

JOAN MIRO

1. ORIGENES

El encuentro de Miró consigo mismo se inicia tras el hallazgo del surrealismo, que constituirá la justificación de su obra y el único camino viable para la manifestación de su verdadero ser.

Sus primeros lienzos surrealistas datan de 1923-24. Hasta ese momento su obra catalogada podría reunirse en dos períodos: en el primero, de 1914 a 1918, se advierte una marcada influencia de Cézanne y de los *fauves*, aunque amalgamado en un *fauvismo* muy personal. En las obras finales de este momento aparece ya una personalidad que, desprendiéndose de la imitación, va cobrando vida propia. Tal es el caso de, por ejemplo, *Huerto con asno* (1918), en el que tanto el color como la minuciosidad de la factura anuncian ya el carácter que presidirá las obras inmediatamente posteriores.

En el segundo período —1919 a 1922— pinta con un realismo preciso y minucioso que se expresa cargado de influencias cubistas, pero su cubismo es pronto superado por una propensión muy franca al color. Este cambio se corresponde con un fenómeno general —relacionado con el arte de Matisse y que afecta también a Braque y a Picasso—, con el que Miró toma contacto durante sus estancias en París, en donde pasa los inviernos a partir de 1920.

Esta semiciudadanía parisiense determina también su toma de contacto con Dadá. El dadaísmo, movimiento que surge durante la Primera Guerra Mundial en contra de todos los valores establecidos, proclama la inutilidad de la razón, mientras aporta nuevas concepciones basadas en la creencia de la fecundidad del azar y lo irracional. Desea ridiculizar lo que juzga ídolos de la sociedad y, entre ellos, el arte. Intenta arruinar la misma noción de arte. En este aspecto no busca en ningún momento emocionar con sus obras, sino producir un choque violento que lleve la confusión a los espíritus.

El resultado de estos contactos de Miró con el dadaísmo —que se redujeron a asistir a sus manifestaciones sin tomar parte en ellas—,

se asume en su obra mucho más tarde, entre los años 1928 y 1931, a través de una voluntad antipictórica, en contra, incluso, de la propia noción de pintura. En aquel momento sólo determinaron la decisión de apartarse de las convenciones tradicionales y buscar su propio camino. Ese estado de ánimo originó lienzos como *La masía* (1921-22), obra cumbre de la etapa detallista.

En 1923 sufre una crisis que supera con ayuda de los poetas que al año siguiente se agruparán bajo el signo del surrealismo.

El movimiento surrealista se gesta en el seno de Dadá a partir de 1921, fecha en la que se supera la fase meramente destructiva y se inicia una actitud más metódica de Investigación del Inconsciente, emprendida por Bretón, Aragón, P. Eluard, Soupault, R. Desnos, M. Ernst, P. Unik, etc. Es Bretón el que da la primera formulación definidora del movimiento en su *Manifiesto surrealista* (1924), en donde describe el surrealismo como «automatismo psíquico puro mediante el cual uno se propone expresar, sea verbalmente, o por escrito o de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento, en ausencia de todo control ejercido por la razón y al margen de toda preocupación estética o moral».

Basándose en las teorías psicoanalíticas de Freud, consideraba la personalidad humana escindida en dos partes, una consciente y otra inconsciente. La primera se juzgaba un estorbo que impedía liberar todas nuestras posibilidades latentes. La única manera de romper las ataduras de la razón era tener acceso al inconsciente, en donde se contienen todos los elementos instintivos que la evolución social ha reprimido, pero que no por ello son menos auténticos ni menos válidos. De ahí el interés en explorar sistemáticamente el inconsciente y en proyectar nuevas luces sobre las profundidades ocultas del hombre. El inconsciente, abordado a través del sueño, entrega sus secretos psicopatológicos. El pensamiento, en ausencia de todo control ejercido por la razón y al margen de toda preocupación estética o moral, es libre. El objetivo consistía en reunir el sueño y el pensamiento libre en un intento de encontrar una superrealidad experimentable y comunicable.

La obra plástica era, simplemente, un medio más de alcanzar, explorar y representar esa zona subyacente. El problema estético no entraba en las preocupaciones de aquel grupo cuyo afán, según expuso Bretón en el segundo manifiesto (1929), era: «no ya esencialmente producir obras de arte, sino iluminar la parte no revelada y, sin embargo, revelable de nuestro ser, donde toda belleza, todo amor, toda virtud que apenas conocemos luce de una manera intensa.» El arte será, pues, un método más de conocimiento y su temática será

la proporcionada directamente por el inconsciente. La obra plástica «se referirá a un modelo puramente interior o no existirá», afirma A. Bretón.

No se proponían, por tanto, crear obras de arte, sino conseguir documentos psicológicos, importando muy poco la elección de medios. Esto explica que cada uno pintase como quisiera, con la única condición de que revelase con audacia, e incluso con método, sus propias profundidades, al margen de toda referencia escogida. El arte era el campo de aplicación de dos métodos de aproximación que acababan de ser descubiertos y que conducían a caminos muy distintos:

A) El automatismo, en el que la mano, desvinculándose de la conciencia, depende directamente del inconsciente y traduce sus impulsos por medio del grafismo de una manera mecánica e instintiva.

B) La desorientación reflexiva, que intenta sugerir la experiencia desconocida mediante la asociación insólita de imágenes del mundo normal, a la vez que pretende insinuar en el mundo de las apariencias habituales un poder de emoción que, por el choque que provoca, aporta un eco de la angustia en que se ha sumergido el explorador de las profundidades.

La obra de Miró pertenece al campo de lo instintivo. Participa principalmente del grafismo y de sus invenciones imprevistas. Sus trazos registran los impulsos, las intensidades y modulaciones de una fuerza que surge. Sigue la escritura automática, que al dictado interior se desarrolla en un trazo dibujado, con inflexiones expresivas y del que la imagen se deduce sólo de un modo incompleto.

Su adhesión al surrealismo no significó la aceptación total del rígido automatismo preconizado por Bretón, ni la marginación de los problemas estéticos. En realidad sus pinturas oníricas irritaban al grupo surrealista por sus calidades pictóricas.

Una vez que Miró adquiere conciencia de los inagotables recursos de la imaginación y de lo irracional, se organizan definitivamente las formas de su arte: traslada al lienzo sus imágenes alucinatorias, convirtiendo cada cosa en una figura simplificada, casi un signo, que la comenta maliciosamente a la vez que la evoca. Renuncia a la tercera dimensión, inventando una bidimensionalidad personalísima y poderosamente ornamental. Y asocia los signos gráficos con los del color, en composiciones a las que su espíritu inventivo aporta una fecunda fantasía.

La primera obra en la que hallamos un modo diferente de abordar la realidad es *Tierra labrada* (1923-24), visión fantasmagórica de

elementos oníricos, animales contrahechos y asociaciones insólitas, representadas en formas figurativas, esquematizadas o abstractas y con unas proporciones irreales, procedimiento común a toda creación fantástica. Es una obra en la que aparecen, como reminiscencias de la etapa anterior, la minuciosidad, la abundancia de detalles y un color que aún no se ha liberado, pero en la que aflora ya esa indescifrable unión entre lo imaginario y lo real, que seguirá siendo el principio de toda su obra.

2. EVOLUCION PICTORICA

Miró se ambienta rápidamente en esa nueva toma de conciencia que afecta a las fuentes más profundas y, hasta entonces, más incontroladas de la creación artística. En ese mismo año de 1924 elabora una serie de pinturas en las que la iconografía está representada por medio de signos y de símbolos, organizados en estructuras más o menos complejas. En unos casos realiza la pintura mediante una economía de elementos significativamente relacionados entre sí, como *Maternidad*. Otras en composiciones más complejas, como, por ejemplo, *El cazador*, construido con un trazado airoso que caracterizará el aspecto automático del arte de Miró. Entre las composiciones más detallistas se encuentra *El carnaval del arlequin*, que cierra esta etapa breve, pero esencial, de descubrimiento de una escritura imaginaria que ha revelado un mundo personal y maravilloso.

Miró, igual que Klee y Arp, marca la pauta para crear un vocabulario de signos pictóricos con resonancias mágicas. Consideramos que la relación del signo con el significado es mágica cuando, a través del signo, se pretende operar sobre lo real de una manera oculta, sin desvelar por completo la correspondencia entre el signo y lo significado.

No existe símbolo propiamente dicho si preexiste un significado. Pero los símbolos de Miró gozan de libertad porque no proceden de ningún código, ni se hallan sometidos a sintaxis o relación determinada alguna. Al principio se desarrollan al ritmo caprichoso de la escritura, pero también se fragmentan y se acercan al pictograma cuando el autor se deja llevar por su amor a lo concreto. Estos signos, en los que van mezclados reminiscencias de las artes primitivas y morfologías de inspiración orgánica, no apelan a una simbólica razonada, sino a un reconocimiento intuitivo de las fuentes originales. Cada uno se mueve con holgura en diversos planos, encarna a la vez los elementos y las sensaciones de placer o espanto que afligen al

hombre. Los símbolos de Miró se mueven en el plano de lo emotivo. Son una experiencia vivida y un modo de conocimiento.

También corresponden al ámbito surrealista los cuadros-poema, en los que la imagen se integra con palabras y frases poéticas. El más célebre es *El cuerpo de mi morena porque la amo como mi gata vestida de verde ensalada como el granizo es igual* (1925).

Conmovido por vivencias similares crea, entre los años 1925 y 1927, casi un centenar de pinturas envueltas en una atmósfera onírica a menudo cargada de angustia y de erotismo y en las que formas fluctuantes, sugeridas por el trazo o la mancha, se ciernen sobre fondos monocromos.

Más serena es la entonación de los cuadros pintados durante el verano de 1926-27 en Montroig, como *Personaje que arroja una piedra a un pájaro* o *Perro que ladra a la luna*, en los que los fondos turbios y tumultuosos han sido sustituidos por una tranquila bipartición del cielo y la tierra mediante la línea del horizonte.

Un viaje a Holanda en 1928 le inspiró la serie de los interiores holandeses. En estos lienzos, en los que recrea originales flamencos de los siglos XVI y XVII según las más estrictas reglas de la transformación fantástica, insiste en la antigua multiplicación del detalle, la factura íntima y la situación anecdótica. El mismo proceso de transformación poética se verifica en 1929 en los retratos imaginarios, tales como *La Fornarina*, basada en la conocida obra de Rafael, o *Retrato de una dama de 1820*, basada en una de Constable. En ellas asistimos a una simplificación de la factura y una acentuación en la sobriedad del color.

Una aridez creativa excepcional muestran los lienzos de 1930, debido a la crisis que sufre Miró entre los años 1928 y 1931, determinada por una voluntad polémica de origen dadaísta contra la propia noción de pintura. En una entrevista publicada en *L'Intransigeant*, Miró habla de asesinato de la pintura que, en esencia, no es más que la impugnación de la suya propia, de la transfiguración poética de la realidad.

El punto de partida para volver a pintar es el rigor con que trabaja sus *Construcciones*, realizadas, en esas mismas fechas, con objetos encontrados. Es muy significativo que los 18 grandes cuadros de 1933 estuvieran precedidos por sendos estudios de «collages», integrados por objetos faltos de toda poesía. Pero a partir de ellos Miró desarrolló esos lienzos que se apoyan en un gusto abstracto por la forma y el color, cuyas calidades plásticas sobrepasan el significado de la representación.

Una gran desazón espiritual revelan las obras realizadas entre 1934 y 1938, época conocida como «período salvaje». Las representaciones son figuras monstruosas, estilizadas en formas orgánicas elementales. El color adquiere gran importancia y singular viveza, como *Hombre y mujer ante un montón de excrementos* (1936), en el que la atmósfera alucinante se acentúa con los juegos de colores. El propio autor explica (*): «Para lograr una atmósfera fuertemente dramática no me bastaba sólo con el dibujo: la máxima agresividad la obtenía sobre todo por el color.»

Uno de los puntos culminantes de este período trágico es *Naturaleza muerta con zapato viejo* (1937). Expresa tal angustia ante la guerra civil española, que afecta a la conciencia incluso en sus relaciones con los objetos cotidianos, que se hacen obsesivos y amenazadores; al propio tiempo el color violento y las gigantescas sombras simplificadas acentúan la atmósfera de dramática pesadilla.

Durante los años 1939-1940, la crisis se resuelve con la evasión. «Sentía un profundo deseo de evasión —declararía Miró a Sweeney—. Me encerraba en mí mismo deliberadamente. La noche, la música y las estrellas comenzaron a desempeñar un papel de primer plano en la sugestión de mis cuadros.»

De la noche, la música y las estrellas nacen en 1940-41 la serie de 23 *Constelaciones* que señalan un proceso de intensificación de la grafía, dentro de un espacio íntegramente utilizado y cubierto por multitud de signos, cuya aparente dispersión disimula un orden riguroso.

En un intento de depurar su estilo crea en los años siguientes (entre 1942 y 1944) una pléyade de obras sobre papel: acuarelas, gouaches, pasteles y dibujos, alrededor del tema *Mujer, estrella, pájaro*.

Las cerámicas y esculturas que realiza en estos años determinan una simplificación de la factura y una revalorización del espacio, que en las telas pintadas entre 1945 y 1946 se manifiesta en unas formas sígnicas construidas de un solo trazo. El color, distribuido en manchas muy pequeñas, es el imprescindible.

Por entonces Miró afronta la decoración mural. En 1947 realiza la pintura mural para el Terrace Plaza Hotel de Cincinnati, y en 1950-51 el panel para la Harvard Graduate School de Cambridge, EE. UU.

Entre 1954 y 1959 construye una serie de objetos —esculturas y cerámica— dominados, más que en ningún otro momento, por el juego, la fantasía y el humorismo.

(*) «Revelaciones de Joan Miró sobre su obra». *Gazeta Ilustrada*. Barcelona, 23 de abril de 1978.

Su interés por el Extremo Oriente le empuja a buscar simplificaciones que culminan en una especie de ideogramas. En sus últimas obras los signos se hacen más importantes y los colores más graves. En 1960 pasa del grafismo brutal a una forma evasiva, casi etérea. En los dos años siguientes, con una sola línea, desarrollada sobre un fondo monocromo, realiza obras monumentales de gran formato. A partir de entonces se acentúa la importancia del hecho gestual, que se desarrolla mediante una grafía sumaria, áspera e incluso violentamente expresiva.

En este sentido la exposición más sencilla y reveladora nos la proporciona el propio Miró en su texto *Yo trabajo como un hortelano*. Dice así:

«Experimento la necesidad de alcanzar el máximo de intensidad con el mínimo de medios. Esto es lo que me ha conducido a dar a mi pintura un carácter cada vez más despojado.

Mi tendencia al despojamiento, a la simplificación, se ha ejercido en tres dominios: el modelado, los colores y la figuración de los personajes.

En 1935, en mis cuadros, el espacio y las formas aún parecían modelados. Todavía había claroscuro en mi pintura. Pero, poco a poco, todo esto ha desaparecido. En torno a 1940, el modelado y el claroscuro fueron enteramente suprimidos.

Una forma modelada es menos sorprendente que una forma sin modelar. El modelado impide el choque y limita el movimiento a la profundidad visual. Sin modelado ni claroscuro, la profundidad no tiene límite: el movimiento puede extenderse hasta el infinito.

Poco a poco, he llegado a no emplear sino un pequeño número de formas y colores. No es la primera vez que se pinta con una gama muy reducida de colores. Los frescos del siglo X fueron pintados así. Para mí, son algo magnífico.

Mis personajes han experimentado la misma simplificación que los colores. Simplificados como están, resultan más humanos y vivos que si estuvieran representados con todos los detalles. Representados con todos los detalles, les faltaría esa vida imaginaria que lo agranda todo.»

3. GRABADO Y ESTAMPACION

El grabado, con sus propias exigencias, es para Miró un medio de expresión de incontables posibilidades e infinitas variaciones.

Desde sus primeras litografías —unas para *Cahiers d'art* y otras para *L'arbre des voyageurs*, de Tzara—, que datan de 1930, y sus primeros aguafuertes —para *Enfances*, de Georges Huguet—, de 1933, se da cuenta de la posible consecución de unas calidades de máxima eficacia en una obra como la suya, plena de signos e ideogramas.

A partir de ese momento su labor de grabador y de estampador queda plasmada en una serie de aguafuertes y litografías en las que intensifica la alegría mágica de su pintura. Salta sobre las convenciones de cada género y en su búsqueda constante de los medios expresivos más adecuados, no teme incorporar al aguafuerte técnicas tomadas de otros procedimientos tales como el aguatinta, la punta seca o el carborundum. La litografía es su medio de expresión gráfica más habitual, pero sus serigrafías son igualmente reveladoras. En el aguafuerte consigue algunas calidades muy personales mediante texturas de barniz blando.

La evolución de su obra gráfica, igual que el resto de sus trabajos, camino hacia la máxima simplificación. En las series grabadas puede apreciarse ese deseo continuo de volver a un primitivismo purificado. Desde la serie de Barcelona hasta las más recientes encontramos la insistencia, las variantes sucesivas, la utilización alternada de gamas y los añadidos pertinentes al primer original, en un camino hacia formas que son pura insinuación.

El copioso número de sugerencias aumenta la complejidad de la obra gráfica. El mayor bloque de estos trabajos pertenece a un período en que los valores de síntesis han ido adquiriendo preponderancia sobre los de análisis. Permanece la mitología de siempre —estrella, mujer, árbol, sexo, sol y luna—, pero convertida en un encadenamiento de signos indicativos. El grafismo se hace más contundente y explosivo. El mismo procedimiento mecánico facilita estas explosiones que son también el deseo de una presencia alucinada de las cosas. La línea es una existencia que se basta a sí misma, plena de posibilidades y variaciones interminables. El equilibrio de su nítida y rica selección cromática, atemperada con manchas de un negro profundo y por el blanco de los fondos, dan como resultado una serenidad llena de fuerza.

Entre las obras relativamente recientes sobresalen varias carpetas y álbumes de notable significación. En las estampaciones litográficas, que son la mayor parte, resplandece esa magia espacial y formal y ese dominio de las distancias y las relaciones entre forma y forma o entre éstas y el fondo, que presta un sello inconfundible a esas creaciones suyas. Las colecciones al aguafuerte, realizadas algunas de ellas con la colaboración del aguafortista mejicano Juan José Torralba, muestran el dominio alcanzado por Miró en el grabado en hueco. A veces produce roturas en tensión inestable que le permiten obtener emotivos efectos de relieve estampado en seco.

En los últimos años la voluntad de investigación de Miró se hizo más patente no sólo en las litografías sino también, de manera muy especial, en el grabado. Para ello ha mordido con más profundidad la plancha de cobre o cinc en el aguafuerte y ha dominado las posibilidades de las resinas y de las fusiones cromáticas, con las que obtiene a veces unos resultados que hacen pensar en las disoluciones coloidales.

De forma esporádica Miró realizó una serie de carteles cuya aportación consistió más en una depuración de la forma que en la imposición de una nueva signografía o una nueva ordenación del espacio.

4. ESCULTURA

En el conjunto de obras producidas por la fecunda actividad creadora de Miró, los objetos escultóricos constituyen una parte esencial aunque mucho menos valorada y comprendida que su pintura.

Su actividad escultórica, que comienza en 1928, se inicia con el propósito surrealista de mirar el mundo con ojos nuevos, haciendo tabla rasa de las normas, principios y valores de la tradición estética. Realiza entonces —especialmente a partir de 1930— montajes objetuales sorprendentes que parten de la nada, es decir, que surgen ante una voluntad de negación de ideologías artísticas y de pretensiones estéticas o decorativas. Sin embargo, se evidencia en ellos un deseo de juego trascendente y un esfuerzo de concentración plástica.

En 1944 inicia una serie de esculturas en cerámica, en colaboración con Llorens Artigas, en las que abundan las masas blandas y las formas en continuo estado de metamorfosis.

Es a partir de 1966 cuando realiza su aportación fundamental a la escultura con la elaboración de los bronce fundidos a la cera perdida, muchos de ellos pasados a la materia definitiva sobre montajes objetuales. La unificación de las materias de los objetos cotidianos —y casi siempre humildes— que Miró elige, manipula y hace pasar al bronce, produce una transformación violenta y radical que desemboca en una insólita expresividad de lenguaje.

Imbuído por la idea de la metamorfosis, materializa elementos biomórficos y formas de significado impreciso, distribuidas en una nueva organización del espacio, en la cual el elemento masa se valora de manera diferente.

El propósito de esta escultura es vario. Por una parte desea renovar el tacto y la visión, advirtiéndonos de la profunda diferencia que existe entre lo real y lo realista. Frente a la tradición, repeti-

ción estéril y agotada, experimenta nuevos métodos y procedimientos de lenguaje artístico, en la búsqueda de una identidad, mediante una confianza total en la intuición y en la subjetividad creadora. Así el arte se entiende como un compromiso del hombre consigo mismo y con la vida.

Las ideas del surrealismo tuvieron una influencia decisiva en la escultura de Miró. Es indudable que pasada la euforia de los años iniciales derivó hacia concepciones más subjetivas. Sin embargo, la herencia surrealista, al menos en algunas de sus premisas fundamentales, incorporada ya a la personalidad de Miró como parte integrante de sus ideas, no le ha abandonado.

La obra de Miró ha contribuido decisivamente a la renovación de los elementos plásticos escultóricos dentro del amplio espectro de las vanguardias clásicas (expresionismo, cubismo, futurismo, abstracción —informalismo y constructivismo—, dadaísmo, surrealismo, y nuevo humanismo expresionista de postguerra), coautoras de la innovación y enriquecimiento de la escultura contemporánea.

5. CERAMICA

La seducción que ejerce sobre Miró el contacto con la materia y los elementos primarios le llevó a iniciarse en la cerámica.

Su obra cerámica propiamente dicha comienza, en colaboración con Llorens Artigas, en el mismo año 1944 en que habían realizado conjuntamente sus primeras esculturas en barro. El impulso de mayor importancia —exceptuando los murales— se da entre 1953 y 1957 con la realización de una nueva serie en la que interviene, además de Llorens Artigas, su hijo Juan.

Como cada vez que aborda un material nuevo, Miró desea agotar todas sus posibilidades. Elabora toda suerte de objetos —vasos, placas, huevos, platos, antiplatos...— que decora con una asombrosa economía de medios. El vocabulario formal está usado con tal poder de síntesis que sus esquemas evocan las representaciones signográficas. El color se produce como una explosión fulgurante aunque poderosamente sabia en sus efectos. En todo momento los valores pictóricos se apoyan en las vibraciones y texturas de los materiales empleados.

Todo este mundo de fantasía es consecuencia de la atenta observación de los seres, pequeños o grandes, que le rodean, y de los objetos, cuya inmovilidad sugiere a Miró una serie de movimientos que aportan una vida misteriosa a la materia inerte.

Con un enfoque totalmente diverso al de la realización de los pequeños objetos aborda Miró, siempre en colaboración con Artigas, la tarea de las cerámicas murales. En su artículo «Ma dernière oeuvre est un mur», publicado en *Derrière le miroir*, se expresa así: «El arte mural es lo contrario de una creación solitaria. Aunque hay que salvaguardar la personalidad propia, también es preciso comprometerla profundamente en la obra colectiva.»

En 1958 terminan el *Muro del sol* y el *Muro de la luna* para el edificio de la Unesco en París, en cuyo alargado despliegue de formas hay ecos, o quizá afinidades electivas, de las pinturas rupestres, de los frescos románicos catalanes y del Parque Güell, de Gaudí. Hay en ambas obras un equilibrio expresivo entre el relativo respeto al contexto arquitectónico y la necesidad de que los murales exentos mantengan al mismo tiempo su propia expresividad.

Más alta calidad revela la cerámica mural encargada en 1960 por la Universidad de Harvard, en sustitución de un panel pintado en 1950-51, actualmente emplazado en el Fogg Art Museum, Cambridge. Esta obra, ejecutada sin boceto, es una creación excepcionalmente libre, en la que un grafismo espontáneo se une a la sugestión de las manchas y de los materiales.

En 1964 la Handelshochschule de Saint-Gall, en Suiza, había encargado la decoración de sus muros a diversos artistas, entre ellos Miró. El friso que le había correspondido era un largo panel en el que la visión está interrumpida por columnas. Se resolvió con una pintura sinográfica de grandes caracteres que pueden leerse fácilmente a través de estos obstáculos. En este nuevo acierto la integración en el ámbito arquitectónico resulta evidente y destaca por su fluidez y su ritmo.

En enero de 1966, Miró y Artigas comienzan otra cerámica parietal para el Solomon R. Guggenheim, de Nueva York. En el muro cóncavo, como todos en este museo, los caracteres están grabados en forma de incisiones que apenas necesitan del color, aplicado, por otra parte, en la medida de lo imprescindible, para conferir esa sensación de movimiento leve y alroso.

Todo lo contrario es el mural cerámico para la Fundación Maeght (1968), en el que grandes formas pesantes llenan la superficie pictórica, encuadrando zonas de colores, tan vivos, que iluminan en su pequeñez las grandes masas neutras.

Para la exposición Internacional de Osaka pinta directamente sobre el muro (1970) un complicado grafismo lleno de armonía y equilibrio. En ese mismo año realiza el del aeropuerto de Barcelona, con una concepción totalmente contraria al de Osaka. El barcelonés es

una estructura simple, de grandes formas netas y todos los colores de la paleta de Miró distribuidos en grandes masas.

Un nuevo panel destinado a decorar un muro interior de Kunsthaus, de Zurich, es creado en 1971. Las manchas están dadas sobre los esmaltes con tal fluidez que el conjunto de la obra da la sensación de libertad absoluta.

En estos murales, igual que en sus objetos cerámicos, Miró recrea su peculiar universo que unas veces tiende a la sonrisa y otras a la ira o la crispación. En ellos aparecen esas configuraciones instantáneas de un vocabulario continuamente utilizado en los más diversos ámbitos, del que surgen unas formas que no representan nada preciso, pero que, confrontadas con la realidad, confieren sus analogías. Nadie como Miró sabe sacar partido del impacto psicológico que produce el orden cromático, alzado e imperativo, organizado con una asombrosa economía de medios, con una parquedad que es siempre la exactamente justa.

El mundo de estos murales es el de la libertad de dición dentro de un orden que Miró eligió, a su vez, libremente. De ahí la necesidad absoluta de cada forma, pero también esa fluidez y esa armonía que suele alcanzar quien se ha elegido, sin compulsiones, en cuanto ser humano, y en cuanto artista que utiliza, como materiales básicos, el propio espacio y la interconexión de unas formas en cada caso insustituibles. Es el modelo interior el que cobra vida en estos murales, y este solo hecho bastaría para probar hasta qué punto sigue siendo surrealista Miró en sus más ambiciosas obras.

6. MIRO Y EL BALLET

El primer contacto de Miró con el ballet se produjo en 1925, cuando Diaghilew, gracias al cual los pintores consiguen un lugar prominente en el espectáculo e intervienen dando una nueva orientación a la escena, pide a Ernst y a Miró la realización de los dibujos preparatorios para los decorados y vestuarios de *Romeo y Julieta*. Diaghilew estaba convencido de que el surrealismo de Miró y Ernst sería una fuente de renovación muy eficaz. Para Miró aquella experiencia fue un ensayo, aunque se sintiera totalmente seducido por ese mundo e ilusionado por contribuir con sus más recientes inquietudes estéticas, que en aquel momento eran la consecución de una ordenación ornamental vibrantemente dramática.

Diaghilew muere en 1929. A principios de 1932 resurge una nueva compañía, gracias a la colaboración de Blum, De Basil, Gregorieff y

Kochno, denominada Ballets de Montecarlo, porque en esta ciudad tenía su sede.

En 1931, Kochno y Massine, interesados en el lirismo mágico y desbordante de Miró y pensando que la expresión de sus formas y tonalidades sería la más eficaz solución para la renovación del ballet, le piden que colabore con ellos en la escenografía, decorados y vestuario de *Jeux d'Enfants*, que se estrenaría el 14 de abril de 1932 en el teatro de Montecarlo, según argumento de Kochno y música de Bizet.

En este ballet los objetos debían poseer una lógica peculiar y un ideal propio. Las figuras serían arquetípicas, con un aire impersonal. Miró, acostumbrado a utilizar los objetos más simples para crear obras poéticas y poseyendo la facultad de transmitir al espectador sus propias emociones, resuelve con habilidad estos escollos, engendrando, con la simplicidad de sus formas y colores, una fuerza sesorial que magnetiza. Soluciona el decorado trazado, con un dibujo esquemático, multitud de formas flotantes a manera de personajes en gestación. Muy interesantes fueron los rayados minúsculos y las espirales infinitamente repetidas que daban vida a los fondos y hacían saltantes las superficies inmensas.

En *Jeux d'Enfants* domina el sentido del orden y del equilibrio, pero también una minuciosidad que hace que, según confesión del propio Miró, el autor le haya dado tanta importancia a una pequeña zona como a cualquier gran «superficie plana de muchos metros cuadrados». Es notable también el acierto de Miró en la incorporación de los bailarines a la ambientación cromática, espacial y formal de sus propios decorados. «A pesar del respeto que me merecen —expliqué— los he considerado como formas y colores, como medios de expresión.»

Aquel sueño de Wagner de conseguir la integración de todas las artes en el espectáculo y no tan sólo en la arquitectura como había sido habitual hasta entonces, se realiza de alguna manera en los decorados de Miró y en su tratamiento plástico de los danzantes. Esa ha sido su máxima aportación a la renovación del ballet, aplicada con una genialidad que, en esta empresa, corre pareja con la de Picasso y Dalí.

7. EPILOGO

Miró, que cultiva tantos géneros diferentes, es en todos ellos inconfundible. No es tan sólo el color y el ritmo lo que establece la unidad entre escultura, cerámica, pintura y grabado. Hay además la sig-nografía y la magia.

El signo se hace resumen e ideograma de una simbolización, pero a través de la manera intransferible como lo intuye Miró. Cabría relacionar esta personalización de arquetipos y símbolos con las puntualizaciones de Lorenzer sobre el concepto psicoanalítico del símbolo y con la recomendación de Jones de que no se intente interpretar los símbolos como indicios fijos. «La regla universal —afirma Jones— dice que también el símbolo, en lo que tiene de jeroglífico, debe resolverse a partir de las asociaciones y tan sólo a partir de ellas. Miró da en sus cuadros los elementos para que cada espectador establezca esas asociaciones y correlaciones que serán tan sólo suyas y no de otro cualquiera, pero no nos desvela las que él ha hecho previamente para que afloren a sus obras. De ahí la magia de cuanto Miró hace y de ahí también que todas sus vivencias se conviertan en obra de arte y en algo más.

Esta postura de Miró ayuda a explicar además la profunda identidad de su obra. Miró está en todo cuanto pinta, graba o esculpe y es siempre el mismo en todo cuanto sugiere u oculta. Multiforme, pero sin apartarse un instante de su modelo interior hecho de signos (relaciones dinámicas entre un elemento sensible que actúa como significativo y un significado que puede ser sometido a análisis racional) y de símbolos (captación de la esencia última de cada realidad a través de otra realidad paralela cuya validez universal se halla, cuando existe, en relación con los grandes arquetipos del inconsciente colectivo).

El signo, el símbolo y las realidades aparentes que ambos convierten en doblemente significativas se interpenetran continuamente y hacen que su obra sea profundamente surrealista aunque no responda, de una forma literal, a un programa preconcebido.

MARIA ELISA GOMEZ DE LAS HERAS

Ayala, 65
MADRID-1