

JOAN MIRÓ

Y SU MUNDO PREHISTORICO



Por JOSE MARIA MORENO GALVAN - Fotos: XAVIER MISERACHS

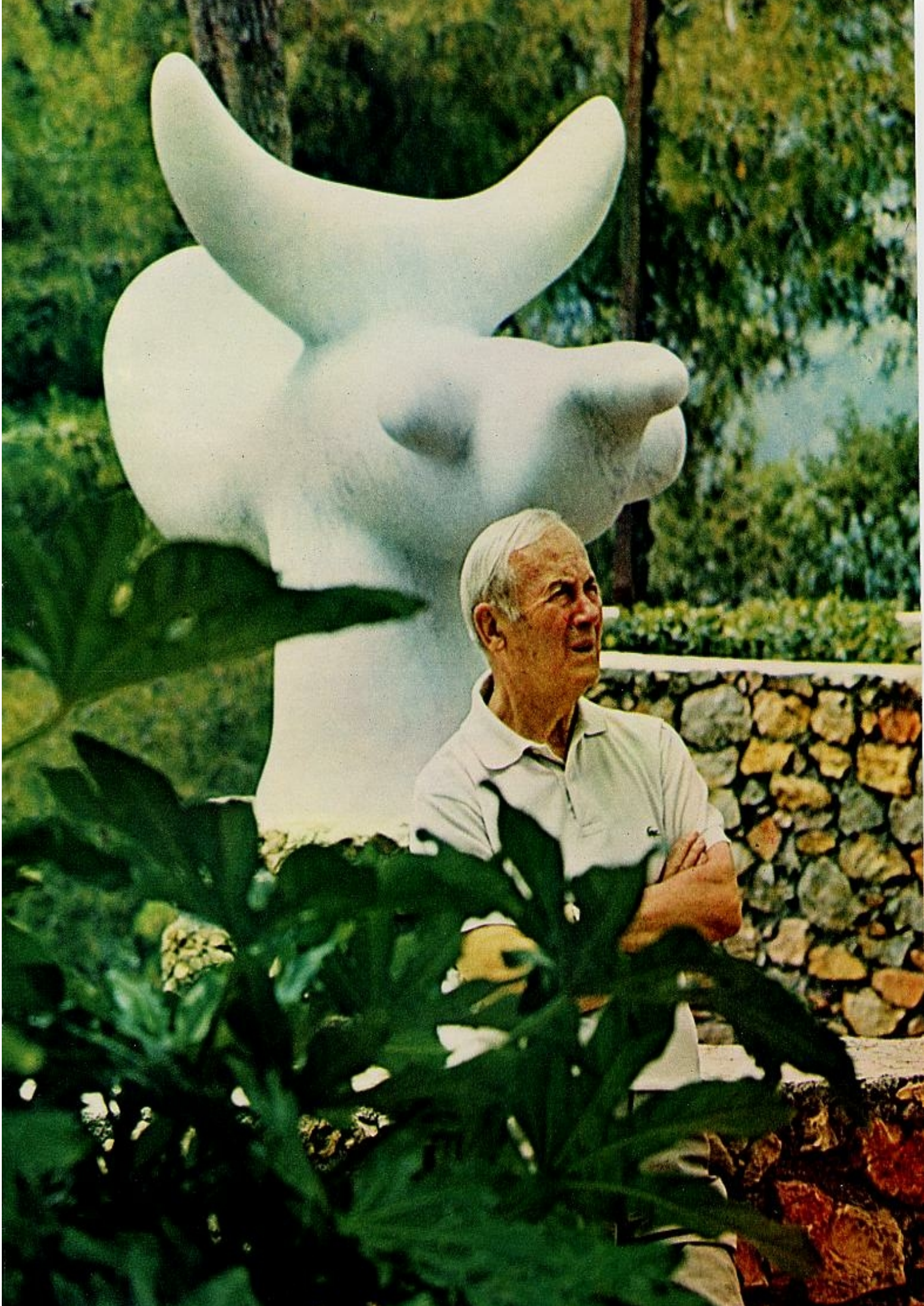
A José Gómez-Salyago, alcalde de Paradas, en la provincia de Sevilla, que tuvo la ocurrencia antropológica de titular una calle de su pueblo con el nombre de Joan Miró. Esa es, yo creo, la única calle del mundo que, hasta ahora, lleva el nombre del gran artista.

SETENTA y cinco años; tres cuartos de siglo. Pero en realidad, sólo hace medio siglo que Joan Miró es uno de los dos o tres más grandes artistas de nuestro tiempo. Pero quién es ese hombre que lleva, como sin darse cuenta de ello, uno de los nombres más indiscutibles de nuestros días; qué es ese fenómeno capaz de producir, en silencio y con absoluta sencillez, una de las expresiones que más puede inquietarnos a los hombres de nuestra era? Atendamos, muy sucintamente por el momento, a la primera pregunta: Es Joan Miró Ferru, nacido —ya lo sabemos definitivamente— en Barcelona, en el número 4 del Pasaje del Crédito, el 20 de abril de 1893.

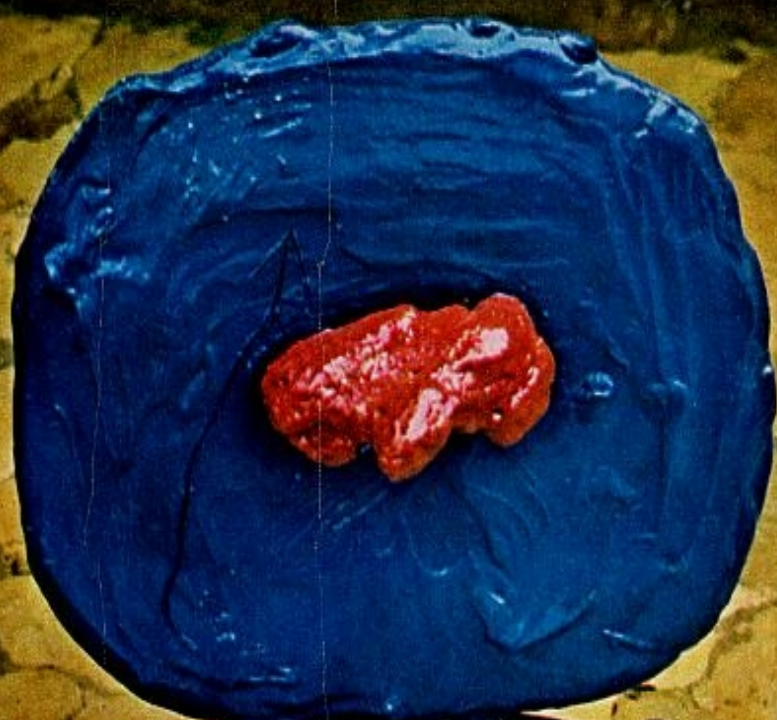
Pero es urgente responder también a la segunda pregunta. En toda identificación, no valdría la pena contestar a la palabra "¿quién?" si esa interrogante sobre la persona no estuviese previamente justificada por la respuesta a la palabra "¿qué?", referida al fenómeno de su obra. Repito la

pregunta: ¿Qué es ese fenómeno capaz de producir en el hombre de nuestra edad una de las impresiones más genuinas y verdaderas sobre la pureza primaria de las cosas?

Esta es mi respuesta: El arte de Joan Miró es la expresión más fiel, más acabada, más verídica, de la resistencia prehistórica del hombre de nuestros días. Quiero decir —repto viejas palabras— que en el hombre de nuestros días se esconde subrepticamente una nostalgia, una elegía, del hombre del séptimo día de la creación. La justificación de eso último no está solamente en ese "malestar de la cultura" que hoy nos atenaza, ni en ese rechazo de la "civilización del consumo" capaz de producir tantos acontecimientos, sino en ese grito previo a la melodía —prehistoria de toda melodía— con que la parte más verídica de la humanidad de hoy, la juventud, trata de identificarse, en cualquiera de sus manifestaciones, no sólo las musicales.



Un pintor
con
la estatura
de Joan Miró
desborda
casi siempre
los límites
de su
dedicación:
es
un artista,
que
puede
hacer
esculturas
de una
gran
categoría,
a veces
por la
simple
combinación
de elementos
extraños.



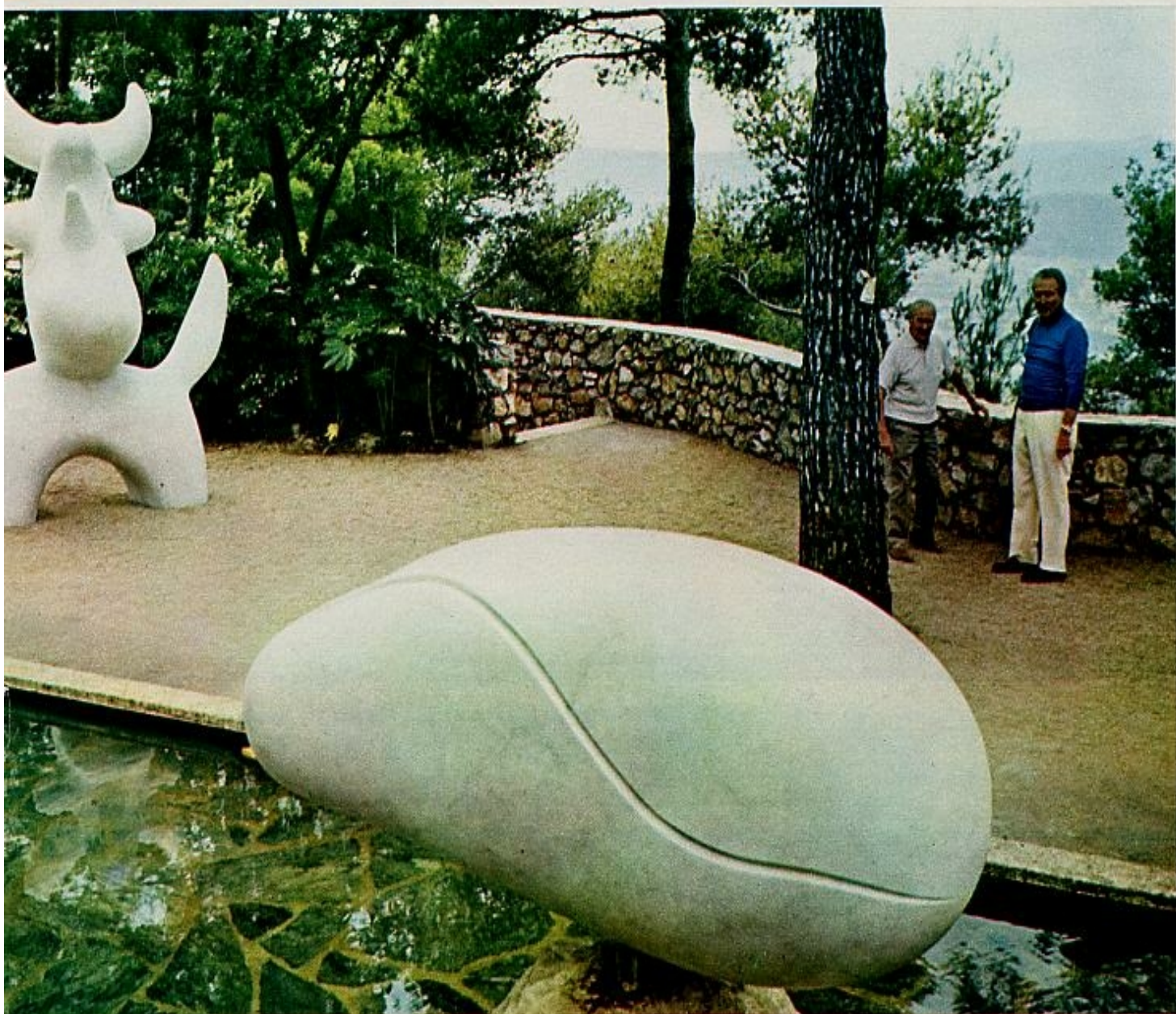
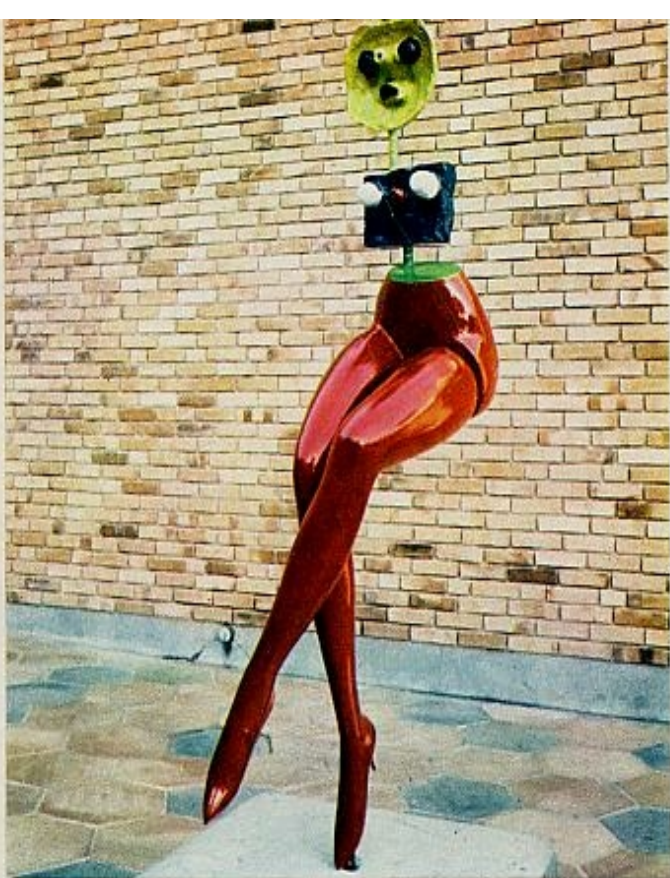
JOAN MIRÓ

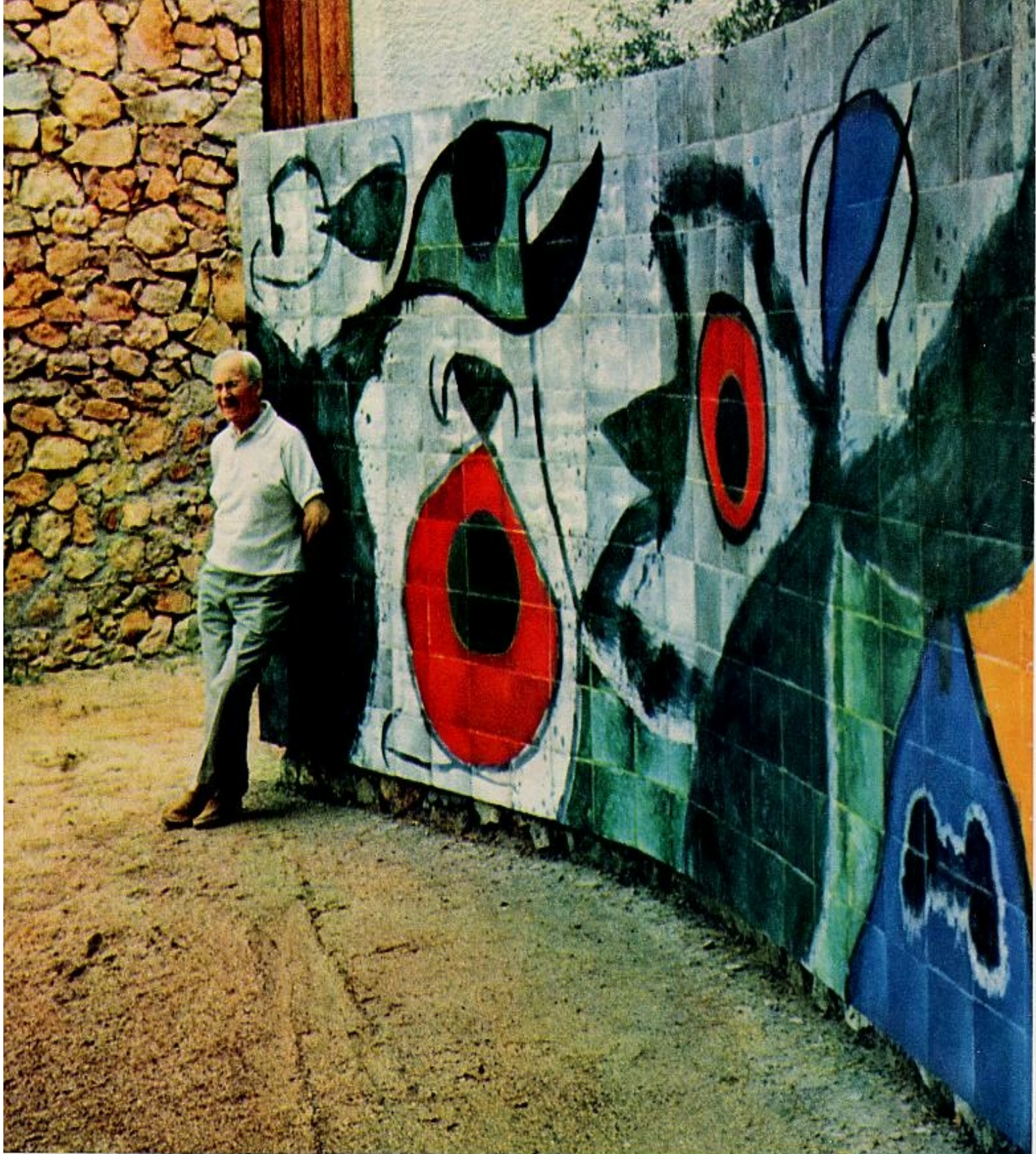
¿Qué quiere decir todo eso, que Miró es un primitivo de nuestros días? No. Al menos, yo no lo creo. Todas las semblanzas que conozco sobre la persona de Miró se complacen presentándolo como un hombre ingenuo. Lo será, como todos los grandes hombres. Mejor dicho, no será un hombre ingenuo; será un hombre sencillo: como todos los sabios. El sabio es un tipo de hombre que posee la capacidad y el lujo específico de admirarse todos los días del crecimiento de las lechugas en su huerto: así Miró. Pero no es un primitivo. Si fuese un primitivo sería, pictóricamente hablando, un «naif», y eso, definitivamente, no lo es Joan Miró.

Un «naif» es un hombre que no puede, que no sabe, acumu-

lar la experiencia heredada de la historia del arte a su propia experiencia personal. Miró incorpora ese conocimiento histórico a su obra, aunque sea para rechazarlo.

De todo eso se deduce una contradicción. Pues Miró, hombre de nuestros días, hombre histórico, realiza una obra que expresa y sintetiza la **resistencia prehistórica de los hombres**. Sí, eso es contradictorio, como la obra de todo verdadero artista, sobre todo si es de nuestro tiempo. Todo artista auténtico vive en el seno de la contradicción, pero su obra significa una síntesis. ¿Cómo se produce la síntesis en la obra de Miró? Se produce esa síntesis reduciendo a la historia en la prehistoria; es decir, convirtiendo en prehis-



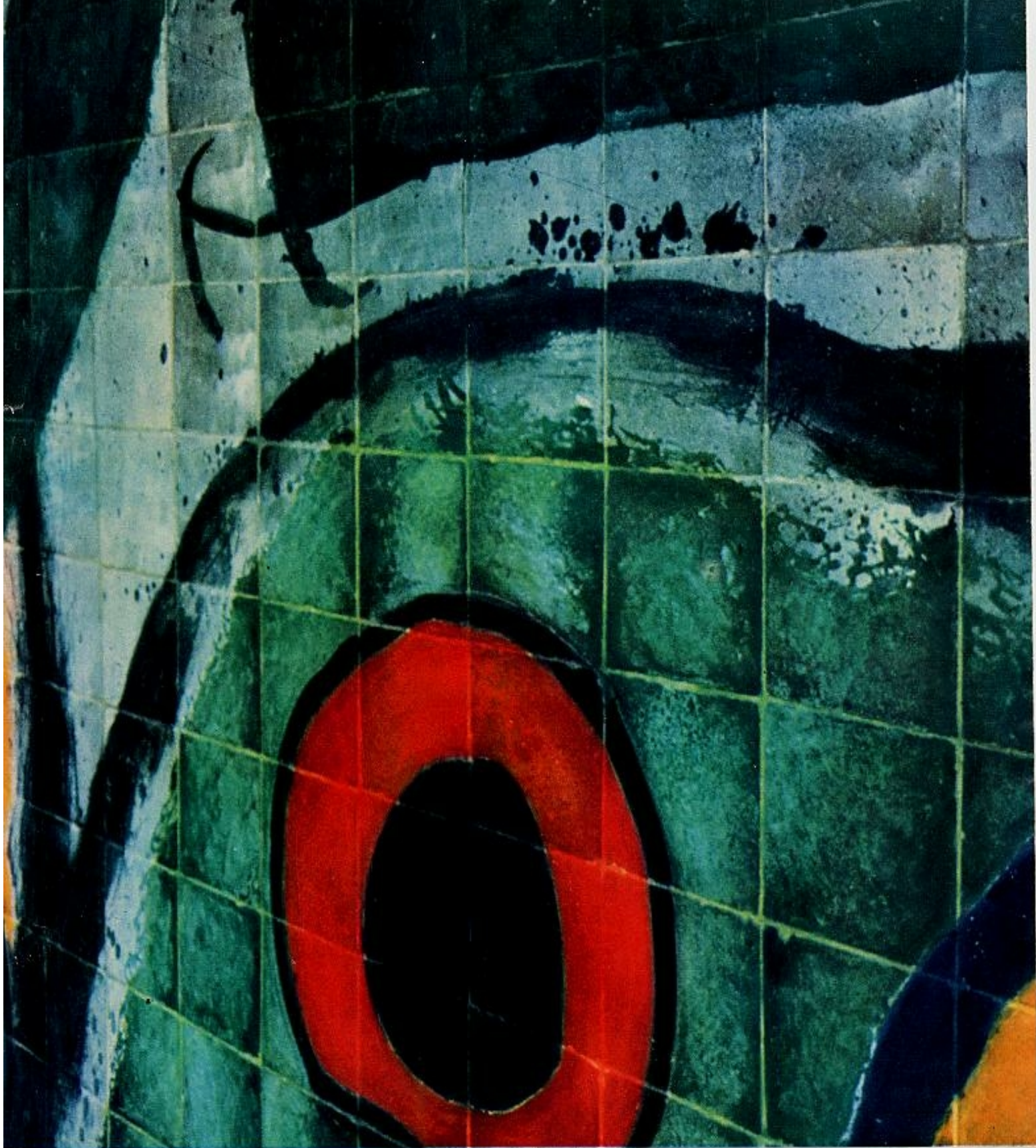


JOAN MIRO



toría a todo conocimiento histórico y a todas las circunstancias históricas que se viven.

Los síntomas de todo ello podemos encontrarlos, de la manera más elemental, volviendo sobre la obra de Joan Miró: sobre sus mismos argumentos. Esos argumentos no son sólo perros que ladran a la Luna, o teorías de constelaciones: son también referencias a la vida de nuestros días o al conocimiento de una historia muy posterior a la pre-



historia, como una canción francesa, el retrato imaginado de un personaje imaginario o un interior holandés. Pero todo ello —lo que tiene una edad en el tiempo, como la canción, y lo que no tiene edad, como el perro que le ladra a la Luna— queda identificado en el mismo tipo de síntesis expresiva.

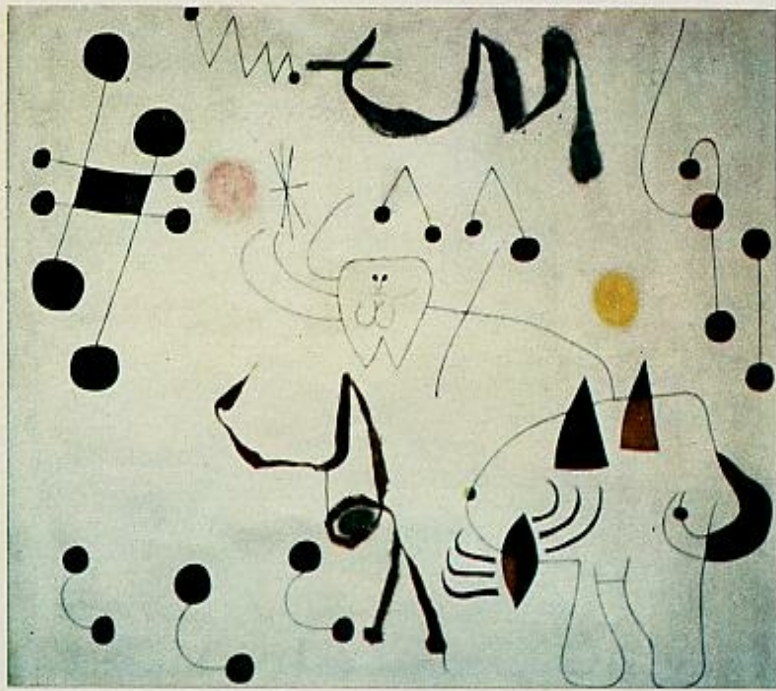
Y hablo de síntesis, no sólo por esa capacidad superadora de todos los presupuestos anti-téticos, sino también por la ca-

pacidad economizadora de todos los presupuestos expresivos y significativos. Joan Miró no es «representativo», sino «figurativo»: él no pinta lo que ve, sino lo que conoce. Y eso que conoce, lo reduce —siempre el mecanismo de la reducción— a su más estricta economía gráfica y expresiva: lo convierte en signo de su propio conocimiento.

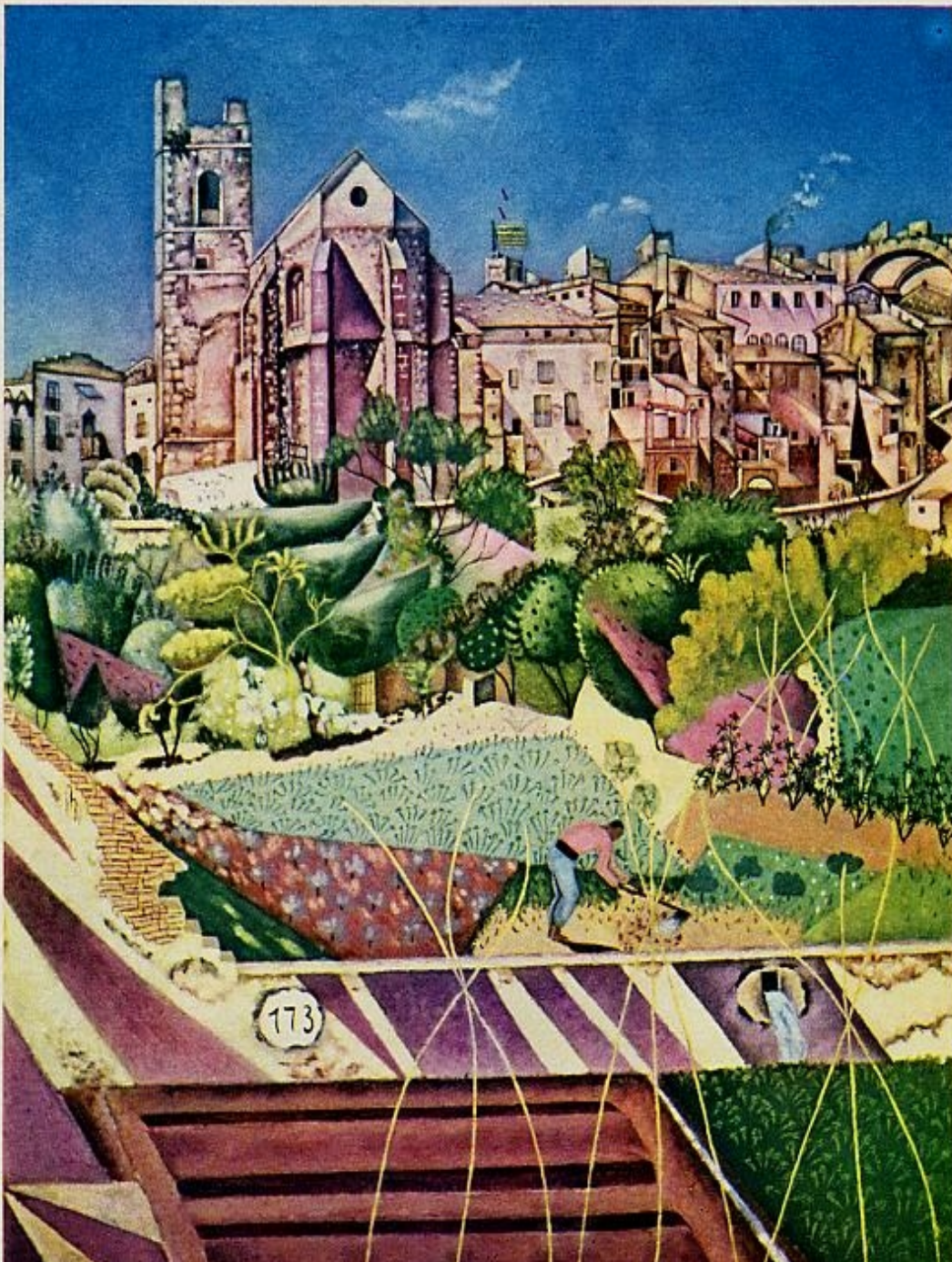
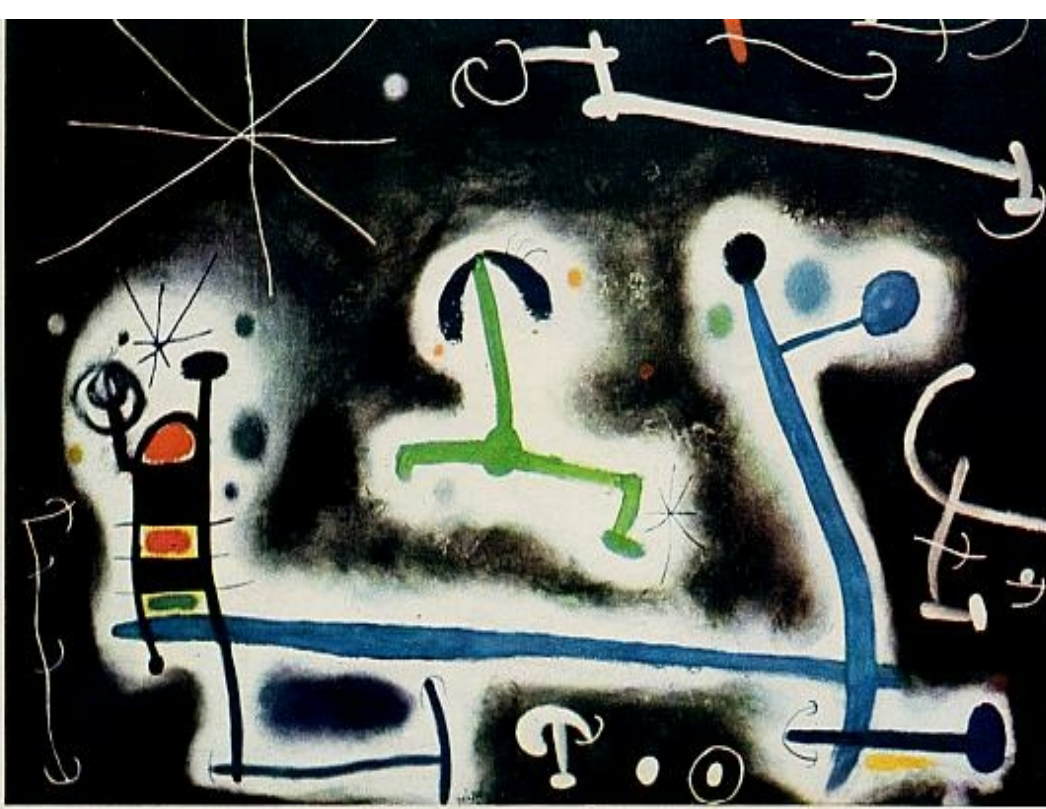
Así, la pintura de Joan Miró se convierte —también— en una escritura: todos los signos ▶



La Fundación Maeght ha rendido a Miró un homenaje reciente en su sede de Saint-Paul-de-Vence —foto de la izquierda—, y con tal motivo presentó el formidable mural cerámico que realizó con su compañero Llorens Artigas.



JOAN MIRÓ



aglutinados componen palabras, las cuales componen ideas. Una escritura en la que todos los signos son peculiarmente suyos, genuinamente suyos. Podríamos desconocerle sus propias claves. Podríamos desconocer los signos, pero no sus significaciones. Es decir, sería legítimo ignorar, si no contáramos con el título, que tal cuadro suyo quiere significar, por ejemplo, un interior holandés. Pero eso no importaría decisivamente. Porque el argumento fundamental de esa obra no sería el interior holandés en sí mismo, mero dato inicial de la obra, sino ese idioma gesticulativo de la prehistoria en el cual nos reencontramos: nosotros, poniendo en juego nuestra apetencia, si se quiere, de un perdido paraíso; él movilizándolo su mecanismo signográfico, pleno de todas las significaciones. Es decir, lo que verdaderamente importa en Miró no es su mundo descriptivo, sino su mundo climático.

Como se sabe, Miró perteneció, desde el primer día, al movimiento surrealista: no sólo firmando el célebre manifiesto de 1925, sino participando en sus exposiciones, desde la primera, celebrada aquel mismo año en la galería Pierre, con Jean Arp, Giorgio de Chirico, Max Ernst, Paul Klee, Man Ray, André Masson, Pablo Picasso y Pierre Roy. Con razón diría, en cierta ocasión, André Breton, refiriéndose a él, que «es el más surrealista de todos nosotros». Con razón... ¿Por qué? Es necesario tener en cuenta ciertos antecedentes para la demostración que aquí se pretende.

En su tiempo, el surrealismo fue como la respuesta al problema que, conscientemente o no, venía planteando la pintura contemporánea desde la muerte de Cézanne: el de la presunta validez exclusiva de la obra de arte de acuerdo con sus valores intrínsecos, de acuerdo con sus valores exclusivamente formales. Era la época en que con más reiteración se exhumaban las palabras de Maurice Denis: «La

Salvo el cuadro de la izquierda —en el que aún se aprecia la influencia cubista— los otros cuadros pertenecen al momento de la síntesis final de la expresión mironiana. ▶

Ahora que he cortado estas flores...

¿Crees, papá, que morirán?

A primera vista una niña
intrigada ante una flor es...
una de tantas cosas que suceden
cuando los niños
empiezan a descubrir la vida.
Realmente nada especial.
Pero, afortunadamente,
alguien tenía una cámara
y ahora una foto nos trae
el recuerdo de toda una infancia.
Ud. no tiene que buscar un motivo
o momento especial
para hacer una fotografía.
Cosas inolvidables suceden
todos los días.
Sólo es necesario captarlas
con películas de color Kodak.



La vida transcurre en color. Recuérdela en color.

Kodak

con películas Kodak.

pintura es un juego de formas y colores organizados según un cierto orden». Es verdad que, ya en aquellos tiempos, la facción expresionista de la pintura contemporánea había significado una oposición manifiesta a aquella «ideología», con su acerba exhibición de una caracterología dramática y una temperatura existencial. Pero faltaba una confirmación explícita. Ese fue el surrealismo. Su reivindicación del onirismo, su clarísima exhibición de un realismo ideal, superior a la realidad misma, significaban una enérgica negación polémica de aquellas tesis. Y aún cuando, en realidad, la negación estaba en la esencia misma de la pintura, pues no hay pintura sin realidad que la provoque, en aquel tiempo aquella afirmación del surrealismo se hacía necesaria.

El problema de fondo que había suscitado tal ideología era otro; ahora podemos verlo, retrospectivamente, con más claridad. El problema consistía en que la pintura —el arte en general— necesitaba demostrarse a sí mismo, materializándolo en su mismo cuerpo, la dualidad que existe entre el problema de la realidad y el problema de la representación. Es decir, lo que el arte necesitaba demostrarse en aquel tiempo es que «la realidad» es un problema absolutamente distinto de «la representación». Por eso, tenían razones suficientes los cubistas y, más tarde y con más energía aún, los abstractos, para negar la representación. Pero muchas más razones poseían aún los surrealistas para reivindicar a la realidad.

Ahora bien, el surrealismo de esa primera hora, ¿reivindicó a la realidad a reivindicó, en verdad, a la representación? Todos los síntomas son de lo último. Basta volver mínimamente sobre toda aquella pintura para darse cuenta de que, más que de una super-realidad, se trataba de una super-representación. Se trataba, en verdad, de un desconyuntamiento super-representativo para alcanzar la super-realidad propuesta. Menos en el caso de la pintura de Joan Miró y, tal vez, en la de Pablo Picasso. Miró no negó definitivamente a la representación. Pero la despojó de todos sus poderes. Creó otra representación, la que necesitaba su pintura comunicadora de realidades: una representación que no se atenía a las normas reproductoras de la realidad según la visión, sino a las que dictaba la realidad según el conocimiento. Por eso, según

Breton, él fue el más surrealista de todos los surrealistas, aunque fuese el menos super-representativo de todo aquel neo-representativismo.

Lo cual ratifica incluso la historia misma de su pintura. Antes del sintetismo gráfico que hoy lo caracteriza, cuya iniciación puede fecharse, aproximadamente, alrededor de 1923, Miró había ejercitado una pintura representativa —de paisajes o de bodegones con figuras e interiores—, en la que, sin que se le pueda considerar «cubista», había sin embargo muchos valores plásticos puestos en evidencia por el cubismo. Pero quien tiene conciencia de sus orígenes encuentra siempre la noción de su propia originalidad. Aquellos procedimientos cubistas lo habían puesto a él en contacto con una realidad que no tenía nada que ver con el cubismo, sino, por su propio vehículo y sin penetración influyente alguna, con los valores plásticos y misteriosos de lo que ciertos italianos —Chirico a la cabeza— llamaron «pintura metafísica»; pintura a la que, con toda evidencia, podemos considerar «presurrealista». Aquí reproducimos algunos cuadros de esa importantísima época mironiana.

Y a propósito de la historicidad de Joan Miró —de esa historicidad que circula, como la sangre, por todo el cuerpo de su prehistoria estilística— ella no se demuestra solamente por los recuerdos acumulados de la historia del arte que incorpora en su obra, como rechazo o como conocimiento. Ella se demuestra, en primer lugar, por la sugestión de todo lo que hereda; en segundo lugar, por la proyección de todo lo que lega. Entre el románico catalán y Gaudí hay toda una tradición de formas culturales y populares, formas esquematizadas y sintetizadas, cuya presencia en la obra de Miró es evidentísima. Es que todo artista verdadero es hijo de padres conocidos. Pero también todo verdadero artista proyecta su obra sobre hijos estilísticos que lo continúan.

Antonio Tápies, por ejemplo, en su obra actual, tiene ya muy poco —o nada— que ver con la obra de Miró. Pero —y él mismo se complace en reconocerlo, lo que le honra— en sus comienzos está muy presente la lección gráficamente esquematizadora del gran maestro de su tierra. Es natural que sea así, puesto que todo maestro se cimenta en las soluciones de otro



Una calle de Saint-Paul-de-Vence.

maestro; luego, si tiene, como Tápies, casta magistral, sobre esas soluciones cimenta él su propio problema, que pasa automáticamente a ser solución para sus discípulos. Así se produce, siempre, la historia del arte. Y no sólo Tápies: muchos de los más significativos artistas jóvenes de la hora actual de la pintura española reconocen complacidos aquel ejemplar magisterio más o menos indirecto: Millares, Saura, Guinovart, etcétera.

Casi todos ellos, por cierto, ahora que ya no pueden llamarse sus discípulos, conservan una fiel amistad hacia el maestro, de la misma manera que el maestro la conserva hacia ellos.

Parece normal conservar una amistad hacia el maestro. Lo que ya no es tan normal es conservar una fidelidad hacia el discípulo. Esa es una cualidad de

Joan Miró, el cual sabe apreciar con generosidad la independencia de los que empezaron dependiendo estilísticamente de su obra.

En este año jubilar de Joan Miró —tres cuartos de siglo— se le han tributado muchos homenajes al maestro: en Barcelona, en París, en Tokio, en Nueva York. Acaso el más importante de todos es el que la Fundación Maeght le ha dedicado en su sede de Saint-Paul-de-Vence, del que se han extraído las fotos que ilustran el presente reportaje. Queda por realizar, por lo menos, el que algunos artistas agradecidos proyectan hacerle en Madrid. Y a mí, particularmente, me complace señalar, por su honesta sencillez, ése que un pueblo rural de la provincia de Sevilla le ha dedicado.

■ J. M. M. G.