IMAGINACION Y POESIA EN LA PINTURA DE JUAN MIRO

POR

RICARDO GULLON

FRENTE a la pintura de Juan Miró cada espectador es un beligerante. Señal de que está viva y de que actúa incisivamente. Esta pintura necesita, como todas, pero con mayor perentoriedad, la participación activa del espectador; no basta la contemplación. Esa participación es un acto de pasión o un acto de entendimiento (también, supuesto ideal, un acto de pasión «y» un acto de entendimiento); por la pasión sorprendemos las intenciones del artista y nos identificamos con ellas; por el entendimiento comprendemos esas intenciones y su relación con la obra realizada. La voluntad de amar es indispensable a la participación; las cosas sólo nos gustan cuando así deseamos que ocurra. La plegaria conduce a la fe. Y el arte tiene hoy un aspecto religioso, con sus apóstoles, creyentes, conversos, herejes, mártires e inquisidores.

El espectador enriquece la obra, descubriendo en ella aspectos inadvertidos por el artista. Cada generación y cada linaje de espectadores encuentra en los cuadros, digamos en *Las Meninas* o en el *Entierro del Conde de Orgaz*, algo distinto. Nuevos espectadores significan nuevos pensamientos y las reflexiones precedentes permiten abarcar con mejor perspectiva las complejidades de la creación. Para suplir la inconsistencia del juicio, cuando le falta el fondo de seguridad constituído por la tradición, es necesario intensificar la participación, el diálogo, la actitud crítica. Por eso el arte contemporáneo suscita

entusiasmos tanto como aversiones. El espectador, una vez atraído a la órbita de la obra, a la zona de radiación, se siente solidario del autor y entusiasta del autor, en grado antes desconocido. La intensidad de la participación se acusa en este exaltado entusiasmo, como en la hostilidad desmesurada de los refractarios resalta lo virulento de la negativa.

La pintura de Miró no está hecha de espaldas al mundo exterior, ni al margen de él, aunque, superada la primera etapa realista, parezca indiferente a la reproducción de los relieves y detalles en que solemos reconocerlo. Para darnos cuenta de la posición mironiana respecto al mundo y de las relaciones entre su pintura y los objetos reales, evoquemos la figura del poeta lírico, cuya actitud coincide en muchos puntos con la suya; como él, Miró sustituye la descripción por la referencia a sentimientos personales, a rumores del alma; no cuenta, sino canta, y en la tela deja rastros de una emoción arraigada en secretas tomas de contacto (a lo Guadiana) con lo real. Después de unos años de entrega a la naturaleza (admirablemente representados por *La riera*, de 1918), el pintor, desinteresándose de la realidad circundante, quiere expresar cosas íntimas, un hervor de imágenes bullentes en su espíritu. La deformación de lo real está exigida por el deseo—por la necesidad—de afirmar una verdad interior cuyas leyes deben ser respetadas y sobrepuestas a las del mundo, no por desdeñarlas, sino porque la comunicación y conocimiento de ellas se produjo en estratos profundos, y en cuanto tienen de válidas, han sido asimiladas por el alma del artista. En esas imágenes del espíritu hay ya influencia de la realidad, del mundo amanual, pues nada de cuanto el hombre es y siente lo es y lo siente desprendido de su situación en el universo, de «la circunstancia», según el feliz resumen orteguiano. De fuera a dentro circula una corriente de influencias que, sepultadas en la gran noche del espíritu, esperan el momento de reaparecer en la obra de arte.

En la pintura de Miró, a partir de 1922, la realidad está subyacente, merced a la previa asimilación de sus objetos por el espíritu; es una presencia de segundo grado, no indirecta, directa, pero filtrada por ese mismo espíritu. La representación del objeto sigue siendo auténtica, siquiera desfigurada por el proceso de tamizado durante el cual va perdiéndose la apariencia, para este artista el lado menos necesario de la realidad. ¿Podría hablarse en serio de realidad interior, de realidad transformada por el espíritu y puesta por él a su servicio? Yo así lo creo. Por eso, ante los cuadros de Miró prescindimos de los habituales medios de comunicación, medios superficiales, derivados de una referencia común (en el artista y en el espec-

tador) al ámbito, neutro, en cierto modo, de la exterioridad; necesitamos cortar amarras y penetrar en la pintura sin la cooperación de objetos mostrencos e ideas confeccionadas. En vez de juzgar la obra a través de lo real, con visión adaptada a lo real, vamos a ingresar directamente en ella y a procurar aprehender el mundo en la síntesis lograda por el artista. El cambio de frente produce sorpresa, pero si conseguimos acomodar la mirada a las nuevas perspectivas, ese mundo interior, fecundado soterrañamente por la realidad, tiene tanta hermosura como riqueza. Los aventajados copistas de la naturaleza quedan lejos, con su engaño a los ojos, con sus medias verdades, desbordados y arrumbados por quien ha visto y llevado a la tela ultrarealidades no imaginadas por ellos.

Renunciando a copiar, Miró comienza sus cuadros con absoluta libertad. De la mano del trabajo viene, como es sólito, la inspiración (pues la Musa duerme mientras el pintor descansa). Sobre el lienzo aparecen los primeros signos, llamaradas del fuego interior que transmuta a su guisa las formas de la vida, sugiriendo algunas alusiones a la realidad, pero sin sacrificarla a ninguna resonancia personal. El color adquiere significación, porque, como escribe Malraux: «en gran parte de los cuadros modernos, las cosas están significadas por sus colores, de la misma manera que lo están por su dibujo en un gesto chino, una flor persa, un ojo gótico». Según adelanta su trabajo, descubre Miró lo que hay detrás del cuadro, las intuiciones a cuyo impulso comenzó a pintar; formas extrañas surgen en la superficie pintada, y nuestra fantasía se adiestra en reconocerlas y compararlas con imágenes conocidas. En el mundo de Miró hay una ebullición de «varios», quimeras y homúnculos pronto incorporados a la trama del cuadro, que así resulta más completo y más fiel a su profunda verdad. La destreza para integrar en la tela elementos de significación diversa, sin alterar su peculiaridad y su esencia, responden a un don humano de simpatía, que, aun abarcándolo todo, sabe respetar las diferencias.

Los cuadros de Miró atraen por su sencillez y por su alegre vitalidad; no hay en ellos ni afectación ni énfasis. Los objetos se ordenan con profunda naturalidad. Y al calificar de profunda a esta naturalidad me refiero precisamente a su calado en la zona instintiva—y abismática—de la persona. Miró ha declarado que al comenzar el cuadro no tiene «proyecto» sobre el cual levantar el edificio futuro; se deja guiar por una fuerza que llamaremos, a sabiendas de su parcial inadecuación, «el instinto». Lentamente adquiere conciencia de sus posibilidades. El don de aceptar las intuiciones según vienen, sin deformarlas ni disfrazarlas (para hacerlas parecidas o para hacerlas

divergentes de lo real) puede notarse desde las primeras telas de Miró, pero en las de 1919-1920 no tiene aún el vigor perceptible en las de tres o cuatro años después, cuando la gran personalidad del artista se ha autoidentificado. Hasta *La masía* (1921-22) su arte es realista e inspirado en la observación meticulosa de la naturaleza; es un arte de primitivo que recuerda al del aduanero Rousseau. A partir de entonces se suceden preciosos óleos llenos de imaginación y diafanidad, cada uno de los cuales afirma y confirma la evolución mironiana hacia la libertad expresiva. *El carnaval del arlequín* (1924-25), hoy en cierto museo de los Estados Unidos, reproduce una riquísima visión personal que es interesante comparar con la minuciosa observación realista de *La masía*. Pintados con igual habilidad y con idéntico fervor, ambos cuadros tienen refulgente hechizo; en el primero la pintura todavía nos incita a comparar; en el segundo, a fantasear. El lirismo de aquél es tan genuino como el de éste, pues en *La masía* el pintor manejó la realidad con tal destreza que, dejándola al parecer intacta, la ha transformado interiormente, dotándola de alma y de un secreto, quizá intuído por otros, pero antes no revelado o al menos no revelado con esta punzante acuidad.

En los óleos que llamaré de transición, o sea los pintados entre 1923 y 1928, fecha de su viaje a Holanda, la imaginación de Miró parece alimentarse de sí (pero, ya he dicho cómo, en el subsuelo, está incorporándose sin cesar «los alimentos terrestres»—según diría Gide—, más apropiados al nutrimento de su alma; la selección, por realizarse sin intervención de la consciencia, por ser instintiva, resulta más conforme a las necesidades del espíritu creador); permaneciendo leal a su esencia, Miró se sitúa en línea con los máximos artistas de la época. Su sensibilidad es cada día más abierta, y *El carnaval* citado, como prototipo del período, está henchido de sorpresa, desbordante de inventiva y humor. El cuadro se organiza como un conjunto de diversidades extrañamente homogéneas y la fantasía triunfa en la multiplicidad de imágenes propuestas. Un poco después, en 1926, encontramos la pintura mironiana replegada, reducido austeramente el vuelo de la imaginación, sometiéndose, tras *El carnaval*, a la sobria cuaresma de rigor; en las obras de 1926, los espacios descubiertos son mayores, y en vez de una pululación de máscaras y figuras, veremos, como en el óleo de la colección Gallatin, del Museo de Arte vivo de Nueva York, dos vastas zonas de color despejadas y abiertas, atravesadas por una escala que sube a los cielos del cuadro en su lado izquierdo, mientras dos manchas, a la parte derecha, se convierten en evocaciones inconscientes de la luna y el perro ladrador. Esa escala (y separadamente también el perro y la

luna) la hallaremos en otros cuadros, de tierra a cielo o de tierra a mar, en esos fértiles campos de la imaginación poética, sin descanso revelada por Miró.

Pido se excuse mi referencia a las evocaciones sugeridas por alguna de sus imágenes. Los signos de esta pintura tienen significación propia; están en el cuadro para ser entendidos en el lenguaje con que fueron intuídos y escritos, y tal lenguaje, radicalmente plástico, no es traducible con exactitud al de los objetos reales. Para descargo de mi semiinventada aproximación alego el arraigo soterraño de Miró en la realidad; en los estratos donde lo real se forja y determina. Gracias a ese arraigo, sus objetos pueden transformarse según fantasías no pensadas. En la base de la creación artística de nuestro compatriota hay un fermento lírico activísimo, por virtud del cual sus obras tienen un poder de irradiación comparable al de las telas de Rembrand y—en otra forma—de Velázquez. El sentimiento poético infunde a las imágenes una disponibilidad donde yacen múltiples posibilidades de transformación, según la mirada y según el contemplador.

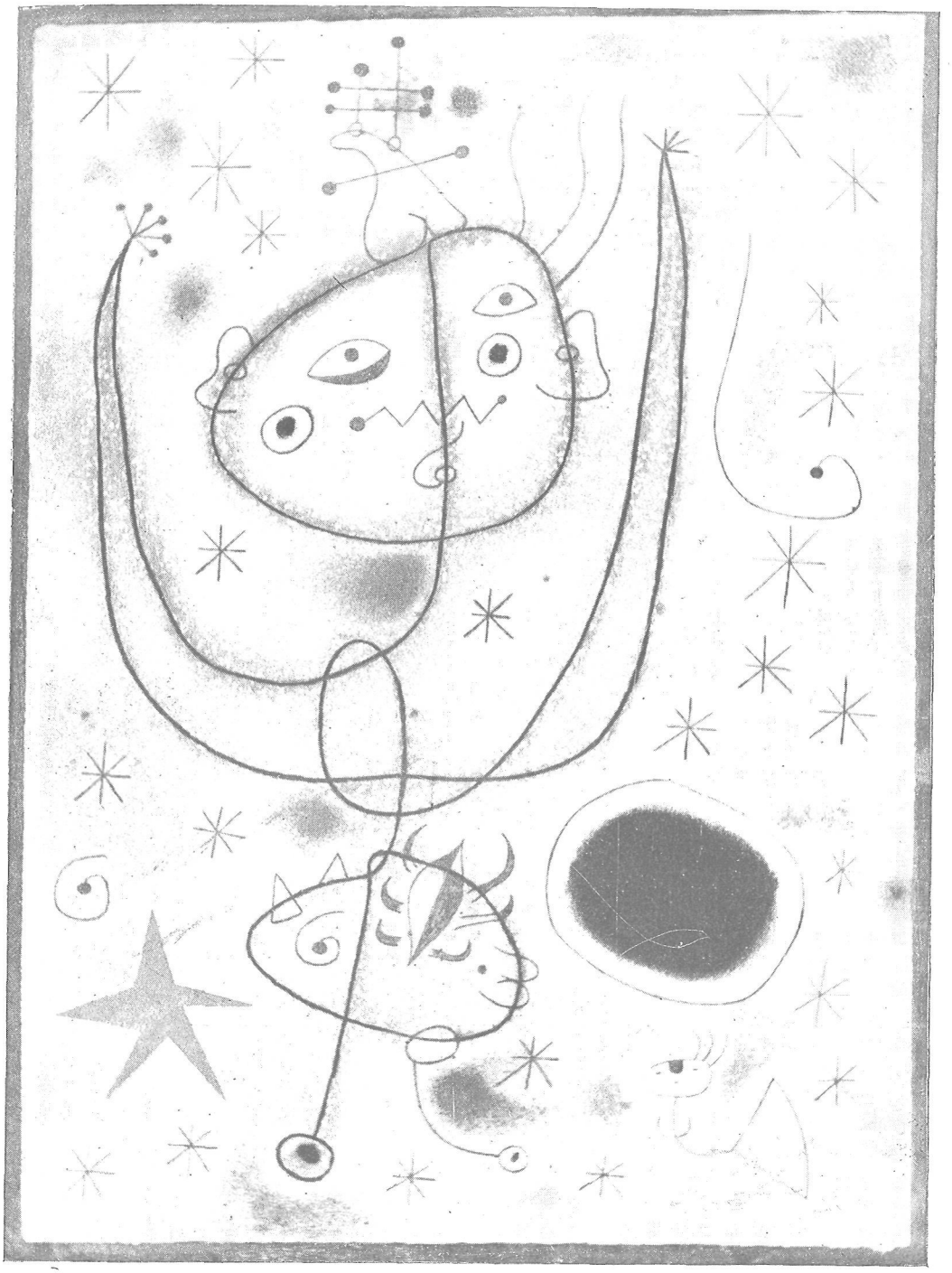
Miró, tanto como poeta, es maestro de la técnica pictórica, artesano de calidad, para quien el color es idioma sin secreto y la línea el equivalente de la palabra. El empuje lírico está reforzado por la destreza del buen obrero, y la tela los identifica con tan vibrante plenitud que se hace imposible discriminar la parte de cada cual en la expresión conseguida. Conviene señalar una vez más la importancia de tal fusión, poniendo el acento en los primores y extremos de la técnica y de la disciplina, para contrarrestar la tendencia harto común de atribuirlo todo a la inspiración, hecha mito, considerada como único elemento ponderable.

En 1928 marcha Miró a Holanda. El resultado de su viaje es, según creyó Zervos, el retorno a la observación de las cosas. No hubo tal retorno ni en rigor era posible lo hubiera, porque nunca estuvo alejado de ellas; en todo momento había sentido las sugestiones de lo real, y en cada una de sus telas puede verse cómo afluyen a la superficie fragmentos dispersos y heteróclitos de los objetos circundantes. Al comenzar su trabajo, dócil a la interior llamada, van surgiendo, mezclados con hilachas de sueños, con restos de la vida infraconsciente. Y la tarea se convierte en tarea de composición, de realización de un todo armónico con esas parciales y disarmónicas reminiscencias, varias en su origen y emparentadas en su forma. No; no creo que lo descubierto por Miró en el realismo admirable de Vermeer de Delft consistiera en esa supuesta re-visión de las cosas. Si la pintura del holandés (y lo mismo pudo ocurrirle con la de Velázquez)

le lleva a meditar acerca de las eventuales ventajas de una elaboración demorada y puntual de la realidad, esa meditación le aporta dos constataciones de singular interés: la situación extrema de su pintura (recordémoslo: los extremos se tocan; son aquí como las puntas de una cuerda que puede cerrarse en círculo) respecto al otro ángulo revelado por Vermeer, y la posibilidad de encontrar tras la realidad un alma posible. De las dos tenía sentimiento, premoniciones; el viaje se las hizo entender de modo más explícito y convirtió el sentir en saber.

Precisaré esta opinión, que a algunos parecerá temeraria: lo experimentado por Miró ante Vermeer es el escalofrío del reconocimiento; son los eslabones extremos de una cadena, pero de la misma cadena. En Vermeer encuentra una oposición de principio, y también una coincidencia importante: ambos se hallan entre las fronteras de lo clásico. Se objetará quizá que la actitud de Miró ante los problemas de la creación artística no está desprovista de ingredientes «románticos»; mas no siendo del momento el análisis de la dudosa y poco eficaz antítesis clásico-romántico, debo concretarme a señalar que la obra de nuestro pintor puede ser considerada «clásica», en cuanto por clásico se entienda, con Enrique Lafuente Ferrari, «lo que proponemos como dechado a nuestra admiración y a nuestra actividad». «Clásico es—añade este escritor—lo que, considerado como perfecto, nos entusiasma y nos incita.» En esta incitante perfección coinciden Vermeer y Miró, aun siendo, en otros aspectos, tan considerables las diferencias de técnica, de inspiración y de estilo.

Los cuadros de 1928, titulados genéricamente «Interiores holandeses», forman una serie homogénea de gran belleza. El genio mironiano, llegando más adentro de la pesquisa, roza los remotos confines de su universo. En esta admirable síntesis artística queda al descubierto la condición humana hasta su último límite. La estructurada profundidad de los cuadros de Vermeer produce aquí, acaso por reacción espontánea, de seguro sin control de la conciencia, una organización del espacio dependiente del contraste entre zonas de luminosidad irradiante y zonas, luminosas también, pero con luz refleja, recibida de otros puntos de la tela. Imagínese al pintor ante el lienzo virgen, distribuyendo el color de modo instintivo, sin plan: la al parecer fortuita aparición de formas y colores no tarda en articularse y en traslucir algún sentido. Las formas empiezan a significar, conforme el artista establece conexiones y diferencias entre las manchas de color. En los «Interiores holandeses» el cuadro está dispuesto como un gran plano, donde los contrastes se consiguen por la

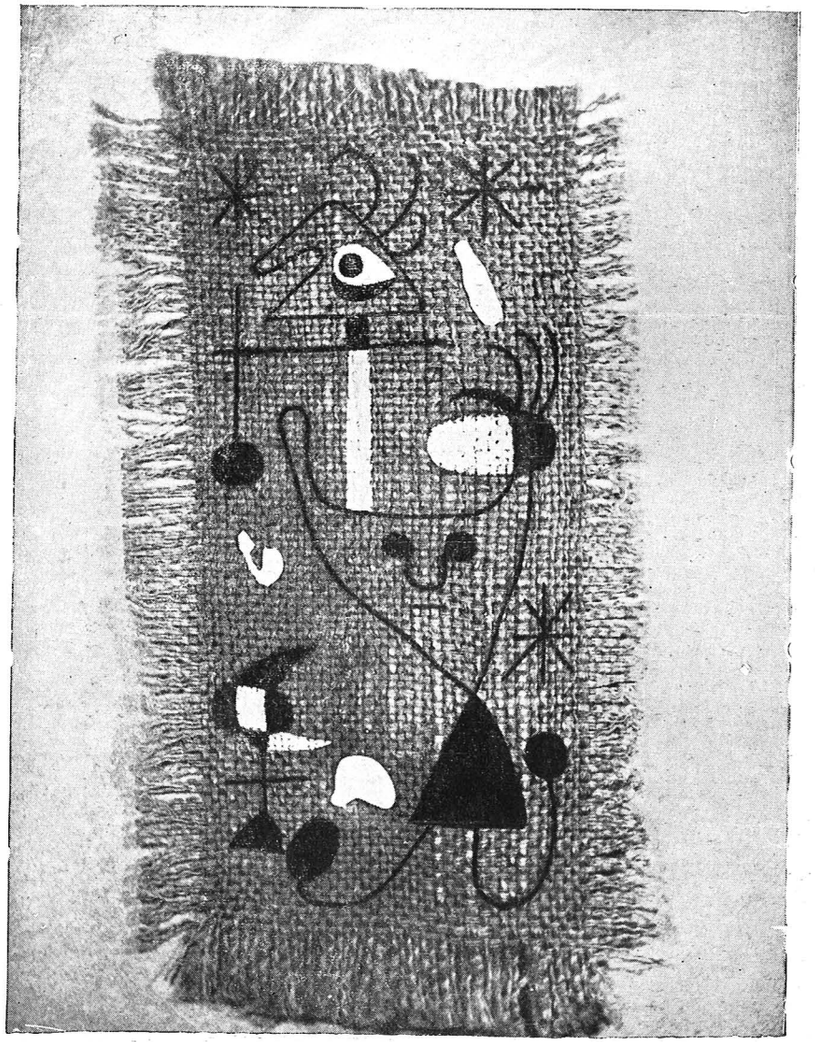


MUJER, PAJARO, ESTRELLAS
(4-II-1942)

0'62 × 0'47

Cuando me coloco delante de un lienzo, no sé nunca lo que voy a hacer, y yo soy el primer sorprendido de lo que sale. (JUAN MIRÓ.)

MUJERES Y PAJAROS EN LA NOCHE (7-XII-1945)

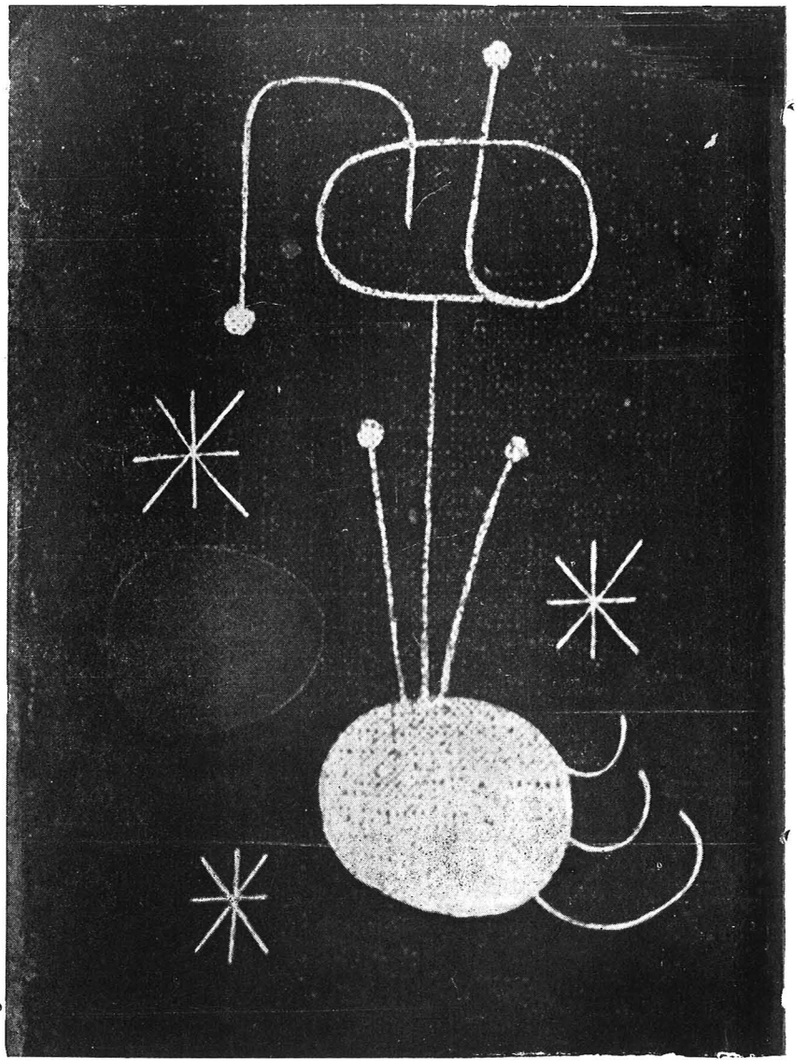


JUAN MIRÓ Y LA PINTURA RUPESTRE

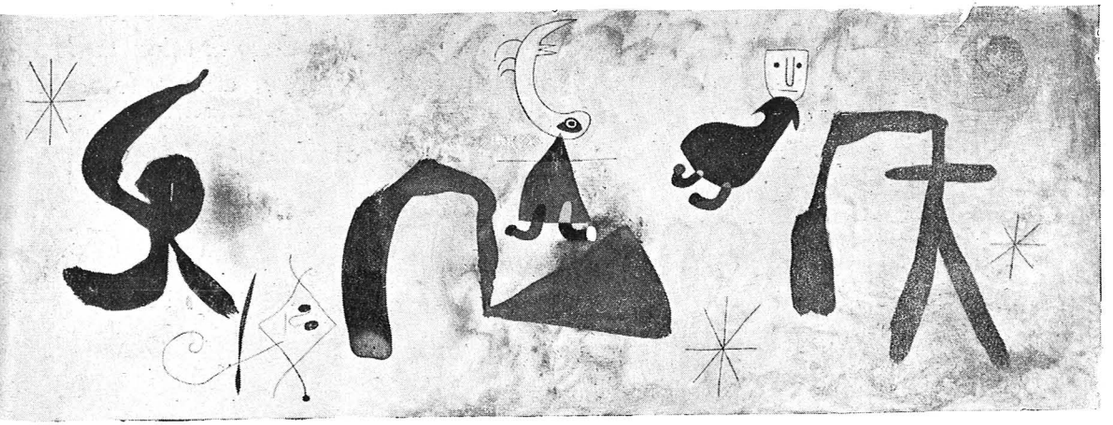
Miró ha vuelto a encontrar el secreto de la pintura rupestre, enterrado en la conciencia de los hombres; sacándola a la superficie de la más aguda actualidad, desmontando los engranajes de esa pintura de la que agua y la llama son los atributos naturales. Ha vuelto a encontrar la infancia del arte al nivel de nuestro tiempo contemporáneo.

TRISTÁN TZARA.

(1944) MUJER ANTE EL SOL

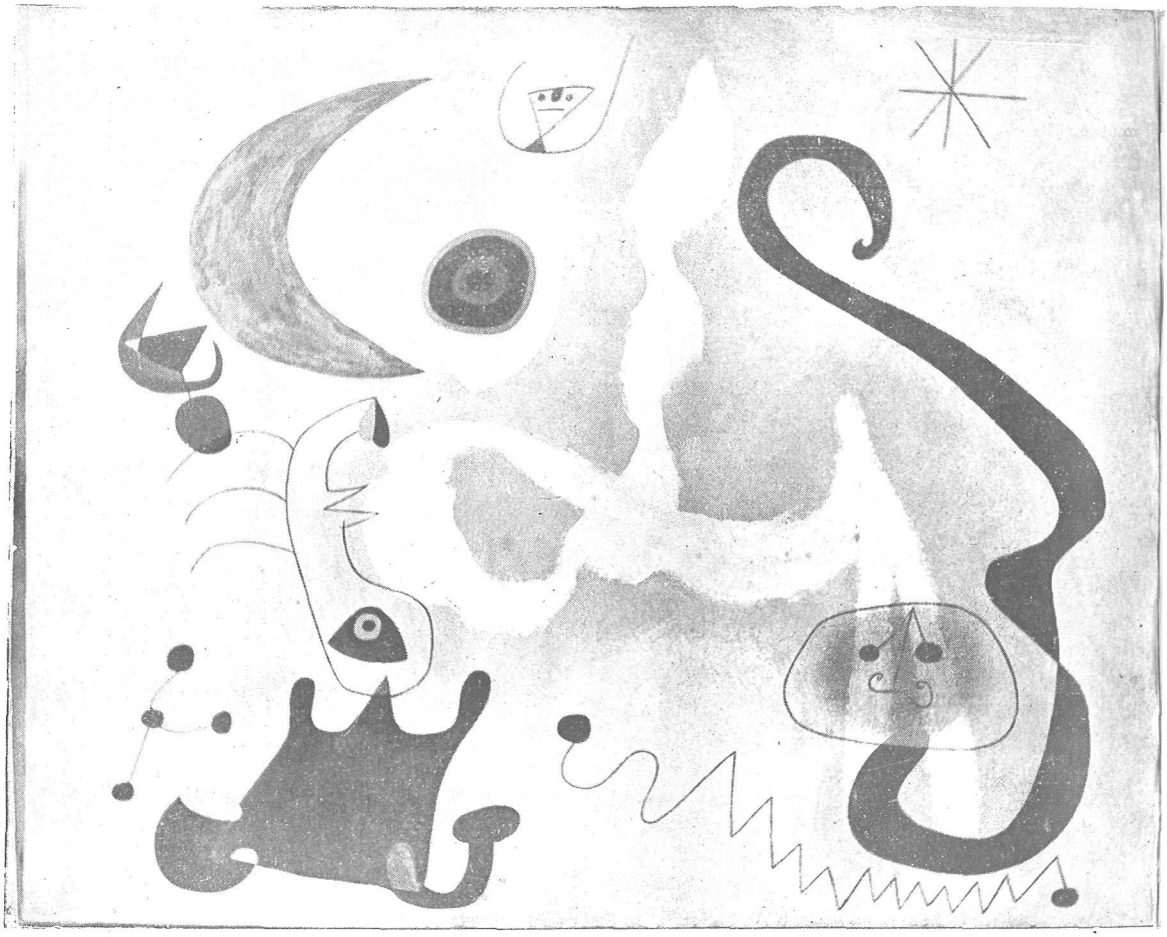


MUJERES, PAJAROS, GOTAS DE AGUA, ESTRELLAS
(1944)
2'26 × 0'18



135 × 50

MUJERES EN LA NOCHE
(19-III-1946)



LA NOCHE
(22-II-1946)

73 × 60

Lo mismo que a Picasso entre los cubistas, a mí me han dado la etiqueta de superrealista. Pero yo, ante todo, quiero conservar una independencia rigurosa, absoluta, total.

JUAN MIRÓ (1931).

diversa intensidad de la luz y no por la distribución en profundidad de las figuras.

El arte de Miró prescinde (o casi) de la perspectiva. En sus cuadros toda la superficie pintada queda a igual distancia del espectador y, probablemente, a consecuencia de esa igualdad, se experimenta la sensación de que las diversas partes de la obra tienen la misma importancia. No hay en ella héroes ni protagonistas (como suele haberlos aun en la más recatada naturaleza muerta) ni tampoco zonas ancilares, al servicio de otras, iluminadas por la atención del espectador como por un foco eléctrico. Véanse algunas de sus composiciones, pintadas en colores simples e intensos, sin apenas objetos, tal vez dividido el cuadro en dos segmentos horizontales, sobre los cuales se mueven una o dos figuras. Prescindir de la perspectiva significa pintar con el corazón en la mano, renunciando a una convención basada en el engaño. No es desdén hacia la realidad, sino aspiración a cierta decisiva verdad que en este caso refleja la más rara mezcla de fantasía, buen sentido e imaginación poética. Al decir «buen sentido» quiero señalar cuán sanas permanecen las divagaciones del artista, nunca contaminadas por la extravagancia de moda ni el morbo de época. Incluso en sus «collages», la fantasía toma un cariz terruñero que les da sabor (ejemplo, el de la colección Kahn, con su gallo y su veleta) de pura reminiscencia campesina. Los aires «cosmopolitas» no pudieron vencer a este ibero taciturno, y quizá la clave de su fuerza estribe en la sabiduría ancestral, que le hizo conservar, bajo leyendas e interpretaciones, su sana y fina imaginación de payés. Como buen aldeano conoce ensalmos y fórmulas mágicas, y de cuando en cuando, notamos en sus telas relentes de extraños conjuros; cruzan por ellas con relampagueante fulgor, dejando la impresión de aventuras insólitas. Pero lo sustancial es la clara intuición mironiana de las presencias en sombra que habitan sus dominios, territorios de donde están excluídas las sinuosas infiltraciones de los espíritus afines, las injerencias ajenas.

La pintura de Miró tiene la estabilidad y el equilibrio de un móvil en marcha; tal dinamismo es consecuencia de la libertad y el desembarazo con que la imaginación se desplaza, pues la mente del pintor, hostil a toda ligadura, en vez de prestarse a la invención de trabas, procura inhibirse primero y secundar después el arranque inicial. En el *Autorretrato* de 1938 la materia está en movimiento, en hirviente fusión, como si Miró no se hubiera decidido por una solución definitiva; mas si la contemplación se prolonga, notamos, bajo la fluidez de los volúmenes, una tensión claramente expresada y una clara armonía de las partes. Siendo un conjunto de fuerzas diversas,

no cabe interpretarlo fragmentariamente, porque todas se integran y el debate se resuelve en tal integración. Libertad imaginativa y dinamismo pictórico producen como inesperado fruto una plástica unitaria, a lo Velázquez, acorde por completo con el acento clasicista antes señalado.

En sus cuadros recientes, Miró continúa evidenciando la riqueza de su mundo interior; en las cerámicas de Lloréns Artigas (1944-45) encontró nuevo ámbito para manifestarse. La pintura sigue teniendo significado de revelación, deleite y medio de conocimiento. En los últimos veinticinco años, sus obras se completan, se complementan; si cada una es un atisbo de su alma, consideradas en conjunto entregan el panorama total de un riquísimo universo pictórico. Rico en intención, y dentro de una línea coherente—no digo lógica por las resonancias equívocas del calificativo—también vario. Coherencia de la imaginación que avanza sin atenerse a normas racionales, pero no sin ley, siquiera esa ley dependa únicamente de los «alimentos terrestres» aludidos más arriba. Advierto lo insuficiente de estas explicaciones, pero no es fácil superar esa insuficiencia; como escribió Herbert Read a propósito del mismo Miró, no se puede hablar con precisión de este arte, pues «la crítica no ha inventado aún el vocabulario preciso; costó muchos siglos de especulación filosófica conseguir una estética de la aprehensión racional y pasará tiempo antes de que podamos hablar con algo de seguridad acerca de la significación estética de los modos subconscientes de aprehensión y expresión».

Esto nos sitúa ante un problema ajeno al asunto de este artículo, pero que deseo apuntar siquiera marginalmente: la necesidad de forjar en España un vocabulario crítico denso y significante, un vocabulario concreto y flexible, capaz de servir al asedio cerrado de las obras de arte. Los ingleses y los italianos, bastante más preocupados por este problema, están también más cerca de la solución. Hay un término cuya utilización, en cuanto hablamos de arte moderno, parece inexcusable. Las palabras se cargan a veces de significados extraños, y quien las pronuncia o quien las escribe, quizá las emplea como proyectiles, arrojándolas a la cabeza del presunto contradictor; una de las peor entendidas y peor utilizadas en estos lustros ha sido la palabra «deshumanización». Convendrá algún día volver sobre ella; mas desde ahora, aceptando el albur de las interpretaciones desviadas, me interesa señalar con referencia a la pintura de Miró su carácter de obra colmada de humanidad, «humanizada» en profundidad, puesto que su raíz prende en las fértiles tierras del subcons-

ciente, y está alimentada por una fuerza puramente humana : la imaginación.

Lo que evidentemente no se encontrará en la pintura de Miró son los elementos aludidos por Ortega como «demasiado humanos», dominantes «en la producción romántica y naturalista»; hay en su arte una instintiva amputación de cualquier devaneo sentimental y una involuntaria ironía que le coloca en los antípodas del romanticismo. Velázquez y Miró, tan lejanos entre sí, están situados en la misma línea, o si se prefiere, en el mismo plano, mientras los románticos (y con esto no apunto una censura; simplemente consigno un hecho) se instalan en otro distinto. La distancia es tal vez menor, pero entre ellos y los primeros hay un espacio infranqueable. Miró desdeña la grandilocuencia y extirpa en sus cuadros todo conato sentimental. Nada tan fácil como obtener del espectador los aplausos que siempre acompañan el descenso a la banalidad; este descenso es un halago al sentimentalismo mediocre que, al nivel de sus preocupaciones, gusta encontrar, para sazonarlas y poder creerlas trascendentes, una creación artística adaptada a su pequeñez.

La pintura de Miró está poblada por reminiscencias de la realidad. Ya quedó dicho cuál es la vía de acceso de tales reminiscencias. A quienes insistan en suponer que su intención fué deformar y desfigurar el contorno de los objetos reales, bastará indicarles que aceptar tal hipótesis implica negarse a buscar la cifra de esta pintura, cuya similitud con lo real es producida por aquel secreto empuje fecundante que va de la naturaleza al espíritu y oscuramente le enriquece. Las supuestas deformaciones responden a la rigurosa honestidad artística de Miró, incapaz de reconstruir arbitrariamente los puntos de lo real desvaídos en su imaginación; la tela tiene cierta semejanza con la copia de una fotografía borrosa, que, por la acción del agua o de algún reactivo accidentalmente derramado sobre el papel, ofrece sorprendentes, inusitados, parciales aspectos de un mundo lejano.

Miró no se opone a que se den de alta en el cuadro aquellas reminiscencias. Según creo, hasta después de acabarlo no distingue los distintos aportes en él vigentes. Señalo con esto una verdad a menudo puesta en duda: el artista sólo tiene conciencia (plena conciencia) de su obra, cuando la ve terminada. Al principio son intuiciones, relámpagos—diremos utilizando una imagen de Virginia Woolf—que iluminan la oscuridad en torno. Se trata de una resaca de lo inconsciente, ahora y siempre; el artista actual siente el difícil deseo, el paradójico afán, señalado por nuestro Angel Ferrant, de controlar lo inconsciente. Lamentaría que no se quisiera entender el

sentido exacto de mis palabras; mas para reflejar la pretensión de los plásticos actuales, ninguna fórmula tan certera como ésta: tienen conciencia de lo inconsciente. Precisando: son conscientes de la existencia de fuerzas secretas, y sabiendo que tales fuerzas constituyen parte de ellos mismos, las consienten expresarse libremente.

En el caso de Miró, esta libertad hizo nacer un mundo nuevo que, según he señalado en otra parte, vive en la poesía y por la poesía. Tal es la causa de su comunicabilidad, de su poder de contagio, de su destello. En esta pintura encarnó la poesía, un lirismo de primitivo que transmite significaciones a los objetos y con frecuencia entra en colisión con la perezosa mirada del espectador, movilizándola hacia las insólitas confidencias que le brinda. Y el universo de Miró no tarda en hacerse accesible y en abrir sus puertas—las puertas del campo—, gracias a esa estructura en cuya profundidad le sentimos inmediato a nosotros. ¿Arte abstracto? Sea, pero anotemos aquella observación del pintor Bazaine: «Abstracto, extraído de..., todo arte lo es, o si no, no existe. Lo es en la medida en que no es la naturaleza, sino una contracción de lo real en su totalidad.»

Cuando en 1938-40 volvió a interesarse conscientemente en la realidad, su pintura no registró ningún cambio semejante al implicado en los años veinte por el abandono del realismo. En los meses de residencia en Mallorca (1940), pasó muchas horas contemplando el mar, o en la catedral de Palma escuchando la música del órgano, o en su casa leyendo a San Juan de la Cruz, a Santa Teresa, a Mallarmé, a Rimbaud... (Cuadros como *El canto del ruiseñor a medianoche y la lluvia matinal*, seguramente fueron creados bajo la impresión de estas soledades.) Horas de aislamiento seguidas por una avalancha de trabajos donde inspiración y disciplina otra vez se juntaron en fecundísimo consorcio. Con una peculiaridad importante, señalada por Miró mismo: las sugerencias iniciales provenían generalmente del material empleado. La vuelta a la patria afirma su personalidad y le inmuniza contra estériles saltos en el vacío. Necesita trabajar directamente con la tierra, y cediendo a esa urgencia crea esculturas tan curiosas como el *Pájaro* (1945), y cerámicas, estas últimas en colaboración con Lloréns Artigas. De 1945 es también *Mujer en la noche*, óleo en el cual se reproduce obsesivamente, con varia intensidad, la mano sangrante del pintor paleolítico, del remoto colega de la cueva altamirense.

¡Cuántas «influencias» notarán los sagaces en la pintura de Miró!

Dejémosles la tarea intacta. Su maestro Pascó le animaba a tomarse todas las libertades en el trabajo, y él se las tomó hasta donde le fueron precisas. Nunca por capricho, sí por necesidad estética. El romanticismo de Urgell, la lección cubista, la poesía de San Juan de la Cruz y de Rimbaud... Sí: «influencias». Pero faltan en la lista: el mar golpeando los acantilados o deslizándose sobre las playas mediterráneas, las canciones del país, los cuentos escuchados en la infancia... Con esto y mil ingredientes más se hace un alma, se forja un espíritu. Imposible saber cómo, con todo ello, ese espíritu acierta a encontrar los caminos de la creación artística.

La de Miró es pintura de sensaciones y de intuiciones. Por eso, plástica poética. Su indeterminación previa responde a lo borroso de las intuiciones. El artista puede desnaturalizarlas, forzar su interpretación, sea por amor o por repulsión a la realidad. Es problema de la sensibilidad, resuelto en Miró por el equilibrio que mantiene en todas las etapas de la creación. Excelente y difícil dominio de sí, merced al cual interrumpe el trabajo cuando no se cree enteramente libre, cuando no se cree en estado de gracia pictórica—y poética—y espera el cercano o remoto día en que le será posible acabarla sin forzarse la mano. Pintura de la imaginación, reflejo involuntario de la naturaleza, nos sorprende más de una vez por su carácter de revelación. ¿Ha llegado Miró al último límite de su poder evocador y transfigurador? Planteo esta cuestión para anticiparme a la eventual curiosidad del lector, a sabiendas de la poca consistencia del problema. Así propuesto apenas tiene sentido. Miró no es propiamente un buceador, un «inquieto»; es un hombre sencillo y sincero, cuyas iluminaciones le han conferido cierta aureola mágica, un tanto inadecuada. Nunca pretendió ser profeta ni hechicero. Para él la pintura es, según otra frase de Bazaine: «una manera de *ser*». Por esa esencialidad pudo evitar los dogmatismos de escuela; las limitaciones de su pintura corresponden a las fronteras del hombre Miró, son propiamente suyas. Su independencia creadora está en estrecha relación con la fidelidad a los sentimientos y las formas, y la terminante negativa opuesta a los intentos de amoldar la obra a dictados ideológicos garantiza la autenticidad de su esfuerzo. La desencadenada fuerza lírica de nuestro artista sólo obedece a una ley: la de su propio ritmo, creado por el bullir secreto de las potencias, que al enfrentarse, produjeron algunas de las más impresionantes obras plásticas del siglo. Gran inventor, ha inventado entre tantas cosas la posibilidad de re-

ducir la confusión a un orden vasto de formas y de colores. Sin destruir la rica complejidad de los fermentos interiores acertó a organizarlos con sencillez, y por la sencillez y la diestramente trabajada espontaneidad, logra en sus telas genuina calidad. Pues reténgase esto: la imaginación es, por sí sola, insuficiente; lo que eleva la obra de Miró sobre las de sus cofrades surrealistas o abstractos es—con la disciplina—la final intención estética. Las pinturas de Miró no son documentos. Son, sencillamente, obras de arte.

Ricardo Gullón.
Muelle, 22.
SANTANDER (España).