populares.

Con todo, Miró es un hombre que vive en su tiempo. La frase quisiera tener más alcance que el que le concede su irremediable convencionalidad. Quiero decir que Miró percibe sensitivamente una primitividad, precisamente porque es un hombre extremadamente

contemporáneo. En ese sentido, la historia de su afirmación magistral es, a pesar de la extraordinaria continuidad de toda su obra, como la ilustración de una renuncia progresiva a su memoria civilizada. Sus primeras obras, hasta 1923, tienen verdaderamente una morfología arcaica, «naïve», entre gótica y aldeana con un cierto conocimiento del cubismo; poseen perspectivas, pero no «aire». Con todo, esa pintura tiene, no solamente el conocimiento de la historia heredada, sino el uso de su magisterio: narrativa visual, volúmenes que sugieren un ámbito aéreo, etc. A partir de 1924, la pintura de Miró pasa desde los objetos a los símbolos; dimitte paulatinamente de la volumetría para reencontrar una planimetría, renuncia a los colores modulados para volver a los colores enteros, macizos y primarios; emplea una grafía escueta, simplísima, con la que traza las fronteras signográficas de su imagen y distingue entre sí a la sucesión de imágenes encadenadas mediante un cromatismo opaco que, él también, vive en el mundo de la simbología mucho más que en el de la representación. Y en todo ese recorrido de su pintura, ¡cuánto humor civilizado, cuánto humor aldeano, cuánto humor!

J. M. C.

CIUDAD: SALA GASPARD, RENE METRAS Y BRLARTE.

