

MIRO Y LA VANGUARDIA

Tratar sobre la significación de un artista contemporáneo entraña siempre un riesgo grave, aunque quizá, por otra parte, esa misma inseguridad que provoca el hacerlo esté suficientemente compensada por el placer incomparable de enfrentarnos, por una vez, sin mediaciones, guiados por la pura pasión, con la obra de arte. Pues bien, este riesgo y dificultad indudables que acarrea siempre intentar razonar sobre lo inmediato, se refuerzan al vérnoslas con el tipo de artista «instintivo» que encarna como nadie Miró, cuya expresión y símbolos plásticos se cuecen en lo más primario y arcaico de la intimidad. Por lo demás, en plena coherencia con su espontánea actitud, resulta casi imposible hacer que Miró razone —o mejor, que racionalice— el porqué de su obra, como se puso de manifiesto en sus célebres conversaciones con Georges Raillard, cuyo espíritu se resume paradigmáticamente en esa afirmación del pintor catalán que preside con acierto la portada del libro: «Mi pintura no es de ningún modo un diario secreto. Es una fuerza atacante que se exterioriza.» Aquí, pues, nada que se parezca a un pensamiento traducido en imágenes, nada de reflexión, sino, más bien, todo lo contrario: una especie de fluido automático de imágenes, tan libremente asumido, que con razón hizo exclamar cierta vez a Breton, respecto a Miró, que éste «quizá fuese el más surrealista de todos nosotros».

En realidad, la combinación no pudo ser más radical: un «buen salvaje» aupado por quienes, como los surrealistas, sólo creían en la libre expresión espontánea de la naturaleza humana. En este sentido, aunque indudablemente el carácter genial se acaba imponiendo frente a las circunstancias, no cabe duda de que en la confluencia de Miró y los surrealistas hubo algo de feliz oportunidad histórica, de simbiosis, cuyo éxito hace que el encuentro entre ambas fuerzas tenga el rango de los acontecimientos. En cualquier caso, para valorar lo que significó este encuentro, puede ser muy útil hacer un poco de historia, tanto desde el punto de vista de Miró, como desde el del programa plástico del primer surrealismo, justo aquel que calificara William Rubin como su período «heroico».

Nacido el 20 de abril de 1893, Joan Miró está situado cronológicamente entre Picasso y Salvador Dalí, que nacen, respectivamente, en 1881 y 1904; lo cual significa, en el contexto de la historia del arte contemporáneo, que está un poco a medias entre la primera y la tercera generación de vanguardistas históricos, o, si se quiere entre quienes se dan a conocer antes de los años veinte y los que lo hacen en los treinta; en definitiva: un puro producto del arte de entreguerras. Pues bien, según vayamos desgranando otras fechas significativas en la biografía de Miró, irá cobrando más sentido este primer intento de clasificación. Nos referimos, en efecto, a fechas tales como la de 1907, cuando Miró recibe las primeras lecciones artísticas serias de Modest Urgell y Josep Pascó, profesores ambos de la célebre escuela catalana de La Lonja; la de 1911, año durante el cual permanece una larga temporada en Montroig, que le influye decisivamente en su vocación de pintor; la de 1912, cuando asiste a las clases de Francesc Galí, donde también estudian Llorenç Artigas y Ricart, y cuando puede contemplar la exposición de cuadros *fauves* y cubistas de la Galería Dalmau; la de 1915, cuando continúa su formación en la Academia de Sant Lluç, donde hará dos nuevos amigos: Joan Prats y J. F. Ráfols; la de 1916, que es la de la exposición Vollard, en Barcelona; la de 1917, instalación del dadaísta Picabia en aquella ciudad; la de 1918, fecha de su primera exposición personal en la Galería Dalmau o, finalmente, la de 1919, cuando viaja por primera vez a París, donde se instalará definitivamente al siguiente año.

Este primer repaso de la formación plástica juvenil de Joan Miró nos aporta ya ciertos datos ambientales muy interesantes, cuyo alcance hemos limitado ciertamente a lo puramente artístico: lo que pudo aprender y ver en Barcelona a comienzos de siglo un pintor con inquietudes. Hay, desde luego, otra serie de datos de la biografía íntima de Miró que pueden ser también aireados —tradicción artesanal de la familia: su padre fue relojero y sus abuelos paterno y materno, respectivamente, ebanista y herrero; la cerrada oposición del padre a su vocación artística; la fuerte influencia del paisaje cuando era niño, etc.—, pero creo que todos ellos se encuadran bien en el contexto global de las contradicciones generales de la Barcelona moderna, a medias entre el nacionalismo y el espíritu cosmopolita, recordando precisamente la incompatibilidad coyuntural que enfrentaba entonces, con cierto desgarró, el sentimiento catalanista y esa vocación cosmopolita propia del país en aquellos momentos más desarrollados industrialmente de todo el Estado español, Georges Raillard le recordaba a Miró lo que le dijo a un pintor amigo al marcharse, en 1919, a París: «Hay que irse. Si te quedas en Cataluña te mueres.

Hay que convertirse en un catalán internacional.» No es, desde luego, que Barcelona no fuera entonces la ciudad más abierta a las novedades internacionales, sino que, como el mismo Miró le explicó a Raillard, éstas no conseguían todavía el suficiente arraigo local. De hecho, que en aquella Barcelona se pudieran ver muchas cosas, aunque sólo afectaran a una minoría, lo comprobamos con una simple relación de datos sueltos. Así, por ejemplo, dejando al margen el peculiar cosmopolitismo mediterráneo de los *noucentistas*, en abril de 1912 la Galería Dalmáu inaugura una exposición cubista que cuenta con nombres como Metzinger, Gleizes, Marie Laurencin, Gris, Marcel Duchamps; en 1916, el Ayuntamiento de Barcelona patrocina una exposición de arte francés que organiza el marchante Ambroise Vollard y la Galería Dalmáu sigue desarrollando su interesante programa vanguardista, esta vez con exposiciones individuales de Van Dongen y Gleizes, pero, sobre todo, durante este año, es cuando comienzan a instalarse en Barcelona toda una amplia serie de vanguardistas profesionales que huyen de la guerra mundial: Francis Picabia, Albert Gleizes, Canudo, Marie Laurencin, Arthur Cravan, Max Goth, Otto Lloyd, Max Jacob, Olga Sacharoff, Ribemont-Dessaignes, G. Buffet, etcétera. Pronto, además, todos ellos tendrán su propia plataforma con la revista «391», que se publica en francés y con una tirada de 500 ejemplares. «391» significó, por otra parte, la incorporación de la vanguardia más violenta y radical, pues estaba inspirada en los disolventes principios dadaístas. Este mismo año, finalmente, es el de la presentación de los ballets de Diaghilev en Barcelona y Madrid, con una de sus composiciones escenográficas más escandalosas: «Parade», de Picasso.

Con todo esto quiero simplemente subrayar que a un artista joven e inquieto como Miró no le faltó en Barcelona la información más completa y así se registra en su pintura juvenil, aunque, a la postre, tuviera que acabar emigrando a París. En cualquier caso, conviene ya valorar la incidencia de todas estas corrientes en la formación del universo plástico de este catalán hasta la médula, con veleidades de vanguardista, pues en él se encarnan todas estas pasiones, incluso cuando, por las circunstancias, su convivencia resulta contradictoria. Más arriba, ya hicimos mención a los maestros catalanes de Miró, entre los que destacan, por la influencia que en él ejercen, Urgell, cuyos vastos escenarios de paisaje aprovechará posteriormente Miró en esas atmósferas irreales como de un vacío envolvente, y también Francesc Galí, que le proporciona todo un mundo de inquietudes intelectuales, pero, principalmente, que no sólo no le atosiga con perfeccionismos académicos que resultaban incompatibles con su espon-

tánea desmaña, sino que consigue sorprenderle, muy positivamente, mediante ese curioso método de hacer dibujar un objeto palpándolo con los ojos vendados, lo cual implicaba, entre otras muchas cosas, desarrollar muy agudamente el sentido de la observación, subvertir la percepción habitual e incluso abrirse al mundo de la imaginación. Por otra parte, en esta relación de posibles influencias locales, no hay que olvidar tampoco la asistencia de Miró en 1915 al Círculo Artístico de Sant Lluç, donde también estudió Antonio Gaudí, «cuyo empleo de formas fluyentes y orgánicas —afirma Roland Penrose—, así como lo revolucionario de sus técnicas, le han influido profundamente a Miró durante toda la vida». Y ¿cómo olvidarse, en fin, en una época en la que se mira ansiosamente las expresiones artísticas de los primitivos o, en general, aquellas diferentes del sistema de representación realista de la tradición moderna occidental, de la huella que deja en Miró la pintura romántica catalana, el arte rupestre levantino o las formas arcaicas de la cerámica popular?

Todas estas cosas, desde luego, van configurando el universo plástico de Miró, que es visceralmente leal a sus raíces, pero, junto a ellas, hay que tener también muy presentes las incitaciones que recibe de la pujante vanguardia internacional. En este sentido, ya hemos hecho en otra parte mención de la relativa vulgarización en el medio artístico catalán de la segunda década del siglo de la retórica *fauve* y cubista, que Miró asimila con entusiasmo de converso, pero si nos quedáramos en ello le reduciríamos a la condición de un mero escolar de la modernidad—uno de esos seguidores del cubismo académico u otras fórmulas similares a la moda—, cuando, en realidad, su pintura se hace verdaderamente significativa y personal precisamente como reacción frente a ello. Por eso, para completar este cuadro de influencias iniciales, hay que fijarse muy atentamente en la relación de Miró con los dadaístas de «391», con los que, como se sabe, no llegó a colaborar directamente, pero a los que admiraba profundamente, hasta el punto de citarse periódicamente todas las tardes con Picabia, durante 1918, exactamente tras haberse celebrado su primera exposición en la Galería Dalmáu.

«391» no fue una revista particularmente agresiva, si la comparamos con las hilarantes sesiones del Cabaret Voltaire, *Maintenant* de Arthur Cravan o el dadaísmo final de París, pero aportó los nuevos aires radicales que determinarán el espíritu de la vanguardia de entreguerras. Pues bien, de estos nuevos aires Miró captó lo principal: la necesidad de una destrucción purificadora. Así, frente a los complacientes académicos de la modernidad, dispuestos a codificar los progresos de la estética nueva, el dadaísmo trama la destrucción del

concepto mismo del arte, tal y como tradicionalmente era entendido. «¿Cómo se pudo llegar a unas posiciones tan exasperadamente nihilistas? Responder a esta pregunta es complicado porque resulta, a su vez, extraordinariamente difícil aislar unas causas concretas como las únicas determinantes de un fenómeno cultural tan complejo, ya que el dadaísmo se nos revela más como un simple movimiento artístico, como un estado de espíritu, un método de negación, una actitud violenta y desencantada.» Ya lo explicó muy claramente Breton: «El cubismo fue una escuela de pintura y el futurismo un movimiento político: dadá es un estado de ánimo. Oponerlos entre sí revela ignorancia o mala fe. El librepensamiento, en materia religiosa, no recuerda a una iglesia. Dadá es el librepensamiento artístico». Georges Ribemont-Dessaignes, por su parte, en un artículo titulado «Civilización», que apareció publicado en el número 3 de la revista «391» y, por tanto, que fue seguramente leído por Miró, se explicaba de la siguiente manera: «está comprobado que el procedimiento más puro para demostrar amor al prójimo es comérselo. Lo cual no es en absoluto más repugnante que alimentarse de secreciones malsanas y hediondas y de zumos equívocos tal y como lo hacen los hombres de las épocas consideradas como elevadas... E indudablemente no hay emoción artística comparable a la que experimenta el hombre vulgar al comienzo de la masticación. Los horrorosos amateurs del sudor nocturno de los poetas son también antropófagos; se les podría agradecer que purificasen el aire de una fetidez semejante sino fuera porque su aliento se resentiría. Verdaderamente no hay que comer ni poetas, ni músicos, ni pintores, ni ningún otro tipo de artistas, antes de haberlo limplado. Aun así su carne debe ser blanducha e insípida».

Bajo el título de «Civilización», el culto a la antropofagia y la ridiculización de los artistas. ¿Por qué esta paradoja grotesca? En realidad, la misma que se estaba viendo todos los días en el espectáculo funesto de una guerra moralmente increíble en la que se estaban despedazando los pueblos más desarrollados económica y culturalmente, los portadores de los altos valores de la civilización occidental.

En cualquier caso, para poder entender esta paradoja hay que situarse en el centro neurálgico de la vanguardia cultural y artística en aquel momento, y, desde ella, explicar el ambiente con el que se encontró Miró a su llegada a París. Acabada la guerra, se pone de moda el término «evasión», aunque con muy diferentes significados. Por una parte, hay quienes quieren olvidar a toda costa y se atropellan a vivir en medio de una loca y divertida inconsciencia, cuya traducción al mundo del arte significa una frivolidad general

del tono dramático de la primera vanguardia; por otra, los que no quieren, ni pueden, olvidar que buscan evadirse de la realidad en el sentido de descalificarla, inventándose imaginariamente un mundo nuevo que sirva de acicate para la transformación revolucionaria del mundo. Entre los primeros, hay que contar a los escolásticos del cubismo, que prolongan artificialmente el formalismo de la vanguardia, cuando no resucitan directamente un clasicismo elegante de buen tono. Frente a éstos, surge una violenta reacción minoritaria, pero extraordinariamente combativa, que pretende la destrucción misma del arte o la realización inmediata de alienada promesa de felicidad y liberación, tal y como era entendido desde los tiempos de cierto romanticismo alemán. Esta actitud radical será enarbolada, en Occidente, por los movimientos dadaísta y surrealista.

En realidad, el creciente conformismo que invade cierta vanguardia a comienzos de los años veinte queda expresado, no sin cierto cinismo, por el propio Picasso, que no duda en afirmar que «el cubismo no era diferente de las demás escuelas pictóricas. Los mismos principios y los mismos elementos son comunes a todas ellas». De manera que ya lo sabemos: ese cubismo que en 1912 había llegado hasta discutirse en la cámara de diputados de París, como si fuera un serio atentado contra la moralidad, el espíritu patriótico y el buen gusto nacional, convertido al fin en un recetario inocuo que se enseña en los talleres de moda, como, por ejemplo, el de André Lhote. Sin embargo, como decíamos, tras esa evasión complaciente, resuelta plásticamente en academicismos y clasicismos de varia especie, se avecinaba una tormenta, cuya trascendencia muy pocos supieron advertir a tiempo.

Pero antes de tratar sobre el surrealismo, hagamos un alto para recuperar la figura de Miró. Hemos dado hasta aquí un rodeo con el objeto de introducirnos en el ambiente con que se va a tener que enfrentar Miró al instalarse en París y, como hemos visto, no era un clima fácil para nadie, pero menos para él, que procede de un país que no ha participado en la guerra y cuyas batallas artísticas se limitaban todavía a producir escándalo con lo que en París era ya tachado por los avanzados de académico. ¿Cómo fue posible, pues, que este joven catalán, tímido y retraído, apenas sin hablar francés, pudiera alinearse con la facción más violenta y revolucionaria de la vanguardia en el espacio de unos pocos meses? Recordemos, al respecto, que las obras expuestas por Miró en su primera muestra individual en la Galería Dalmáu consistían en una serie de bodegones, paisajes, retratos y desnudos, en los que se mezclaban hábilmente ecos de Cézanne, Van Gogh, el *fauvismo*, etc., lo que, al margen de

su calidad individual, no era una novedad de cara al París de la posguerra. ¿Cómo entonces —insistimos— fue posible que congeniara de inmediato con quienes luchaban a ciegas, pero por muy buenas razones, contra ese tipo de pintura que él había estado haciendo hasta la víspera? Pero aún más: porque estos exasperados nihilistas no ofrecían ninguna fórmula de recambio, como lo describió de manera precisa André Breton: «... puede decirse que existe un vacío más o menos total, una absoluta crisis de modelo. El viejo modelo, tomado del mundo exterior, no existe, no puede seguir existiendo. El que le sucederá, tomado del mundo interior, todavía no ha sido descubierto». Así que, en definitiva, las manos vacías, un pura nada angustiada.

Como, por otra parte, creo que nadie echa por la borda toda su vida porque sí y, en concreto, la vida artística de Miró en aquellas fechas, aunque no tuviera el éxito comercial deseado, era plásticamente muy firme, considero esta decisión de irse a juntar con los radicales del dadaísmo y el surrealismo de París el resultado de una auténtica necesidad interior. Muchos historiadores del arte contemporáneo explican esta decisión apoyándose en los previos contactos de Miró en Barcelona con Francis Picabia, Pierre Reverdy o Maurice Raynal, que pudieron transmitirle el ambiente revolucionario que se cocía en París; sin embargo, un pintor ya hecho como él, ¿qué necesidad tenía de complicarse en una aventura tan peligrosa? Comparémosle con otros grandes pintores catalanes de la época que también visitaron París asiduamente y se conformaron en adaptar las fórmulas de moda a los temas de siempre. En este sentido, Sunyer se había hecho un maestro en la utilización de los ritmos curvilíneos y las técnicas de composición cezarianas para realizar paisajes modernos; o Mompou había aprovechado con el mismo objeto los colores fauves a la Marquet; y así tantos otros grandes paisajistas catalanes. No; viéndole a Miró tan dominador de la fórmula convencional que comenzaba a triunfar no se puede explicar su salto en el vacío si no es, en efecto, como impulsado por una imperiosa necesidad de expresar otra cosa, aunque no hubiese conocido directamente las frustraciones de la guerra y aunque su temperamento retraído estuviera en las antípodas del gusto por el escándalo. Simplemente, se sintió paralizado, obstruido, y buscó a quienes manifestaban la misma angustia y deseo incontenible de renovación total.

«El cubismo —escribe Jacques Dupin— le había dado alguna vez cierta disciplina formal indispensable, pero ninguna salida podía ofrecer a su crisis de expresión. Era preciso entonces, contra el realismo clásico y contra el cubismo, abrirse un camino en cuyo fondo podía revelarse el verdadero campo de Miró. El problema de todos, pinto-

res, poetas, escritores, es el mismo: se trata, a partir de esta *tabula rasa*, de esta protesta absoluta que levanta dadá, de recuperar el contacto con la duración temporal y de inventar las formas de expresión completamente nuevas que el movimiento del pensamiento y de la sensibilidad reclamaban». Así que, sin pensarlo dos veces, Miró se instala con quienes mejor se puede entender, con aquellos con quienes compartía instintivamente sus secretas búsquedas. Con que, helo ahí, en el 45 de la rue Blomet, formando grupo con pintores, escritores y poetas, que se reúnen alrededor de la poderosa figura de André Masson: Michel Leiris, Armand Salacrou, Tual, Limbour, Artaud, Robert Desnos y Jacques Prévert, muchos de los cuales jugarán un papel decisivo en la configuración del surrealismo.

El caso es que, con sus nuevos camaradas, pero, sobre todo, con Masson, con quien comparte más directamente inquietudes puramente plásticas, Miró se zambulle en la exploración de un mundo nuevo. Ya, desde su famoso verano de 1919 en Montroig, se hallaba en un proceso de renovación formal, donde había ido apurando al máximo «el acabamiento del detalle, que, como advierte Penrose, podía ser dispuesto en un cuadro de tal modo que concentrara el interés en ciertas zonas del mismo y contribuyera a la rítmica distribución general de las formas». Sus primeras y en cierto modo toscas pinturas, influidas por el fauvismo, dieron paso a otras de perfiles claramente definidos, y una nueva estilización de la forma mostró más patentemente que antes el influjo de la precisión rítmica del arte catalán tradicional». Pero, además, tras ello, una verdadera subvención en el modo de concebir la proporción y el volumen, como él mismo lo ha explicado: «Para mí, una brizna de hierba tiene más importancia que un gran árbol; una piedrecilla, más que una montaña; una libélula es tan importante como un águila. En la civilización occidental es necesario el volumen. La enorme montaña es la que tiene todos los privilegios. Pero en los frescos románicos se encuentran animales que tienen gran importancia. He observado con frecuencia esos frescos porque todos los domingos por la mañana, cuando era chico, iba al Museo de Arte Románico de Montjuich». Aunque en este cambio revolucionario es también importante apreciar el elemento instintivo, esencial en Miró, magníficamente resumido en esa otra declaración personal en la que dice: «Todavía hoy, cuando paseo, miro el suelo o el cielo, no el paisaje.» Cuadros como «Viñas y olivos» y el «Autorretrato», ambos de 1919; «Bodegón del conejo», de 1920, y, sobre todo, «La masía», de 1921-22, encarnan este espíritu.

De todas formas, en medio de esta permanente inquietud, hacía falta dar todavía con aquella fórmula capaz de trastocar definitiva-

mente la tiranía del mundo exterior; hacer, como pretendían los surrealistas, un mundo a la medida de nuestros sueños. Se produce entonces el descubrimiento de un pintor muy poco conocido en aquellos momentos: Paul Klee. En efecto, en la decisiva fecha de 1923, un año antes de la publicación de *La Révolution Surréaliste*, Miró y Masson caen fascinados por el peculiar universo del pintor suizo, el primero, en palabras del propio Miró, «que me hizo sentir que en toda expresión plástica había algo más que la pintura-pintura; que era menester ir más lejos para alcanzar zonas más conmovedoras y profundas». Comienza entonces Miró una serie de obras que dan un testimonio muy vivo del nuevo modo de entender plásticamente la realidad; son, entre 1923 y 1925, los célebres cuadros titulados «Tierra labrada», «El cazador», «Maternidad», «Carnaval del arlequín», «Diálogo de los insectos», «Cabeza de campesino catalán».

Pero, además, hay algo verdaderamente admirable en la creación de este mundo nuevo que no podemos reducir a la simple admiración por el descubrimiento de una fórmula genial. Este catalán, que ha tenido que abandonar su tierra por resultarle imposible desarrollar en ella, con libertad, sus inquietudes, regresa siempre cuando se halla al borde de cualquier revolución decisiva. Así lo hizo tras su primera visita a París en 1919, cuyo impacto asimila después en Montroig, y allí vuelve precisamente otro verano memorable en 1923. He aquí, pues, una bella forma ejemplar de conciliar lo que las circunstancias le habían presentado como contradictorio; he aquí, de una pieza, al catalán internacional con quien soñaba en su juventud. De nuevo Jacques Dupin nos lo explica: «La crisis de expresión que atraviesa, aquel alto de la vida, le coloca ante la extrema alternativa de renunciar a la pintura o trastornar las condiciones y el fundamento de su arte. Su obstinación de campesino catalán, esta indespojable confianza en su genio, le señalan el lugar y la fórmula. El lugar no puede ser otro que el efectivamente más próximo, el más íntimo, aquel que le había formado, alimentado y al que durante toda su vida volverá a pedir nuevas fuerzas y una nueva frescura, como si le perteneciera por poderosas razones alimenticias: Montroig, Montroig en la luz del verano catalán. Lo que reencuentra en Montroig en este verano de 1923 no es solamente el cielo transparente, el universo familiar de «La Masía», sino el país ancestral, la tierra primitiva, revuelta y desconcertada por el rayo y el relámpago de una maravillosa tormenta. Miró, que había llevado a París hierba de Montroig para acabar su «Masía», toma de París la simiente de la revuelta, del humor, de lo fantástico que germinará y fructificará en los surcos de «Tierra labrada». En la rue Blomet, entre la agitación y la fiebre, esta simiente

no podía crecer. Necesitaba el recipiente natural y la energía latente de la tierra catalana. Resulta esencial para la comprensión de toda la obra de Miró tener presente este detalle, el salto fue dado en Montroig, fue allí donde se cumplió la revelación, donde pintó «Tierra labrada». Por otra parte, «la fórmula se debe, no a una intervención formal o a un procedimiento de interpretación plástica, sino a una disposición y una actitud nuevas del pintor ante la realidad. En lugar de arrojarse sobre ella, de expresarla tal y como sus ojos la ven, se deja invadir completamente por su imagen y por la carga afectiva que encierra. La realidad se expresa en un nuevo espacio por el ascenso de esta imagen a la superficie de la consciencia y sobre la tela. El movimiento de simplicidad esencial ante las cosas, ese inocente movimiento que conlleva de manera natural el gesto creador, es el secreto reencontrado, que no preservado, de la infancia, de todas las infancias, la de cada hombre, la infancia misma de los pueblos. Así, los elementos del paisaje, los seres y las cosas de "La Masía" y de "Viñas y olivares" van a ser reconquistados y conducidos sin apremio, como por deseo propio, más allá de su apariencia tranquila hasta su realidad poética que, en un nivel u otro, los revela en un espacio liberado».

Pues bien, si tenemos presente toda esta serie decisiva de cuadros de Miró, así como la significación que en ellos subyace, y los confrontamos con los primeros intentos de definición de una plástica surrealista, podremos, por fin, valorar esa simbiosis que caracteriza la relación entre ambos, tal y como anunciábamos al principio. Dominado esencialmente por poetas, esta primera definición de la plástica surrealista tarda en producirse e incluso provoca fuertes disensiones entre los miembros más significados del grupo, cuya tensión máxima se alcanza a partir de lo publicado por Naville en el número 3 de *La Révolution Surréaliste*, órgano de expresión del recién formado grupo.

Resuelta la pendencia en favor de la pintura, Breton establece el ideal plástico del surrealismo como un arte inspirado en un modelo puramente interior. Pues bien, compárese este programa estético de Breton con lo que escribe Miró a su amigo Ráfols, desde Montroig, cuando se halla pintando en cuadros tan decisivos como «Tierra labrada», «El cazador» o «Pastoral»: «Consigo evadirme en el absoluto de la naturaleza y mis paisajes nada tienen que ver con la realidad exterior. Ellos, sin embargo, son más montroigianos que si hubieran sido copiados del natural. Trabajo siempre en casa y no tengo a la naturaleza más que como referencia... Sé que sigo caminos peligrosos, y confieso que a menudo soy presa del pánico, de ese pánico del viajero

que anda por caminos inexplorados; reacciono en seguida gracias a la disciplina y a la severidad con que trabajo y entonces la confianza y el optimismo vuelven a darme impulso.» Y es que Miró, con Arp, Masson y Ernst, fueron los creadores del primer lenguaje plástico surrealista, aunque muchas veces se olvide en función del «onirismo pictórico» de los Magritte, Tanguy, Delvaux y Dalí, que configuraron posteriormente, basándose en Giorgio De Chirico, un tipo de pintura ilusionista, de factura académica, en las antípodas de estos primeros pioneros. En este sentido, coincido plenamente con William Rubin con la firme distinción que hace entre ambas tendencias, señalando que la primera —la que protagoniza Miró— «funda gran parte de su técnica en el automatismo, que era la cuestión principal planteada en el Primer Manifiesto del Surrealismo», así como «la poesía-pictórica de los pioneros del movimiento era el fruto de una práctica análoga a la libre asociación de Freud». Técnicamente además estos pintores formaron su lenguaje a partir de la experiencia cubista y de la asimilación de Paul Klee, dirigiéndose hacia lo que podríamos llamar un surrealismo abstracto, siempre que no nos olvidemos que aquí abstracción no puede significar nunca, como en Mondrian por ejemplo, una anti-figuración.

Así lo explica William Rubin: «Si los cubistas y los fauves tomaban un tema de la realidad, lo hacían para alejarse más de ella; los surrealistas, por su parte, evitaban partir del mundo sensible y tendían a elaborar, mediante el automatismo, una imagen interior suscitada interiormente, o bien a traducir en términos ilusionistas una imagen mental. Ni Masson, al que le influyó principalmente el cubismo analítico, ni Miró, que fue más sensible a la forma sintética del estilo, tuvieron jamás la intención de desarrollar el cubismo o continuar en la vía abierta por él. Por el contrario, pertenecían a una generación que se declaraba rebelde frente a todo lo que representaba el cubismo. En el corazón de esta revuelta: la necesidad absoluta de rechazar la "pintura pura", que el cubismo representaba y simbolizaba a la vez. Cuando declaraba que iba a "romper su guitarra", Miró se levantaba contra el principio cubista según el cual el tema de un cuadro no debe ser otra cosa que un simple accesorio de taller, excusa al servicio de estructuras visuales autónomas, portadoras en sí mismas del auténtico sentido de la tela. Los pintores surrealistas, por su parte, pretendían medirse, una vez más, con las cuestiones fundamentales, más importantes que la pintura en sí misma. Así el amor y la muerte, el nacimiento y la guerra, las profundidades insondables del alma humana—temas que parecían indiferentes al cubismo—volvieron a ser el centro del proceso de elaboración de un cuadro, pero no ilustrados

directamente, tal y como había ocurrido en períodos anteriores de la historia del arte, sino mediante la intercesión de imágenes poéticas, evocadoras, alimentadas de lo imaginario más que de lo sensible».

Entre 1920 y 1940 se abre, pues, un período de extraordinaria fecundidad en la biografía artística de Miró, en el cual no sólo consigue expresar su mundo, sino, trascendiéndose, abrir el de la pintura a campos nuevos. Por esa coherencia interior, que sirve además para ensanchar los horizontes del arte, su huella no ha dejado de hacerse sentir en el destino del arte contemporáneo, y no sólo a través de la influencia inmediata que ejerce sobre los pintores de los años veinte y treinta, entre los que hay que citar al propio Picasso, sino también, tras la segunda guerra mundial, en los abstractos americanos, que ven en él la base más segura para desarrollar sus intereses. No en balde, cuando vuelve un tanto clandestinamente a España en la peligrosa fecha de 1940, pinta esas «Constelaciones», que tanto ruido harán en el santuario neoyorkino.

Así que, en definitiva, por su forma de conciliar el amor a la tierra local con la inquietud humanista a escala planetaria, por su capacidad de enlazar espontáneamente el puro gesto infantil con la reflexión metódica disciplinada, por su libertad de estar abierto a todo y a todos sin renunciar nunca a sí mismo, por su amor al arte y a las cosas sin desdeñar la aventura, por su auténtico apego a lo popular que nunca equivoca con los estereotipos interesados; por todo esto y mucho más, decimos, Miró ocupa un lugar soberano en la creación artística de nuestro siglo: su pintura no sólo ha dado testimonio de nuestras inquietudes, sino que también, en gran medida, las configura. En el fabuloso universo de Miró caben, en fin, él mismo y nosotros.

FRANCISCO CALVO SERRALLER

*Apolonio Morales, 4, 3.º
MADRID-16*