

TESIS DOCTORAL

JOAN MIRÓ:
UNA LECTURA FILOSÓFICA A PARTIR DE “LA MASIA”

ÁREA: Modernidad y Subjetividad

ORIENTADOR: Prof. Catedrático, Dr. Gabriel
Amengual Coll

DOCTORANDO: Saturnino Pesquero Ramón

DEPARTAMENT: Filosofia

UIB: Universitat de les Illes Balears

1999

Volumen: I y II

“ La Ferme “ , que fou el resum d’una part de la meva obra i al mateix temps la gestació de part de la meva obra que devia fer després “ .

(Miró, F. J. M. 1918 b)

“ Es como una especie de lenguaje secreta, compuesta de fórmulas de encantamiento y que existe antes de las palabras, del tiempo en que aquello que los hombres imaginaban, presentían, era más auténtico, más real que aquello que veían, era la única realidad “ .

(Miró, apud M. Rowell, 1986 : 240)

*Heidegger, comentando el Poema: Voz del pueblo de Holderlin:”
Pero esa voz enmudece a menudo y se apaga en sí misma. Tampoco es capaz en absoluto de decir por sí misma lo auténtico, sino que NECESITA DE AQUELLOS QUE LA INTERPRETAN”.*

(Heidegger, 1983:66)

SUMARIO

PROLEGÓMENOS.	1
I PARTE – Con qué trazos la conciencia y obra de Miró nos mostrarían la índole mítica de su saber estético y existencial?	16
Era una vez un artista llamado Joan Miró...	
1.1- Autoconciencia de la verdad mítica de la grandeza de su espíritu humano y creador.	28
1.2- Fidelidad obsesiva a las verdades míticas que corrían por las venas de su alma semita catalana.	54
1.3- Poder de imprimir a su obra un mágico efecto ético.	170
Lista de Ilustraciones.	
II PARTE – Por qué <i>La Masia</i> es, de hecho, la obra capital que cristaliza y traduce este saber mítico, que determina la parte más sustantiva de su obra pictórica:	
2.1- <i>La Masia</i> , metáfora mayor del habitar(existir) poético (mí(s)tico de Joan Miró.	229
2.2 - Algunos datos de <i>La Masia</i>	239.
2.3- El genuino quilate surrealista del estilo de <i>La Masia</i> .	261
2.4- <i>La Masia</i> como consolidación del saber de las verdades que dirigieron la vida y obra de Joan Miró.	304
2.5- El cariz intrínsecamente cabalístico de los principales símbolos de <i>La Masía</i> .	342

Lista de Ilustraciones.

III PARTE - Cómo sus autorretratos son los espejos de la trayectoria de la conciencia de este saber creador y existencial mítico?:

- 3.1- Los autorretratos de Miró: un “miró(ir)”del *mythos* de su propia interioridad creadora y existencial. 389
- 3.2- Mi lectura de sus autorretratos/personaje. 432
- 3.3- Breves consideraciones sobre su proyecto abandonado del *Gran Auto-retrat*, 1940-1942. 497

Lista de ilustraciones.

IV PARTE - Cuál sería el alcance estético-creador y ético del hecho Miró?:

- 4.1- Pros y contras de la equívoca denominación de Estética para designar la Filosofía del Arte. 507
- 4.2- La Modernidad del lenguaje mironiano (saber estético). 516
- 4.3- El contenido de su moderna conciencia existencial (saber ético). 534

Lista de ilustraciones

ÍNDICE. 710

BIBLIOGRAFÍA. 717

ÍNDICE

PROLEGÓMENOS.	1
I PARTE – Con qué trazos la conciencia y obra de Miró nos mostrarían la índole mítica de su saber estético y existencial?	16
Era una vez un artista llamado Joan Miró...	
1.1- Autoconciencia de la verdad mítica de la grandeza de su espíritu humano y creador.	28
1.2- Fidelidad obsesiva a las verdades míticas que corrían por las venas de su alma semita catalana.	54
1.3- Poder de imprimir a su obra un mágico efecto ético.	170
Lista de Ilustraciones.	
II PARTE – Por qué <i>La Masia</i> es, de hecho, la obra capital que cristaliza y traduce este saber mítico, que determina la parte más sustantiva de su obra pictórica:	
2.1- <i>La Masia</i> , metáfora mayor del habitar(existir) poético (mí(s)tico de Joan Miró.	229
2.2 - Algunos datos de <i>La Masia</i>	239.
2.3- El genuino quilate surrealista del estilo de <i>La Masia</i> .	261
2.4- <i>La Masia</i> como consolidación del saber de las verdades que dirigieron la vida y obra de Joan Miró.	304
2.5- El cariz intrínsecamente cabalístico de los principales símbolos de <i>La Masía</i> .	342

Lista de Ilustraciones.

III PARTE - Cómo sus autorretratos son los espejos de la trayectoria de la conciencia de este saber creador y existencial mítico?:

- 3.1- Los autorretratos de Miró: un “miró(ir)”del *mythos* de su propia interioridad creadora y existencial. 389
- 3.2- Mi lectura de sus autorretratos/personaje. 432
- 3.3- Breves consideraciones sobre su proyecto abandonado del *Gran Auto-retrat*, 1940-1942. 497

Lista de ilustraciones.

IV PARTE - Cuál sería el alcance estético-creador y ético del hecho Miró?:

- 4.1- Pros y contras de la equívoca denominación de Estética para designar la Filosofía del Arte. 507
- 4.2- La Modernidad del lenguaje mironiano (saber estético). 516
- 4.3- El contenido de su moderna conciencia existencial (saber ético). 534

Lista de ilustraciones.

ÍNDICE. 710

BIBLIOGRAFÍA. 717

PROLEGÓMENOS

Mi presente trabajo de tesis doctoral versa sobre la naturaleza noético-estética y existencial de la obra y vida de Joan Miró; procura entenderlas, filosóficamente, o sea, demostrar cómo el pensamiento de algunos filósofos estudiados ayuda, de un lado, a entender mejor el alcance del saber creador de la vida y obra mironianos, y, por otro, cómo el hecho MIRÓ ayuda a entender mejor también el saber sobre lo estético creador de los filósofos en juego. Siendo así, mi trabajo lleva implícitos estos dos títulos: Miró a la luz de los filósofos y, el de los filósofos a la luz de Miró. Citando las palabras de Heidegger en sus *“Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin”*, diría que mi estudio “parte del diálogo de un pensar con un poetizar.” (Heidegger, 1983:27)

Esta lectura filosófico -“metafísica” se fundamenta en y se justifica por la naturaleza mítica del *“Faktum”* Miró, que escapa a cualquier otra lectura de tipo “psicologista”, tentando explicarlo apenas como fruto de condicionamientos biogenéticos o socioculturales.

Con relación a esto, el Estagirita, muchos años transcurridos, ya nos esclarecía: “Pues bien, si no hay ninguna substancia aparte de las constituidas por la naturaleza, la “ Física ”(las ciencias de la naturaleza, incluida la psicología empírica), será la ciencia primera.” (Aristóteles, 1990:102b, 25). Resulta, sin embargo, que el alma humana, en cuanto humana, a pesar de no actuar sin el cuerpo (Aristóteles, 1961:403b,15), por su dimensión noética, no deja de actuar como divina o “inmortal y eterna” (ibídem,430a,24). Por este motivo, esta dimensión noética y sus manifestaciones, sólo pueden ser objeto de estudio de la “Filosofía primera, universal por ser la primera”, pues son cosas que están “más allá” de las cosas físicas: *“Ta Meta Ta Physica”*.”(Aristóteles, 1990:1026b,30 y 1961:403b,15)

En mi abordaje está implícito el postulado de una interioridad creadora psico-espiritual, cuya naturaleza no pretendo demostrar racionalmente; ni mucho menos cuestionar esta posibilidad, al modo de la refutación kantiana de los paralogismos de

la “psicología racional”. Todas estas cuestiones están fuera de mi estudio, acotado a simplemente, describir y constatar, fenomenológicamente, una interioridad psíquica-espiritual creadora y existencial, que se hace directamente experimentable y comunicable, como la del caso Miró, sabiéndose y desenvolviéndose como espíritu y que ahora es objeto de mi estudio.

Mi tarea especulativa tiene como punto de partida la tentativa de responder a esta pregunta inicial básica: por qué la persona y obra de Miró son tan singulares y genuinas desde el punto de vista de su poeticidad existencial y artística?

A decir verdad, mucho se ha escrito, en el mundo todo, sobre la vida y obra de Miró. En la diversificada bibliografía existente sobre estos temas, sin embargo, sentí la falta de algún estudio más profundo, que, superando el discurso anecdótico-descriptivo, tentase unir de forma orgánica, los dos objetos de mi cuestión, autor y obra, como las dos caras de una misma entidad psicológica, cuyas raíces hay que buscarlas en el suelo de las más profundas estructuras de nuestro espíritu.

En mi indagación, pues, parto del presupuesto de que todo aquello que merezca ser llamado, verdaderamente, de saber creador, tiene como fuente originaria los poderes nativos de carácter transcendente, de nuestra interioridad y que Kant, refiriéndose a la facultad del Juicio Estético llama de: “facultad oculta, para nosotros mismos, en sus fuentes“ (Kant, 1990 : 304). Interioridad que por la insondable grandeza de sus poderes y por su origen arcano llamaré de mítica, así como llamaré de míticos sus frutos de saber artístico plástico y existencial. Hablo de la mente humana en su significación estética, o sea, como facultad de representar y hacer accesibles las ideas de su saber estético existencial.

Por esta razón, entiendo que, sin conocer, de antemano, esta singular dimensión mítica de la consciencia o modo de ser profundo del alma de Miró, fuente de su saber creador, no se puede conocer tampoco la significación y unidad profundas de sus creaciones. Y, por su vez, estas mismas creaciones, por los trazos de su linaje, atestiguarían la singular paternidad mironiana. Así siendo, en Miró, resulta imposible separar la obra de su vida, de la misma manera que nos resulta imposible

separar la vida del fruto de la vida de su árbol. El artista tenía una clara consciencia de este hecho.

Por ejemplo, en una de sus declaraciones se pregunta: “No está el esencial *Self* en la misteriosa luz que brota de dentro de la secreta fuente de un trabajo creador? – respondiendo a seguir – Aquí está la verdadera realidad”. (Miró, apud M. Rowell, 1986 : 240)

Bajo esta óptica comencé a investigar, primero, cómo esta autointuición profunda de su saber creador y existencial se revelaba en sus escritos personales y en sus numerosas entrevistas y declaraciones. En este campo encontré un camino abierto por la obra de M. Rowell, sobre este particular.

En un segundo momento, colecté datos sobre esta misma dimensión mítica, de estos mismos saberes ahora, en su producción artística. En la pintura, que es mi caso. En esta área, investigué dónde y de qué forma las motivaciones y verdades profundas de la consciencia de nuestro artista toman cuerpo y alma, plásticamente. Este trabajo, por la naturaleza de su objetivo, se redujo al estudio de algunas obras, que considero las más representativas y substantivas para mi intento, tales como:

1o.) La Masia (1921-22), en la cualidad de astro mayor.

2o.) Los Autorretratos de: a) 1917; b) 1919; c) 1937-38 (I y II); d) el superpuesto de 1937/1960, con los respectivos esbozos preparatorios que tenía en manos.

3o.) Algunas otras obras que también gravitan y giran al redor de la Masia y, que juntas forman lo que podríamos llamar de sistema planetario o metaseriedad mironianos.

En este recorrer la vasta producción pictórica de Miró, la obra de J. Dupin, -a quien considero como el gran hierógrafo y rapsoda (hermeneuta) de los avatares del espíritu creador de Miró y no sólo su gran biógrafo,- me vino como anillo al dedo.

Con ella pues, me fue posible hacer un alto más holgado en cada una de las obras estudiadas y analizar cada una de ellas bajo una perspectiva diacrónica.

Para dar nombre a los datos colectados y para poderlos organizar sistemáticamente, mucho me ayudaron: el pensamiento de Platón sobre el carácter “divino-inspirado” (mítico o trascendente) y contagioso del saber poético o creador; el de Aristóteles acerca de la nativa facultad humana de un saber trascendente, que también se ejercita en la creación y participación artísticas; el de Kant sobre la también connatural facultad humana del sentimiento del placer y dolor, como fuente de un saber estético trascendente en cuanto suprasensible; el de Hegel con su original interpretación del “*phatos*” griego como una facultad innata del saber estético de los humanos, con su poder de plasmar este épico esfuerzo de la subjetividad de cada uno de nosotros al reconocernos y realizarnos a nosotros mismos como Espíritu con las insondables posibilidades y responsabilidades de transformación y participación cósmicas e históricas; y, el de Jung sobre el origen arquetípico o mítico del saber artístico y su poder subjetivador. En este campo subrayo la importancia de los postulados del Arte Nuevo de W. Kandinsky sobre el lado espiritual del arte.

Por su vez, el pensamiento de Heidegger, filósofo del sentido metafísico positivo del no-ser, viene a santo de iluminar con nuevas luces la gesta existencial de Miró y el saber poético implícito, sobre todo, en su signo del “Neant”, entendido como símbolo de su llamada a ser o de su ir siempre más allá en su quehacer existencial y creador, tarea esta que iguala creador y criatura. El pensamiento de Heráclito viene por cuenta de subrayar la naturaleza de esta misma gesta de un devenir linear, o sea, con un principio y un fin, en el sentido de un pro-gresar (andar más allá de) cósmico y participado por la acción humana. El saber trágico de Nietzsche ayuda también a entender mejor el alcance del sentido profundo existencial del fenómeno Miró. Algunas citas de: K. O. Apel, H.G.. Gadamer, Gabriel Amengual etc... sirven para fundamentar algunos conceptos expuestos.

Para análisis de los contenidos del saber místico semita, que la vida y obra de Miró traducen, mucho me ayudó la síntesis del pensamiento cabalístico del Gran

Rabino y actual profesor de la Universidad de Ginebra, Alexandre Safran, así como las observaciones sobre algunos aspectos del saber cabalístico hechos por otros autores: G. Sholem, Rosa Ma. Delors Muns y Julio Peradejordi.

Esta “imperial” convergencia de áreas de saber de lo trascendente: artístico, filosófico y místico-religioso -yo acrecienta el psicológico analítico junguiano- ya fue defendida por Hegel en la introducción de su *Estética*. Por esta razón, espero que ella no despierte cualquier connotación heterodoxa o “herética”, siendo interpretada como falta de conocimiento de la autonomía y especificidad epistemológicas de cada una de las áreas expuestas.

Ella, pues, se acredita en la complementariedad de los conocimientos de los referidos campos con relación al tema abordado: el carácter trascendente del saber creador humano y su consecuente influencia sobre el existir de cada uno de nosotros, que ilustro con la obra y vida de Joan Miró.

Existe, de hecho, una sólida y secular tradición de elaboración especulativa sobre el poder de la razón humana, capaz de una intelección verdadera o estricto saber de las realidades que escapan a la explicación de las llamadas ciencias de la naturaleza con su principio de una causalidad controlable. Como fruto del ejercicio de este poder intelectual existe un saber de lo trascendente o de lo que llamaría de lo mítico irreductible, tal como definiendo sea el de la naturaleza del proceso creador y participativo artístico y el de las motivaciones profundas que lo dirigen.

Por esta razón propugno que la filosofía y la psicología profunda sólo pueden tener métodos comunes para el estudio de lo que llamo las posibilidades noético-transcendentes de la psiquis humana, tales como aquellas que ahora me ocupan: las simbólicas del lenguaje artístico creador. A este respecto destaco el camino abierto por la llamada “*Fenomenología Hermenéutica*” de Paul Ricoeur, quien defiende la filosofía como una actividad especulativa, a la vez, concreta, temporal y personal (aspecto fenomenológico) sobre la razón humana, capaz no sólo de simbolizar, sino también de interpretar y comprender el sentido de esta misma actividad simbólica (aspecto hermenéutico).

Así siendo, filosofía y psicología profunda construirían su saber sobre los mismos principios, anclados en una misma concepción ontológica sobre la condición simbólica y hermenéutica del ser humano.

Sobra decir que, en este campo de arena movediza, resulta poco fácil no embarazarse en el movimiento dialéctico que se opera en la conciliación o síntesis de estos dos aspectos complementarios: el de la experiencia concreta vivida (la “pertinencia” o el lado fenomenológico) y el de la universalidad o trascendencia del “sentido” de las expresiones del espíritu (la “distancia” o el lado hermenéutico).

Coherente con este modo de pensar, la naturaleza de mi estudio es de orden fenomenológico-hermenéutica no reduccionista.

En el campo de la filosofía quien me sugirió esta hermandad en el estudio del saber estético fue Aristóteles.

El filósofo de Estagira, pues, muchos siglos antes de Kant en su *Ética Nicomaquea* ya establecía que en la parte racional del alma humana hay que distinguir dos capacidades: 1) la que llama “científica” (razón dianoética), y, 2) la “calculadora” (razón intuitiva o deliberativa).

Esta distinción de capacidades se hace necesaria conforme sea la naturaleza de los seres, objeto de conocimiento. Así: la primera se ejercita en el estudio de los seres que se rigen por el principio de la causalidad, “cuyos principios non pueden ser de otra manera”; y, la segunda, en el estudio de los seres “cuyos principios pueden ser de otra manera”. Argumenta: “Pues, respecto de objetos que difieren genéricamente, las partes del alma naturalmente adaptadas a su respectivo conocimiento deben ser también genéricamente distintas, si es verdad que el conocimiento de tales seres se debe a una cierta semejanza y afinidad con ellos. Llamemos a una de ellas la parte “científica” (*episthemonikón*) y a la otra la parte “calculadora” (*logistikón*). Deliberar (*bouleuszai*) y calcular (*logizesthai*) es, en efecto, una misma cosa, y nadie delibera

sobre lo que no puede ser de otra manera. Así, pues, la parte calculadora es sólo una parte de la parte racional”. (Aristóteles, 1962:1139 a, 4-7)

Seguidamente habla que, en el arte, se ejercita esta última parte del alma humana. Cita el apotema de Agatón:

“El arte ama el azar, como el azar ama el arte” (*tekne tuchen esterxe kai tuche teknen*). (Ibid. 1140 a , 19-20)

Por otro lado, el estagirita, considerado por David Ross: “como el primer psicólogo propiamente dicho, por él mérito de su modo de tratar la mente humana y sus facultades.” (David Roos, 1961:16), en su “*De Anima*” se pregunta a quién compete el estudio de la psiquis humana. Sumariamente, responde que, aunque su estudio sea atribución también del científico de la naturaleza (físicós), supuesto que hay fenómenos tales como el de la agresividad humana que tiene componentes biológicos y de naturaleza también psíquica, es decir, son de índole psicosomática, lo traspasaría, sin embargo, en esta atribución ,sugiriendo para el estudio de la mente humana un trabajo conjunto con el que llama “protos-filosofós”, que traduzco enfáticamente, como “filósofo mayúsculo”. (Aristóteles, 1961: 403a-b29)

Mas, será, en su *Metafísica*, el lugar donde su pensamiento a este respecto queda mejor solidificado y esclarecido, cuando establece los límites de la Física como ciencia, campo específico del “físicós”, quedando implícito o sobreentendido que el estudio de la psiquis la traspasa en sus atribuciones.

Así, pues, nuestro filósofo y primer psicólogo explica que nuestro entendimiento (*NOUS*) ejerce sus poderes de tres formas diferentes y que cada una de ellas definiría los tres modos del pensar o filosofar: “toda ciencia (*diánoia*) o es práctica (*practiquê*), o fáctica-creadora (*poetiquê*) o teórica (*teoriquê*).”

A seguir, sin dar medias vueltas, afirma que la Física, como ciencia de la Naturaleza, es apenas una ciencia especulativa del tipo “teórico”, en el sentido que le da el propio Aristóteles, cuyo campo y alcance de su conocer se agotan en el estudio de un “cierto género de Ente”, y, por supuesto, no es una ciencia que versa sobre

“las cosas factibles” (las que tiene orígenes en el nous creador de quien las hace); ni tampoco una ciencia que trata de “las cosas practicables” (las que tienen origen en la voluntad e intencionalidad (*proiarsis*) de quien las practica).

Escribe: “Y, puesto también la Física es una ciencia que versa sobre cierto género de Ente (pues trata de aquella substancia que tiene en sí misma el principio del movimiento y del reposo) es evidente que ni es práctica ni factiva (las cosas factibles, en efecto, tienen en el que las hace su principio que es la mente, o algún arte o potencia, y las practicables lo tienen en el que las practica, y es el propósito; pues lo practicable y lo propuesto son lo mismo); de suerte que, si toda operación del entendimiento es práctica o factiva o especulativa, la Física será una ciencia especulativa”. (Aristóteles, 1990:1025b20 -25)

Por lo brevemente expuesto, queda bien claro que según el punto de vista aristotélico con el que congenio y dirige mi presente trabajo sobre la dimensión transempírica del fenómeno creador, habría dos dimensiones noéticas de la mente humana: la de la creatividad y la de la intencionalidad cuyo conocimiento exige buscar principios (*arjai*) y causas (*aitiai*), que hay que encontrarlos en una interioridad humana que trasciende los límites de lo meramente empírico de naturaleza espacio-- temporal.

La ciencia de tales fenómenos exigiría los poderes más nobles y supremos de nuestra mente y que se ejercitan a través del saber “práctico” y “poético”, entendidos aristotélicamente, y que serían privativos de la filosofía primera y de una psicología hermana no apenas “teorética”.

A mi ver, el pensamiento kantiano, expuesto en sus tres Críticas, resumiría, en su esencia, el pensamiento aristotélico sobre los poderes de la razón que acabo de señalar. Tiene, sin embargo, el mérito de haberlo profundizado y ampliado, sobre todo, en lo que dice respecto a la capacidad de la “razón calculadora” o deliberativa, cuyo campo es el de la libertad responsable del existir y el del poder creador insondable humanos.

Esta fuente de saber "sin fronteras" de la razón humana, el filósofo de Königsberg, la desdobra en dos manantiales, cuyas aguas de "libertad" o posibilidad riegan, en su "Crítica de la Razón Práctica"- con su imperativo categórico- el campo de la responsabilidad trascendente y autónoma de la conducta moral humana; y, en su Crítica del Juicio, riegan el campo de la genialidad trascendente del poder creador artístico así como la capacidad usufructuaria estéticas del alma humana. Señalo que la fuente del saber creativo y su poder comunicativo constituye el objeto central de mi estudio.

A este respecto, como posteriormente desenvolveré, cabe señalar también que el pensamiento de Hegel, expuesto en su Estética tiene muchos puntos comunes con los de Aristóteles y Kant, ahora resumidos.

Xavier Zubiri, al disertar sobre la intelección o saber de lo trascendente resume magistralmente la primacía de esta forma "sin fronteras" de ejercitar los poderes de la razón humana, más allá de lo sensible conforme enseña Kant. Escribe: "Lo suprasensible, nos dice, no es una afabulación (Erdichtung), sino algo fundado en las cosas tales como son en sí. Y en cuanto la razón en su uso práctico hace trascender de los límites de la razón pura teórica, Kant dirá que la razón práctica tiene la "primacía" sobre la teórica. No se trata de una primacía de lo práctico (en nuestro sentido usual del vocablo) sobre la racional, sino de una primacía de transcendencia intelectual". (X. Zubiri, 1980 : 102)

Y, en el campo de la psicología fue la obra de C. Jung -con su tesis de la psicología analítica, que se diferencia, con esta denominación, de la psicología experimental y, sobre todo, de la psicología psicoanalítica con sus postulados reduccionistas de cuño sexual y como tales materialistas- quien me abrió las puertas para propugnar la interdependencia de saberes de la filosofía y psicología en el estudio profundo del acto creador artístico. Este autor, sin negar los hallazgos científicos de una y otra, defiende, sin embargo, con su psicología analítica, la dimensión trascendente o espiritual de la psiquis humana (C. Jung, 1984 : 378)

Sobre los poderes de saber de lo trascendente de la mente humana, en su ensayo: "Sincronicidad: un principio de conexiones a-casuales", como buen

platónico propugna la posibilidad de un saber de la mente humana que trasciende de los linderos del tiempo y del espacio, dada su condición “eterna”. (C. Jung, *ibidem* : 435)

La tesis de un saber de lo trascendente sobre el fenómeno creador humano, sobre todo el artístico o poético, queda implícito en su obra, cuyo título habla por sí sólo: “El Espíritu en el Arte y en la Ciencia”. En ella, sin embargo, nos deparamos con un autor atormentado y, a la vez, contradictorio, quien como, un nuevo Prometeu tiente transgredir los límites de un saber de lo trascendente, al querer aprisionarlo con los límites de un conocimiento científico psicológico. Esta contradicción, según mi análisis, queda clara cuando habla de la naturaleza del acto creador que llama “visionario”. (C. Jung, 1987 : 76 ss)

A pesar de esta salvedad, Jung, por otro lado, tiene una clara idea de la distinción de los campos de saber de la psicología y de la filosofía sobre el Arte. Señala: “Apenas aquel aspecto del arte (el de que su manifestación sea una actividad psicológica) que existe en el proceso de la creación artística puede ser objeto de la psicología, no aquél que constituye el ser del arte. En esta segunda parte, o sea, la pregunta sobre lo qué es el arte en sí, no puede ser objeto de consideraciones psicológicas, mas apenas estético-artísticas” (C. Jung, 1987 : 54)

Esta distinción, sin embargo, sería apenas académica, supuesto que, Jung, sabiéndolo o no, al defender el poder de un saber de lo trascendente de la mente humana, dada su condición espiritual, funda la experiencia psicológica del acto creador en los mismos principios que lo hacen los filósofos citados. Lo que llamo de su metapsicología va “más allá” del estudio del alma humana en su conducta observable y fruto de las exigencias de su entorno. Como dice Kant de su Filosofía Transcendental: “Aquí no se trata de los orígenes de la experiencia, sino de lo que hay en ella. Lo primero pertenece a la psicología empírica”. (Kant cit, apud García Morente, 1991 : 28)

Por estos motivos, Jung, aunque se autoproclame “un empirista y no un filósofo” (C. Jung, 1984 : 330) y defienda que sus arquetipos sean una versión

psicológica (saber científico) de la “imágenes eternas de Platón” (saber metafísico o mítico). (C. Jung, 1984 : 197), según mi modesto parecer, construye este puente soñado entre una ontología y una metapsicología, que, juntas cultivan un mismo saber de lo trascendente de la esencia del ser humano. O sea, sobre su naturaleza y poderes suprasensibles. Vale decir, un saber irreductiblemente, mítico.

Por su vez, el enseñamiento de A. Safran y el de otros sobre el saber de lo trascendente religioso semita, que uso para explicar la vida y obra de Miró, sirve para confirmar un saber y vivencia de lo trascendente del alma humana, a partir de testimonio de un pueblo, que dirigió y dirige su penoso caminar histórico, siguiendo los imperativos éticos trascendentes de su alma. Quiero decir, la fuerza de su adhesión libre y heroica al programa de vida Revelado (*TORAH*), sólo se explicaría gracias a las posibilidades trascendente noético-éticas (“prácticas”) del alma judía, no menos humana por ser la del pueblo “escogido”. Recuerdo algunas expresiones humorísticas judaicas, que reflejan bien este lado humano del alma semita: “Y luego tuvimos que ser nosotros a quiénes escogió?”. “Las que Dios nos hizo pasar...” “Y los cristianos se quejan aún de su cruz...” (apud L. Fernando Veríssimo, 1970:1).

No tengo duda de que la consciencia del hombre hodierno, libertada de los miedos obscurantistas infundidos por la Ilustración, paradójicamente, siguiendo la luces de las posibilidades de la Razón con su contacto con la grandeza del misterio de la Naturaleza y sin necesitar negar las luces de la Revelación, que se suman a las anteriores, está de oídos abiertos como nunca y hace suyas estas proféticas palabras del sabio estagirita: “Cuanto más solitario y abandonado a mí mismo me he ido encontrando, me he vuelto más amigo del mito”. (Aristóteles, apud X. Zubiri, 1980: 56)

Fruto de esta nueva consciencia están la vida y obra de Miró, tema de mi estudio.

Para mejor conocerlas, con todo este caudal de saberes de lo trascendente sobre los poderes y motivos artístico-creadores del alma humana construí mi carta de marear y con ella me hice a la mar de la interioridad mítica de Joan Miró. La ruta de

las aguas surcadas, por su propia dinámica, me obligó a tomar puerto en estas indagaciones, cuyas respuestas constituyen el contenido de mi presente tesis:

I - PARTE : Con qué trazos la consciencia y obra de Miró nos mostrarían la índole mítica de su saber estético y existencial ?

II - PARTE : Por qué la Masia es, de hecho, la obra capital que cristaliza y traduce este saber mítico que determina la parte más substantiva de su obra pictórica ?

III - PARTE : Cómo sus Autorretrato son los espejos de la trayectoria de la consciencia de este saber creador y existencial míticos ?

IV - PARTE : Cúal sería el alcance estético-creador y ético del hecho Miró ?

La radicalidad de la experiencia existencial y creadora mironianas, que lo universaliza por su singularidad, hace que ella, en todas sus manifestaciones, sea siempre y sólo mironiana, en el sentido de que nos resulta imposible reducirla o explicarla a la luz de cualquier modelo teórico existente, ya sea en el campo del arte moderna, clásica, primitiva o infantil; ya sea, en los campos de la filosofía, de la literatura, de las ciencias ocultas, de la psicología, de la antropología o de la mitología, como demostraré en el transcurso de mi estudio. Por supuesto, es innegable, sin embargo, que, en la singular trama del tejido de la personalidad de su obra, se trenzan hilos de los más variados orígenes de carácter étnico, histórico-cultural y mítico, como acontece en el de cualquier humano. En su caso, no obstante, los hilos de esta urdimbre de su herencia cultural y de su congenialidad, principalmente, catalana-semita, adquieren un cuño tan propio que hasta puede decirse que se metamorfosean de tal forma que su hechura final resulta sólo suya, o sea mironiana con todas las letras. Este hecho confirmaría su quilate mítico.

Esta particularidad de su impronta estilística, y talante humano lejos de ser un escollo encontrado en las aguas del mar de su alma se convirtió para mí en un hito norteador. Así, la fabulosa y encantadora travesía, sin dejar de ser siempre

arriesgada, confieso que, por un lado, presentó un mar de horizontes claros y abiertos por su desnudez. En ella, pues, pude constatar la verdad profética de estas palabras de nuestro artista, al hablarnos de la unidad orgánica de su obra: “El problema de la fecha (de las obras) es simplemente anecdótico, lo que importa es el conjunto de la obra de toda mi vida, cuando yo deje de poderla continuar, será un alma puesta al desnudo.” (Miró -Declaraciones: 402)

Por otro lado, confieso también que no fueron pocos los momentos de duda y de ofuscamiento. En mi propia carne, pues, por espinos de oficio y vocación, siento todos los días la viscosa riqueza del alma humana a quien resulta difícil conocerle el juego de sus provocadoras manifestaciones. Paradójicamente, más oscuras, cuanto más luminosas y más resbaladizas, cuanto más densas. Esta “aporética” situación se hace más intensa cuando nos enfrentamos con las expresiones artísticas, definidas por Hegel como “brillo de la Idea o del Espíritu”. Su brillo las hace más ofuscaos por más claras. Juegos del poder del Espíritu.

Consecuentemente, confidencio haberme defrontado con la natural y consabida dificultad de orden epistemológica y metodológica que encierra cualquier estudio profundo del arte, ya que una tal iniciativa, por su naturaleza, implica el presupuesto de tener que lidiar con “la indeterminada idea de lo suprasensible “ (Kant, 1990 : 304), cuyo campo es lo transcendental en su sentido genuino de traspasar los límites de lo meramente sensible. Su estudio, pues, nos abre para los infinitos horizontes de la intuición, que sobrepasan los estrechos de la metódica verificación empírica. En este sentido, la vida y obra de Miró hacen estruampir cualquier resistencia de espíritus positivo-materialistas.

Mi identificación apasionada con el alma de mi coterráneo, no obstante, me hizo superar todas estas dificultades y otras muchas de orden práctico-material, como fueron mis dos viajes a España para entrar en contacto con el acervo bibliográfico y artístico sobre Joan Miró, en las Fundaciones de Barcelona y Palma de Mallorca. Destaco que, me esforcé cuanto pude para que todo este comprometimiento “pathos” personal no se mezclara con la objetividad de los hechos que la obra y declaraciones del artista nos revelan y que, sistemáticamente, tiento disecar y analizar. Seguí, como

buen discípulo, la sabia orientación de Goethe y que Theodor W. Adorno me recordó: “Mientras no se penetre en las obras, según la comparación de Goethe, como en una capilla, las palabras sobre realidades estéticas, tanto si se trata de su contenido como de su conocimiento, se quedan en meras afirmaciones. A esa objeción de forma machacona repetida de que la estética habla de objetividad donde sólo existen opiniones subjetivas, de que el contenido estético al que se dirige cualquier estética objetivista no es otra cosa que una proyección subjetiva, sólo puede responderse eficazmente mostrando objetivamente este contenido artístico en las mismas obras” (W. Adorno 1986 : 462)

Mi quimérico intento y el coraje de entrar en “el espacio sagrado Miró”, nacieron de la constatación universal de que el poder transformador del arte reside, precisamente, en la fuerza espiritual de sus contenidos y en el modo creador de representarlos, debiendo ser hechos inteligibles, gracias al trabajo de quien ama y ejercita el saber sobre “el arte rico”, sinónimo de espiritual, trascendente o mítico, conforme enseña Hegel, en el transcurso de su *Estética*, y que así resume, al final de la II parte de la misma:

“Como en toda obra humana, es el contenido que en el arte desempeña el papel decisivo. Conforme su concepto, el arte sólo tiene por misión tornar presente de un modo concreto, aquello que posee un contenido “rico” (espiritual) y constituye tarea de la filosofía del arte aprehender por el pensamiento, la esencia y la naturaleza de aquello que posee tal contenido y de su expresión en belleza”. (Hegel, 1993:340)

Esta fue la brújula que dirigió mis pasos en la travesía del mar de la vida y obra de Juan Miró.

Por otro lado, mi trabajo, en su estructura material, es más extenso que lo que, inicialmente, me había propuesto. La riqueza y multiplicidad de las fuentes consultadas para fundar las ideas expuestas, me impidieron ser más corto. La citación recurrente de algunos textos mironianos tiene la finalidad de desvelar su riqueza, cuando leídos en nuevos contextos explicativos. El hecho de citar algunos de ellos en

su original catalán, así como el de otros autores, siempre que me fue posible, tiene el objetivo de mejor propiciar una comprensión más profunda y directa de los mismos.

Finalmente, a todos aquéllos que puedan tachar mi estudio de “psicologista” respondo que mi intento, parafraseando Kant, es apenas propugnar una estética “trascendental”, donde se hermanen los saberes en la ardua tarea de alcanzar la intelección de la dimensión noética espiritual de los contenidos y de la facultad del saber creador, incluyendo el de la psicología, no empírica, expuesta.

No hay que olvidar que el propio Kant fue y es considerado “psicologista” a pesar de explicar, en sus prolegómenos (III), la naturaleza de su Filosofía trascendental:

-“Aquí no se trata de los orígenes de la experiencia, sino de lo que hay en ella. Lo primero pertenece a la psicología empírica.” (65)

-“La palabra trascendental, empero, que no significa para mí nunca una relación de nuestro conocimiento con cosas, sino sólo con la facultad de conocer, debiera guardar de esa falsa interpretación” (51). (Kant, apud M. Garcia Morente, 1991:28)

Asocio el significado destas palabras de Kant al de la imagen del platónico obispo de Hipona: la del niño tentando, tozudamente e inútilmente, recoger con su concha, la inmensa agua del mar, y que usa para enseñarnos cómo las manos humanas de nuestra alma humana son pequeñas e impotentes para tentar contener la grandeza de lo Eterno Divino. Aprendo e quiero comunicar también con ella que la grandeza de la obra y vida de Miró, hecha presente de un modo concreto con la humana y minúscula concha de sus pinceladas y de sus palabras no hay que confundirla, ni mucho menos equipararla con la grandeza del Absoluto hegeliano, al cual, en la cualidad de “extensos”, todos aspiramos. Tentar conjugar finito/infinito, no implica separar ni reducir lo uno a lo otro. He aquí la gran, prometeica y “crítica” tarea.

Los modestos logros de mi esfuerzo están aquí. Si salió pez o salió rana, lo dejo para una justa y sabia apreciación de cada lector.

El autor

I - PARTE

**CON QUÉ TRAZOS LA CONCIENCIA Y OBRA DE MIRÓ NOS
MOSTRARÍAN LA ÍNDOLE MÍTICA DE SU SABER ESTÉTICO Y
EXISTENCIAL?**

ERA UNA VEZ, UN ARTISTA LLAMADO JOAN MIRÓ...

“Escribir una historia del arte de Joan Miró significa no ir al grano de su propuesta. Sus indagaciones, pues, y su “genius” fueron de naturaleza mítica, poseedores como tales, de una configuración que los distingue, totalmente, de la realidad-linear, continua y en desarrollo, que la Historia ordena y registra.”
(M. Rowell, 1986 :5)

La vida de Miró, por su autenticidad y profundidad existenciales, así como su obra, por su genial singularidad, una y otra, escapan a cualquier tentativa de encuadrarlas o explicarlas como frutos de condicionamiento y aprendizajes, de carácter inmediato, o hechos en vida.

Todo estudioso que profundice en el saber del vivir y crear mironianos descubre en ellos una fuerza y motivación, cuya fuente, como ya dije, hay que buscarla en las aguas profundas de su mente.

A este respecto, Margit Rowell, conocedora como pocos del alma de Miró, va al grano, cuando afirma que: “sus indagaciones y su “genius” fueron de naturaleza mítica“, según reza su texto de nuestro epígrafe.

Precisamente, determinar algunos de los trazos que definen la mítica genialidad de la consciencia y producción de Miró constituye el primer objetivo de mi trabajo. Tentar, pues, conceptuar los términos de genio y mito y justificar su adecuación al fenómeno Miró son las metas propuestas en esta primera parte de fundamentación teórica de mi estudio.

Por lo pronto, el concepto de genio, para mí, sinónimo de nuestra interioridad profunda, en la doble acepción que lo uso: como don innato de carácter transcendental y como facultad interior, tiene inspiración kantiana.

Kant, sobre el carácter de dote activa y “espiritual“ del genio, siguiendo la tradición helénica y romana, afirma: “Por eso (el hecho de la creación artística superar los límites del propio creador) probablemente, se hace venir genio de genius, espíritu peculiar dado a un hombre desde su nacimiento, y que le protege y dirige, y de cuya presencia procederían esas ideas originales“. (Kant, 1990 : 263).

Por otro lado, Kant considera el genio como facultad creadora, o sea, sinónimo de genialidad. Expone: “Se puede, según esto, (lo dicho sobre la naturaleza de las ideas estéticas) explicar el genio como facultad de ideas estéticas, con lo cual, al mismo tiempo, se indica el fundamento de por qué en productos del genio es la naturaleza (del sujeto), y no un reflexivo fin, el que da la regla al arte (de la producción de lo bello)“. (Kant, 1990 : 308-9).

Ya el concepto de mito, en los aspectos con que lo empleo y focalizo, es fruto de una síntesis personal, apoyado en la riqueza polisémica del término.

Antes, empero, de exponer cada uno de los aspectos con que lo estudio y explico, quiero notar estas ponderaciones: 1a.) la de estar fuera de propósito cualquier intención de alimentar una idea apologética y publicitaria de aquello que se podría llamar “El Mito Miró” , aprovechándome de su universal y merecido prestigio -si fuera así- me sentiría un oportunista estéril; 2a.) la de que la obra, al ser llamada de mítica, no lo es en sentido de que, en algunas ocasiones, sea una reinterpretación personal de algún mito ya existente y conocido, especialmente, de la tradición helénica, tal como lo hizo, por ejemplo, Picasso con su caballo/Pegaso y su toro/Minotauro, en su célebre panel El Guernica (1937); o como lo hizo Max Ernst, con su tela “*Oedipus Rex*” - (1922); 3a.) la de que Miró no se trata de un mero hacedor de mitos (*mythmaker*), en el sentido genérico que usa esta palabra M. Rowell, al afirmar que “todos los artistas, de una forma u otra, son“ *mythmakers* ”, por su poder poético de dar cuerpo a una experiencia espiritual. Escribe:“ la obra de arte es

real, actual, presente; ella es la transformación de una realidad vivida en una presencia física; ella es una experiencia emocional e intelectual que no puede ser aprehendida por el espectador a no ser como una realidad ‘inmediata’.” (M. Rowell, 1986 : 5) Esta autora según mi ver emplearía como sinónimos los conceptos de mítico y poético. El poder poético es mítico más los contenidos de su experiencia emocional e intelectual de lo poéticamente creado no siempre los son.

Mi perspectiva teórica está inspirada: a) en “la consciencia mítica”, defendida por E. Cassirer: “ La consideración filosófica de los *contenidos* de la consciencia mítica y los intentos de comprender e interpretar teóricamente estos contenidos se remontan hasta los comienzos de la filosofía científica. La filosofía se ocupó del mito y sus creaciones, muchos antes que de los otros grandes temas de la cultura.” (E. Cassirer, 1972: 17); b) en la “arquetípica” de C. Jung. A la luz de esta orientación teórica, el hombre, a rigor, no puede hacer mitos, ya que ellos, por su condición de contenidos arquetípicos de nuestra más profunda interioridad; son innatos, en su germen, y, como tales, ya nos vienen hechos; son transindividuales por ser patrimonio de todos; y cuyo origen se pierde con los del inicio de la vida humana, que traspasa lo puramente orgánico. Sobre la naturaleza y el origen del arquetipo, C. Jung nos enseña: “Ya me preguntaron muchas veces de dónde procede el arquetipo. Es algo adquirido o no? Resulta imposible responder directamente a esta pregunta. Como dice la propia definición, los arquetipos son factores y temas que agruparon los elementos psíquicos en determinadas imágenes (que denominamos arquetípicas), mas de un modo que sólo puede ser conocido por sus efectos. Los arquetipos son anteriores a la consciencia y, probablemente, son ellos que forman las estructuras básicas de la psiquis, en general, asemejándose al sistema axial de los cristales, que existe en potencia en el agua-madre, mas no es directamente perceptible por la observación. Como condiciones“ a priori “, los arquetipos representan el caso psíquico especial del“ pattern of behavior “-esquema de comportamiento- familiar a los biólogos y que confiere a cada ser viviente su naturaleza específica. Así como las manifestaciones de este plano biológico, fundamental, pueden variar en el decurso de la evolución, lo mismo ocurre con las manifestaciones de los arquetipos. Del punto de vista empírico, no obstante, el arquetipo jamás se forma en el interior de la vida orgánica en general. Él aparece al mismo tiempo que la vida”. (C. Jung, 1983 : 3)

Por esta razón, prefiero considerar Miró como un “reificador“ de mitos. Uso el término de reificación conforme su etimología: acción objetivadora, en nuestro caso, acción de tornar “cosa“ los contenidos mentales arquetípicos o míticos de nuestra mente. Así, excluyo cualquier otra connotación negativa del término reificación como sinónimo de alienación, conforme uso conocido de la psicopatología.

De esta forma, en mi estudio, al significado de las palabras mito y mítico, cuando aplicadas a la vida y obra de Miró, está asociado, repito, de nuevo, un saber trascendente de actualizar, dándoles representación sensible, verdades arquetípicas de nuestra interioridad humana. En este sentido, los mitos existentes en todos los cuadrantes del planeta, serían ejemplos vivos de este fabuloso saber y de la esencia misma de nuestra interioridad que los reifica y celebra. En resumidas cuentas, hablaré de Miró como reificador de mitos. Lo que importa en el mito no es su pellejo o su significante, de carácter circunstancial-histórico y regional. Importa, esto sí, su núcleo (mitema), de naturaleza transhistórica y transtemporal y el modo cómo éste se actualiza en las constantes primaveras de la floración del Espíritu de la Humanidad, conforme señala Nietzsche. (Nietzsche, 1985 : 99) Husserl posteriormente defenderá que las significaciones ideales (incluyo los mitos) a pesar de intemporales se perpetúan en el tiempo a través de la sedimentación y retomada de las mismas por la cultura.

En este sentido, Miró se nos muestra también genial por no colocar vino viejo en odres nuevos. Su lenguaje es primordial como primordiales son los contenidos que esta misma lengua hace accesible.

En mi conceptualización de mito entrarían en juego estos tres elementos: 1o.) el de una verdad o saber existencial primordial; 2o.) el de la fuerza de una experiencia colectiva heredada de este saber existencial primordial; 3o.) el de su poder mágico de ser revivido o ritualizado.

Mi proposición expuesta de que el mito no es apenas un relato y sí, sobre todo, una forma de saber colectivo existencial primordial, cuya fuente originaria hay que

buscarla en la interioridad humana más profunda y cuyas verdades florecen cíclicamente e históricamente según sean las necesidades de nuestro espíritu, la apoyo, fundamentalmente, en estos dos pensadores que destaco.

Como astro de primera grandeza apunto la figura del fundador del Liceo, supuesto que será él, quien, en su *Metafísica*, relaciona como nadie, estos tres elementos del mito que relaciono en mi estudio: 1) verdad; 2) saber; 3) experiencia, todos ellos de carácter trascendente, por su propia naturaleza “maravillosa”.

Efectivamente, Aristóteles, en primer lugar establece que el mito se compone de elementos (verdades) maravillosas, cuya intelección exige el ejercicio de un saber metafísico o trascendente, propio del filósofo amante del mito, quien se plantea descifrar desinteresadamente su aporía o problema. O sea, defiende el mito ser una verdad enigmática, o mejor, absurda, en el sentido genuino de la palabra, que evoca la idea de una realidad, cuya comprensión exige traspasar los límites de la lógica o razón meramente empírica o de lo verificable. Quiero decir que pisa el terreno de la utopía y nos convida transponerla o traspasarla.

Esta forma más alta de filosofar mítico la contrapone a otra forma pseudo y falaz de sofisticar “mítico”, en sentido fabulador, que no puede ser llevada a serio en un estudio de la realidad. Escribe: “Pero acerca de las ‘invenciones míticas’ -*sed de fabulose sophisticantibus*- no vale la pena reflexionar con diligencia (*allá peri men tón mytikos sophizomenón ouk axion meta spondes skopein*)”(Aristóteles, 1990:1000 a –19).

Infelizmente, Hegel se apoya en este texto para fundamentar su opinión sobre el carácter precario y rudimentario del “filosofar mítico”, sin citar la otra faceta del pensamiento aristotélico expuesta. Este punto de vista negativo hegeliano, a mi juicio, se debería al hecho de no haber distinguido entre el *sophizomai* (usar razones capciosas) y *philosopheo* (investigar) sobre la singularidad de las verdades míticas. (Hegel, 1976:150)

A bien de la verdad, sin embargo, Hegel, por otro lado, valoriza los mitos como recursos para hacer más accesibles verdades elevadas. (Hegel, *ibidem*:236)

El mismo Estagirita recuerda que la naturaleza insólita de las verdades míticas exigiría, por parte del pensador, quedar, inicialmente, estupefacto (*esglaiat*) maravillosamente admirado, con ojos de la lechuza de Minerva, y, de esta forma, sensibilizarse y sentirse impulsado (*amb rauxa*) a alcanzar su comprensión. Así siendo, explica:

-que el Mito se compone de elementos maravillosos (*“o gar mithos synkeitai ek thaumasiôn”*);

-que ésta, no prosaica realidad, exige un saber propio del filósofo que ama los mitos (*“filetitos filósofos”*);

-que sólo ejerce esta modalidad de pensar quien “se plantea el problema” (*“aporón”*) y es capaz “de admirarse delante tal realidad” (*“thaumazón”*). Por ello, lucha para vencer su ignorancia (*“agnoein”*);

-que lo único que lo mueve para este trabajo es “el saber en vista del conocimiento (*“eidenai to episthastai”*), sin estar preso a cualquier beneficio o utilidad (*chrêseos*).

Transcribo el texto de su enseñanza:

“Pero el que se plantea un problema o se admira, reconoce su ignorancia. (Por eso también el que ama los mitos es en cierto modo filósofo, pues el mito se compone de elementos maravillosos). De suerte que, si filosofaron para huir de la ignorancia, es claro que buscaban el saber en vista del conocimiento, y no por alguna utilidad.” (Aristóteles apud García Yebra Valentín, 1990:982b -15/20)

En otro texto de la *Metafísica*, que cito a seguir, Aristóteles, según entiendo, al hablar y relacionar los conceptos de “Infinito” (*apeiron*) y de “Vacío” (*Kenon*), con su modo peculiar de “estar en potencia o en acto”, subrepticamente, sugeriría la especificidad del “dónde” (*pôy*) el mito y la utopía pisan, andan o hacen pie (*badizo*), supuesto que el lugar de los dos no es el “locum” del espacio terreno o de la realidad empírica, que no puede ser divisible *ad infinitum*. Con relación a lo expuesto, no podrían ser más sugestivos los significados del étimo de la palabra “utopía” (*atopos*= cosa rara, insólita, fuera del lugar común...ect.). Así siendo, el término utopía, por sí mismo, sugeriría que el espacio propio del mito no es tampoco el “topos” de las realidades sensibles o de la Naturaleza, sino el “*atopos*” u otro lugar o espacio “in-común” propio del Infinito y del Vacío y que pertenecería a la esfera de lo suprasensible. . Pertenece al “más allá” soñado de los surrealistas. Con esta breve consideración lingüística se confirmaría, también, el contenido de mi proposición inicial sobre la naturaleza suprasensible de los elementos que componen el mito: verdad, saber y consecuente experiencia.

De hecho, el Estagirita, en su reflexión metafísica sobre el tema que me ocupa, partiendo de su concepto de entelequia o ente finalizado, con su doctrina subyacente de ser en potencia y en acto, defiende que los entes de Infinito y de Vacío y de todas “las otras cosas que pertenezcan a la misma clase” (*osa toiâuta*) son realidades que, por el hecho de no poder ser medidas empíricamente, como el caso del ente Infinito no dejan, por eso, de ser menos reales o verdaderas. O sea, el hecho de ser divisible “*ad inifitum*”, como recuerda, no implica que el Ente Infinito esté sólo en potencia, supuesto que está en acto y en potencia, igual que todos los entes de la misma clase, de forma distinta de la que están las otras cosas del reino de la naturaleza o verificable, empíricamente.

Aristóteles termina su reflexión metafísica sobre la singularidad de la existencia y realidad de las verdades míticas expuestas, y que Kant llamará de suprasensibles, explicando que la distinción entre su estado en potencia o en acto sólo es posible, gracias a un ente de razón (*allá gnôsein*).

Escribe:

“Lo infinito, lo vacío y las demás cosas semejantes se dice que están en potencia o en acto de manera distinta que muchos de los entes, por ejemplo que el que ve o anda o es visto. Pues estas cosas cabe que sean verdaderas alguna vez incluso sin limitaciones (decimos, en efecto, que algo se ve, unas veces porque es visto y otras porque puede ser visto); pero lo infinito no está en potencia en el sentido de que haya de existir separado en acto, sino en el conocimiento. Pues el hecho de que no termine la división hace que esté en potencia, pero que tenga existencia separada no.” (Aristóteles apud García Yebra Valentín, 1990:1048b -10/15)

Por último, no hay que olvidar tampoco que el Estagirita, según el mismo nos revela, cuanto más maduro e introvertido se volvía más amante del mito, “*filomithos folosofós*” se sentía:

“*Cuanto más solitario y abandonado a mi mismo me he ido encontrando, me he vuelto más amigo del mito.*” (Aristóteles apud X. Zubiri, 1980:56)

El segundo autor que me guía es C. Jung. Este autor, aunque no tenga formación filosófica, al defender la naturaleza transcendente de los presupuestos mitológicos de la mente humana, que trasciende el discurso científico positivista, sin saberlo y, curiosamente negándolo -se declara, pues: “un empirista y no un filósofo” (C. Jung, 1984:330) con su psicología analítica que no es más que una metapsicología, en el sentido metafísico de la palabra, se abre, paradójicamente, al discurso metafísico de naturaleza filosófica, tornándose así el más representativo “*filomithos filosofós*” de nuestra época. Veamos sino.

El psicólogo -psiquiatra suizo, en su ensayo: “La Función transcendente”, escrito de 1916 y sólo publicado, en 1958, refiriéndose a la dimensión mítica de la psiquis humana, defiende, básicamente, estos aspectos que refuerzan mi proposición:

- 1) El de que el mito caracteriza el hombre psíquico
- 2) El de que el hombre sólo crece, interiormente, a través del autoconocimiento de las verdades o saber mítico de su interioridad más profunda. Existiría, sin embargo, una resistencia generalizada a realizar tal tarea, supuesto el carácter “anticientífico” de dicha dimensión de su ser y saber más trascendentes.

Didáctico enseña:

“En su comprensión más profunda, la Psicología es AUTOCONOCIMIENTO. Mas, como éste último no puede ser fotografiado, calculado, contado, pesado o medido, es anticientífico. Resulta, sin embargo, que el hombre psíquico, aunque bastante desconocido y que se ocupa con la ciencia es también“ anticientífico ”será que, por eso, no es digno de posterior investigación? Si el mito no caracteriza el hombre psíquico, entonces sería preciso negar el nido al gorrión y el canto al ruiseñor. Tenemos motivos suficientes para admitir que el hombre, en general, tiene una profunda aversión a conocer alguna cosa a más sobre sí mismo, y, es, en esto, que reside la verdadera causa de no haber avanza o mejoramiento interior, al contrario de su progreso exterior.” (C. Jung, 1984:68)

- 3) El de que sólo el propio hecho de la constatación de la existencia de los presupuestos mitológicos de la psiquis humana, aunque estos no pueden ser controlados empíricamente, probaría su verdad y realidad. Apodíctico y con argumentación “*ad hominem*”, afirma:

“Uno de los grandes obstáculos para la comprensión psicológica es la indiscreta curiosidad de saber si el cuadro

psicológico presentado (el de los presupuestos mitológicos) es “verdadero” o “correcto”. Si la exposición no es viciada o falsa, el hecho en sí es verdadero y comprueba su validez mediante su existencia. El ornitorrinco es quizá una invención “verdadera” o correcta de la voluntad del Creador? Igualmente infantil es el prejuicio contra el papel que los presupuestos mitológicos desempeñan en la vida de la psiquis humana. Como no son “verdaderos” -argumentase- estos presupuestos no pueden tener un lugar en una explicación científica. Mas los mitologemas existen, pese que sus expresiones no coincidan con nuestro concepto conmensurable de ‘verdad’”. (C. Jung, 1984:91)

Conviene observar también, que la tardanza señalada (nada menos que 44 años) en publicar el citado ensayo, no fue por acaso y tendría, según creo, el consabido miedo de los intelectuales, hijos de la Ilustración, de no ser tachado de “obscurantista” por sus pares del mundo llamado científico, que no dejó de tener sus efectos iguales en el mundo de los no verdaderamente amantes de la “sabiduría” total o *Pansofía*.

Por último, señalo que uso las palabras: “trascendente” y “trascendental”, en su sentido literal y doble función de sustantivo y adjetivo, según sea el caso. O sea, sirven para denominar o cualificar una realidad que se sitúa en la esfera de lo suprasensible, o reino de lo llamado espiritual que se contrapone a lo material, en el sentido de traspasar lo espacio-temporal y, por ello, puede llamarse de mítica, como hago en mi estudio.

Esclarezco también que, en algunas ocasiones, siempre que necesario, uso estas nociones en el sentido “técnico”, que la usan los filósofos, en una perspectiva, apenas gnoseológica. Lejos de mí, por innecesario, dada la naturaleza de mi estudio, entrar en las lides sin fin del aporético conjugar los términos correlatos de trascendencia e inmanencia, y que acompañan cualquier estudio sobre la teoría del conocimiento.

A este respecto, recuerdo la distinción que Kant hace entre trascendente y trascendental, a partir de los poderes de la razón, cuando distingue que ella es, a la vez,: a) principio de la inteligibilidad trascendental de los objetos del reino de la naturaleza (la razón teórica y sus *a priori* específicos); b) principio de un saber credencial o práctico (la razón factiva y poética, con sus “*a priori*” también específicos), de las realidades trascendentes, como las que me ocupan, que por su singular naturaleza, a pesar de no poder ser reducidas a *Logoi*, no dejan por ello de ser menos pasibles de una intelección verdadera. .

Bajo esta orientación epistemológica, la respuesta a la cuestión inicial y tema de esta primera parte: -Con qué trazos la consciencia y obra de Miró nos mostrarían su mítico saber?- será dada haciendo un análisis de la interioridad profunda mironiana en cada una de estas tres facetas:

1a.) la de su auto-conciencia de la verdad mítica de la grandeza de su espíritu humano y creador;

2a.) la de su fidelidad obsesiva a las verdades míticas que corrían por las venas de su alma semita catalana.

3a.) la de su poder de imprimir a la obra un mágico efecto ético.

1.1 - AUTO-CONCIENCIA DE LA VERDAD MÍTICA DE LA GRANDEZA DE SU ESPÍRITU HUMANO Y CREADOR

1.1.1: Las tres experiencias trascendentales del espíritu humano según Jung:

Nuestra mente, en las estructuras más profundas de su ser, tiene una íntima apercepción o consciencia de sí misma, de su propia e insondable grandeza y posibilidad, vivida por todos a través de la sed de infinito, que cada cual satisface o niega, a su mejor manera.

Miró, con palabras y gestos, manifestó, con una incitante claridad y profundidad, su consciencia y vivencia personales de este antropológico hecho. Aún más, su vida y obra no pueden ser entendidas si no es a la luz de esta experiencia subjetiva. En ella, como explicaré, posteriormente, reside, a mi parecer, el secreto de su obra y el de su revolucionaria innovación estética, y también ética, contemporáneas, tema este que ocupa el capítulo final de mi trabajo.

En C. Jung, este aspecto transcendental del alma humana y sus aplicaciones prácticas constituye la parte más substantiva y más original de sus escritos. Podría decirse que todos ellos, en este campo, tienen como punto de partida esta verdad de perogrullo: “Por sentado, lo que es finito no puede jamás aprehender lo infinito“. (C. Jung, 1984 : 145). Parafraseándolo diría: las reales e incontestables vivencias transcendentales de nuestro espíritu sólo son posibles, gracias a la existencia de una realidad trascendente y a una facultad anímica innata, que nos permite experimentarla, y, en los genios, despertarla, plasmarla, y, así, comunicarla. No hay que decir que, por lo expuesto, el pensamiento junguiano sobre este particular se apoya en la proposición básica del sistema hegeliano sobre la dialéctica: FINITO/INFINITO.

En efecto, su tesis central propugna la existencia de una capacidad y función transcendentales, de carácter connatural y cuyo origen se confunde con el de la misma fuente de la vida y cuyas estructuras se encuentran en lo más recóndito de nuestro ser. Su potencialidad supera la de nuestro sistema nervoso central de naturaleza orgánica. Por tal motivo, recomienda: “hay que renunciar enteramente, a la idea de una mente ligada (presa a los límites) a su cerebro“. (C. Jung, 1984 : 510)

En este pormenor, residiría su ruptura radical epistemológica con el pensamiento de Freud con relación al modo de entender la naturaleza de nuestra mente (espíritu) y su vinculación y dependencia con el cuerpo (naturaleza).

Según los límites de mi lectura, la extensa y unitaria obra escrita de Jung se resumiría al estudio de estas tres experiencias transcendentales del género humano: a) la religiosa; b) la numinosa/esotérica; c) la creadora artística, a nivel visionario.

Cada una de ellas, a pesar de escapar, por su propia naturaleza, al control experimental empírico, no por esta dificultad, según el autor, deben dejar de ser objeto de estudio de la psicología profunda, o compleja como él también la llama.

1.1.1.1: La experiencia religiosa

La psicología de la religión, tanto occidental cuanto oriental, ocupa una parte, la más voluminosa de sus escritos e investigaciones. La idea maestra en estos trabajos es la de que tanto el carácter vital/existencial de la universal y nativa experiencia religiosa (las religiones llamadas reveladas, no pasarían, de meras confirmaciones de esta religiosidad instintiva), así como el contenido revelador de sus símbolos con que ella se exprime, presuponen una estructura anímica para vivirla cuya naturaleza y origen excluye cualquier explicación de tipo racional, como la de

tratarse de una fantasía compensatoria, en el molde freudiano, o la de ser “opio del pueblo“, conforme el molde marxista.

Es sabido que la verdadera razón de la ruptura definitiva entre Freud y Jung, que el primero escogiera para ser el príncipe heredero para continuar y completar su obra, reside en la diferencia radical que separa ambos en la explicación, precisamente, de la psicología de la religión. El maestro de Zurich defendiendo ser una expresión de la naturaleza trascendente de la psiquis humana y el maestro de Viena, como expresión de su condición neurótica: desamparo y culpabilidad infantiles mal resueltas por cada uno de los mortales creyentes.

A este respecto no puede ser más reveladora la carta de Jung como respuesta a la de Freud, donde le pide sugerencias sobre su ensayo: Totem y Tabú. Después de agradecerle la deferencia demostrada, sin medias palabras, esclarece: “Sin embargo, es muy opresivo para mí, si Ud. también se envuelve en esta área, la Psicología de la Religión. El señor es un concurrente peligroso, en el caso de hablarnos de concurrencia”. (C. Jung, apud, P. Gay, 1989 : 218)

El lado religioso de Miró

La vivencia religiosa de Miró fue “full time“. Que lo digan sus horas de silencio contemplativo en la Catedral de Palma y otras muchas iglesias, su lectura de la Biblia y los místicos españoles, sus vitrales y, sobre todo, la experiencia de una presencia divina personal que seguía todos sus pasos, especialmente, los creadores. Confiesa: “No despreciar las realizaciones secundarias de mi obra, papeles encontrados, cartones, telas donde limpio pinceles ect... Esto es algo que Dios pone en la ruta de mi vida y que sirve para enriquecer mi obra “. (Miró, apud M. Servera, 1993 : 49)

1.1.1.2: La experiencia numinoso-esotérica

C. Jung apoya también su tesis central sobre la naturaleza trascendental o mítica de nuestra mente a través de lo que convengo llamar de nuestra experiencia numinoso-esotérica, siendo ella también central en la vida y obra de Miró.

Este autor la estudia, básicamente, en estos dos campos: el de la Alquimia y el de los acontecimientos sincrónicos.

Estudio de la Alquimia

En sus dos obras complementarias: *Psicología y Alquimia* y *Mysterium Conjunctionis*, cuyos manuscritos de esta última incluyen el tratado de la psicología de la Transferencia (1946), cuyo tema común es el de la Alquimia, puede decirse que todas ellas tienen estas dos motivaciones básicas:

a) la de demostrar un profundo origen común anímico de ciertos temas y símbolos arquetípicos que aparecerían tanto en la Alquimia Medieval cuanto en el imaginario de algunas personas de nuestro tiempo, sin que ellas tengan algún conocimiento previo de la Alquimia. Así, nos relata que al escribir estas obras: “en esta ocasión, yo, primeramente tenía en vistas presentar una prueba de que el mundo simbólico de la Alquimia de modo alguno forma parte exclusiva del escombros amontonado en el pasado; muy al contrario, ese mundo está relacionado, de modo muy vivo, con las experiencias y los conocimientos actualísimos de la psicología del inconsciente. De este modo se tornó evidente que tanto esta disciplina moderna de la psicología proporciona la llave para el secreto de la Alquimia, como, inversamente, que esta última crea la base de la comprensión histórica para la primera. Esto significaba, primeramente, un asunto poco popular, que, por consiguiente, quedó muchas veces sin ser comprendido. No apenas era la Alquimia totalmente desconocida como filosofía de la naturaleza y como movimiento religioso, mas

también la descubierta moderna de los arquetipos había quedado oculta, o, por lo menos, desconocida para la mayoría de las personas”. (C. Jung, 1985 : XI-XII/ vl. I)

Con los resultados de este confronto de la Alquimia con su psicología de inconsciente declara haber encontrado una base histórica e científica para su tesis central: la naturaleza trascendente de los arquetipos. Esciente de sus logros y limitaciones, declara : “Sólo con el *Mysterium Conjunctionis* mi psicología fue definitivamente colocada en la realidad y establecida en su conjunto gracias a sus fundamentos históricos. Así, mi tarea fue cumplida y mi obra terminada. En el momento que logré hacer pie en lo más hondo, toqué al mismo tiempo el límite extremo de aquello que era, para mí, científicamente, alcanzable: lo trascendente, la esencia del arquetipo, en sí mismo, a propósito del cual no se podría formular más nada de científico”. (C. Jung, 1989 : 194)

b) la de mostrar la dimensión psicológica del “opus” alquimista. Jung defiende que los alquimistas, paradójicamente, con su esfuerzo de querer desvendar los secretos de la materia, a la verdad, desvendaron los secretos del espíritu humano. Afirma: “Por este motivo, los alquimistas de hecho no descubrieron la estructura oculta de la materia, mas acabaron descubriendo la estructura del alma aún cuando mal pudieran estar verdaderamente conscientes del alcance de su descubierta”. (C. Jung, 1985 : 121-vol I)

De esta forma, el destino y nuevo “opus”del hombre moderno, a partir de ellos, será inclinarse y explorar para su propio provecho este tesoro de fuerzas (numinosas) y ocultas (no conscientes) de su inconsciente.

Jung y Joan Miró nos dan un buen ejemplo de este “opus” psicológico. Escuchemos el psicólogo de Ginebra: “Mis obras pueden ser consideradas como estaciones de mi vida: constituyen la expresión misma de mi desenvolvimiento interior, pues, consagrarse a los contenidos del inconsciente forma el hombre y determina su evolución, su metamorfosis. Mi vida es mi acción; mi trabajo

consagrado al espíritu es mi vida; sería imposible separar lo uno de lo otro” . (C. Jung, 1989 : 194)

Y el artista catalán se expresa con idéntico contenido. Lacónico revela: “No es una obra lo que interesa, sino la trayectoria del espíritu durante la totalidad de la vida”. (Miró, 1993 : 403)

Miró fue un alquimista?

En este contexto explicativo junguiano del inconsciente como matriz de los símbolos, surge la pregunta: La obra o algunas obras mironianas admiten o no una lectura alquimista?, tal como defiende el excelente y bien documentado trabajo de Carme Escudero i Anglès: “Theatrum Chemicum. Miró i l’art de la transmutació ”. (1993)

A mi ver, este estudio tiene el gran mérito de despertar para la dimensión esotérico numinosa de la obra de Miró, como dije, una dimensión central, imprescindible para conocerla en su profundidad.

Personalmente, en cambio, defiendo, como demostraré dentro de poco, que esta dimensión simbólica esotérica tendría más bien, consciente o no, por parte de nuestro artista, una inspiración cabalística-semita, apoyándome también, en los mismos textos pictóricos de sus estudios escenográficos, como lo hace la citada autora. En nuestro caso serán, los del cuaderno de 1968. Quiero decir con esta afirmativa, que Miró nunca buscó los secretos del Mercurio ni los del ave Fénix, como pudo hacerlo, el “artifex” del “opus” pictórico, Leonardo da Vinci, este tema será objeto de un próximo ensayo mío. No cabe duda que los símbolos de la Alquimia y los de la Cábala, por ser originarios de una misma fuente anímica inconsciente transcendente tienen cosas en común y pueden tener en algunos casos, un carácter complementario. Defiendo, sin embargo, que cada una de estas tradiciones difieren en su motivación profunda. La primera, buscando este “quaedam

substantia in Mercurio quae nunquam moritur “ - una cierta substancia en Mercurio que nunca muere -. Su motivación básica, pues, sería satisfacer una sed de infinito o de inmortalidad. La motivación de la segunda sería bien otra: buscar una fidelidad, a ultranza, a la vocación divina del hombre conseguir la unificación de los mundos celestial y terreno hasta que se consiga el "pleroma" de la unión creadora de ambos, llevada a cabo sólo al final de los tiempos. En suma, reflejaría la dialéctica del devenir del Espíritu humano, con su sed "hermética" y "daimónica" insaciable.

Este es el espíritu semita que atraviesa implícitamente, toda la Biblia, documento de la épica e histórica gesta de Dios y de su pueblo, finalizando la Creación, y que constituye también el corazón de la Cábala y el del mismo Miró, como queda al descubierto cuando nos dice: “Al hacer escultura tengo, junto a mí, la Biblia abierta, eso me dará un sentimiento de grandiosidad y de GESTACIÓN DEL MUNDO“. (Miró, cit. por C. Escudero i Anglès, 1993 : 134); o cuando explica: “Que las formas y proporciones adquieran una grandiosidad bíblica más profundamente grandiosas que las de Miguel Angel“. (Miró - Declaraciones: 403)

Estudio de los fenómenos sincrónicos

Para Jung otro campo, donde se puede ejercitar esta experiencia esotérico-numinosa, es el de los acontecimientos sincrónicos, así llamados por él porque son fruto de una simultaneidad o sincronicidad para-temporal y espacial, que se opera entre la ocurrencia significativa de dos eventos, cuya ligación escaparía a la del principio de causalidad.

Puede decirse que, en este sentido, serían a-causales. Estos siempre ocurren cuando se da: a) una imagen que se hace consciente de manera directa (literalmente) o indirecta (simbolizada o sugerida) bajo la forma de un sueño, asociación o premonición; y, b) cuando esta misma imagen coincide con un hecho real que acontece, conforme lo imaginado o soñado.

Delante de tales fenómenos que la Historia registra desde tiempos inmemoriales y que las artes mánticas exploran, se pregunta: Cómo surgiría esta imagen inconsciente y cómo se procesaría esta asociación del acontecimiento interior con el exterior, cuando no existe entre ellos una relación causal reconocible? Debemos pensar que son ocurrencias fortuitas del mero acaso, esto es, simplemente casuales?

Fiel a sus postulados sobre el poder transcendental de nuestra psiquis, capaz de alcanzar, en algunas ocasiones, un conocimiento absoluto, propugna una explicación a través de lo que llama sincronicidad o principio de conexiones a-causales. El término sincronicidad, como bien nota: “en sí nada explica; expresa la presencia de coincidencias significativas, que, en sí, son acontecimientos casuales, mas tan improbables, que tenemos que admitir que se basan en algún principio, o en alguna propiedad del objeto empírico“. (C. Jung, 1984 : 534)

Según este autor, nuestra mente : “en determinadas circunstancias puede romper las barreras del tiempo y el espacio, precisamente, por causa de una causalidad que le es esencial, o sea, su naturaleza transe espacial y transtemporal “. (C. Jung, 1984 : 433)

La estructura mental responsable por este tipo de fenómeno sería la arquetípica, supuesto que los arquetipos : “son las potencias activas (numinosas) del inconsciente“. (C. Jung, 1984 : 491)

Este autor tentó ir más lejos al tentar demostrar su teoría de la sincronicidad a través de lo que llama prueba astrológica, con su ambiciosa y audaz pesquisa de saber si es posible o no, conocer el “nombre” -perfil psicológico- que dirigió la elección del cónyuge. Este nombre estaría, desde tiempos arcanos, escrito en las estrellas y podría ser conocido vía mapa astral. Vale decir: nuestra elección del cónyuge obedecería a un destino astral.

Honesto expone las limitaciones de los resultados por él alcanzados: “En el momento presente, sin embargo, no tenemos base suficiente para creer que los resultados astrológicos son mucho más de que meras casualidades, o que las estadísticas en que entran grandes números nos ofrezcan un resultado, estadísticamente, significativo“. (C. Jung, 1984 : 474)

A pesar de lo parcialmente, infructífero de su pesquisa astrológica, Jung se muestra un defensor de la Astrología, que el determinismo científico “no fue capaz de extinguir, enteramente“ y, constata: “Ciertos procedimientos mánticos parecen desaparecidos, mas la Astrología, que, en nuestra época alcanzó una culminación jamás conocida, permanece viva“. (C. Jung, 1984 : 508)

Defiende aún una explicación causal para la Astrología meteorológica, en los moldes de Kepler, según la cual resulta indiscutible, negar la influencia física y hasta psíquica de la irradiación de protones, que provocan las tempestades electromagnéticas a partir de los cambios planetarios. Por ello afirma: “aunque no se sepa, exactamente, en qué reposa la validez de un horóscopo de nacimiento, sin embargo, es posible imaginar una conexión causal entre los aspectos planetarios y las disposiciones psicofisiológicas.“ (C. Jung, 1984 : 474)

Ya sobre la numerología afirma: “desde épocas remotas, el hombre se sirvió de los números para determinar las coincidencias significativas, o sea, las coincidencias que pueden ser interpretadas.” (C. Jung, 1984 : 472). La razón de ello estaría en que los números tienen un fondo arquetípico, cuyas características serían el misterio y la numinosidad. Su fuerza no es sólo la simbólica de exprimir el orden. Es además mágica, pues, crean el mismo orden que indican. De lo dicho concluye: “se deduce, incontestablemente, que el inconsciente emplea el número como factor ordenador”. (C. Jung, 1984 : 473)

Esto expuesto, surge la pregunta: Cuál fue el alcance de este tipo de experiencia esotérico-numinosa : astrológica y numerológica en la vida y obra de Joan Miró?

El lado “supersticioso” de Miró

Antes de responder a la cuestión, con los datos que tengo en manos, quiero esclarecer que definiendo una tal experiencia mironiana, concebida en la perspectiva del pensamiento junguiano expuesto, fuera de cualquier forma de credulidad supersticiosa, sinónimo de ignorancia.

Esclarezco que, en este momento, analizo apenas el aspecto afectivo de esta experiencia de nuestro artista y que muchos pueden llamar o considerar “irracional”. El aspecto “racional”, o mejor dicho, metafísico, en concreto, de la numerología, en la vida y obra de Miró, que tiene una resonancia cabalística, será expuesto, en breve, al comentar su vocabulario sígnico, supuesto que algunos números, en su obra tienen rango sígnico/simbólico.

Hechas estas salvedades, definiendo también que: a) este lado de su consciencia numinoso-esotérica tuvo, de hecho, un papel saliente en su conducirse cotidiano; b) esta consciencia nació y se alimentó, gracias a la riqueza y sensibilidad de su espíritu y gracias a su congenialidad catalano-semita.

Con relación a su adhesión al saber de la Astrología, relato esta confidencia suya: “yo creo en fuerzas misteriosas (“ obscure ”). Yo creo en Astrología. Yo soy de Toro, con ascendiente Escorpión. Quizá sea por eso que hay esferas y círculos en muchas de mis pinturas para evocar la influencia de los planetas“ . (M. Rowell, 1968 : 275)

Sobre esta dimensión astrológica de la obra de Miró, J. E. Cirlot llama la atención: “Miró puede asimismo ser relacionado con el abstractismo astronómico de

Calder; en él existe una tensión astral cuya vocación errante ama los signos que consultaban los caldeos“. (J. E. Cirlot, 1949 : 8)

Por su vez, los números no dejaron de tener menos influencia mágica y simbólica, tanto en su vida como en su obra.

Ahora, apenas relato algunos datos biográficos y declaraciones suyas, que nos revelan la fuerza de esta consciencia, diría numerológica de Joan Miró y que fue reforzada por coincidencias instigantes. Por ejemplo, los guarismos del año de su nacer y el de su morir son los mismos: 1, 3, 8 y 9; la suma de todos ellos = 21, es un múltiplo de 3. Y por si fuera poco, fue en 1919 que viaja por primera vez a París, y allí se hospedó en calle François Mouthon, no. 3 ect...

Sobre la importancia personal de estos números, él mismo hace esta confidencia: “la escuela que yo frecuentaba (en la niñez) estaba en el no. 13 de la calle de Regomir, en Barcelona. Los números 3 y 9 siempre han ejercido una fuerza mágica en mi existencia. Nací en 93. Mi padre compró un sepulcro familiar en el cementerio de Barcelona y estas cifras están escritas en todos los documentos. Nací a las 9 horas“. (M. Rowell, 1986 : 44)

Y, al comentar su más fantasmagórica tela: El Carnaval de Arlequín (1924-25), revela: “... al regresar a mi casa de la calle Blomet, no. 45 ($4 + 5 = 9$), cifra que no tiene a ver, que yo sepa (?), con el 13, que siempre ha ejercido una enorme influencia sobre mi vida ...“ (Miró -Declaraciones: 192)

Miró creía en la reencarnación?

Esta experiencia numinosa de Joan Miró se extiende también en el campo de la vida ultraterrena, en concreto, de la creencia en la reencarnación. No hay que

olvidar que la Cábala: enseña la preexistencia del alma humana y la metempsicosis “. (J. de Ausejo, 1964 : 249)

Su profunda identificación con el alma japonesa y el hecho de que la primera monografía sobre Miró sea escrita (1940) por un nipón, el poeta Shuzo Takiguchi, sin hablar del amor y admiración del pueblo japonés hacia Miró, nos intrigan más, cuando escuchamos de su propia voz: “Yo pinto aquello que soy, tal vez aquello que fui en otra vida. Este conjunto de pinturas, por ejemplo, evocan la escrita japonesa. Esto se debe a mi profunda identificación con el alma japonesa. Por qué? ...” (Miró, apud M. Rowell, 1986 : 276)

Por estas razones y otras que desconozco, estoy de acuerdo con Eduardo Jordá cuando escribe: “así descubre que su obra tiene que estar animada por las fuerzas más oscuras de la vida y que acaso él está destinado a ser el último animista del siglo XX“ . (E. Jordá, 1993 : 39)

Yo diría más, Miró no es el último animista y sí el eterno animista que somos todos nosotros, dada la condición de nuestro espíritu, propugnada por los autores que nos guían en nuestro estudio.

1.1.1.3: La experiencia creadora

Finalmente, llegamos al acto creador artístico como argumento apodíctico del poder trascendente de nuestra mente. Lo analizo en estos dos puntos: fuente y algunas características de sus producciones. Bajo esta perspectiva de estudio, resumo apenas el pensamiento platónico del que Jung es seguidor y el aristotélico del que, según mi análisis, Kant es también su seguidor, en este particular.

Origen del acto creador en la Antigüedad

A este respecto, discuerdo que haya un hacer creador genérico a la griega, en los moldes del creador ser un “poseído”, con todos los poderes y prestigios legendarios que la Antigüedad clásica le otorga a tal individuo semidivino o demoníaco por compartir o, mejor dicho, por ser el mediador de los dones divinos.

Esta mentalidad es apenas de cuño platónico. En Aristóteles, pues, habría una ruptura en el modo de explicar el fenómeno creador, en el sentido de considerarlo como algo connatural al poder de la mente humana y no apenas como una prerrogativa divina; concedida, ocasionalmente y con carácter temporario, a algunos elegidos: los poetas y los rapsodas, intérpretes de los primeros. De hecho, Platón, en su obra ION, por boca de Sócrates expone que los poetas: “dicen cosas de tanto aprecio y valor”. (Platón, 1990 : 147/534c) porque cada uno de ellos está “inspirado por un dios, que está fuera de él“. Así, poéticamente, explica: “Los poetas, en efecto, nos dicen que ellos liban sus versos en fuentes de miel, en ciertos jardines y valles de las musas, para traérmolos a la manera que lo hacen las abejas, y esos mismos revolotean a la manera de éstas, no es verdad? Y ellos dicen verdad; el poeta es una cosa ligera, alada, sagrada; él no está en disposición de crear antes de ser inspirado por un dios que está fuera de él, ni antes de haber dejado de ser dueño de su razón, mientras conserva esta capacidad o facultad, todo ser humano es incapaz de realizar una obra poética“. (Platón, 1990 : 146 /533c)

En su obra Fedro, al hablarnos sobre las tres formas de posesión y de locura (manía) : la del amor; la profético-curativa; y, la poética, como fuentes de los “bienes más grandes“, sobre la última nos dice: “La tercera forma de posesión y de locura, la que procede de las musas, al ocupar un alma tierna y pura, la despierta y lanza a transportes báquicos que se expresan en odas y en todas las formas de poesía, y, celebrando miles de gestas antiguas, educa a la posteridad“ . (Platón, 1990 : 864/245c)

Para Aristóteles, en cambio, el acto creador, aunque trascendente en su fuente, no deja, sin embargo, de ser sólo humano. Esto se debería a lo doble constitución del hombre: corporal y espiritual. Según él, en la generación de la especie humana, que marca la plenitud de los tiempos, entrarían en juego dos semillas: una corporal, vía semen de los genitores y otra incorpórea, vía intervención divina con la infusión del “nous”, parte intelectual y espiritual del alma humana. En los mismos moldes que lo explica actualmente el Cristianismo.

Brentano así resume el pensamiento Aristotélico sobre esta doble constitución del ser humano: “Si la entrada del “ nous ” en el feto es el momento de su acabada formación, también la aparición del género humano en la historia puede considerarse con toda verdad como la plenitud de los tiempos. El hombre, en efecto y sobre todo su parte espiritual por la que parece a Dios tanto más que por la parte corporal, parece ser el fin supremo a cuya consecución se dirige todo el devenir terreno, y con éste, toda la ordenación y movimiento de las esferas celestes. Por eso lo llama nuestro pensador el rey del mundo terrenal“. (F. Brentano, 1983 : 177)

Así, no hay que extrañar que cuando Aristóteles hable de los orígenes o fuentes de la poesía, al contrario de Platón, en su Poética, afirme: “La poesía parece deber su origen, en general, a dos causas y dos causas naturales (la del instinto humano de imitación y la de su disposición también innata para la armonía y el ritmo)“. (Aristóteles, 1991 : 1112/1488b)

Resumiendo, en la Antigüedad, colocando como referenciales a estos dos gigantes del pensamiento occidental, el acto creador tendría estas dos fuentes expuestas: la divina y que actúa desde fuera del hombre, que se reduce a ser mero ejecutor de órdenes divinas; la otra humano-transcendente, que tiene como origen los poderes espirituales de la interioridad humana, y, en este caso, el hombre es dueño y señor de todo aquello que es capaz de crear.

Y, modernamente, qué nos dicen Jung, Kant y Hegel sobre la fuente u origen del acto creador humano?

El psicólogo suizo, si por un lado, defiende que: “el proceso creador consiste (hasta donde nos fue dado seguirlo) en una activación del arquetipo, con una elaboración y formalización en la obra acabada“. (C. Jung, 1987 : 71); por otro lado, ante el hecho de ciertas obras, fruto de aquello que llama creación visionaria, y que ya nacen listas, sin una previa elaboración consciente de sus autores: “me refiero a otro género de obras de arte que salen, como quién dice, de la pluma de su autor, saliendo a luz acabadas y completas, enteramente montadas, como Pallas Athene, que nació de la cabeza de Zeus “. (C. Jung, 1987 : 61), no se atreve a dar una respuesta clara sobre el origen de este fenómeno y de forma evasiva, hasta levanta la posibilidad que tales obras vengan de otros mundos, siguiendo los pasos de su maestro Platón. Cuestiona apenas, sin responder: “la creación visionaria a la que ya nos referimos, rasga de arriba abajo la cortina donde están pintadas las imágenes cósmicas, permitiendo una visión de las profundidades incomprensibles de aquello a que aún no se formó. Tratase de otros mundos? O de un obscurecimiento del espíritu? O de fuentes originarias del alma humana? O aún del futuro de las generaciones venideras? No podemos responder a esas cuestiones ni por la afirmativa, ni por la negativa.

*“Configurar y reconfigurar:
Eterno placer del sentido eterno. ”*

(Jung, 1987 : 79)

No hay que olvidar tampoco que su teoría de los arquetipos es de inspiración platónica, pues, el mismo confiesa: “admitiéndose que las imágenes de Platón, guardadas“ en lugares supracelestes “son una versión filosófica de los arquetipos“.. (Jung, 1984 : 197). Yo diría que los arquetipos son una versión psicológica del pensamiento de Platón.

Ya el filósofo alemán Kant, siguiendo Aristóteles, mas sin preguntarse por el problema de nuestra generación humana, afirma que la fuente de las creaciones artísticas es la genialidad, entendida como facultad nativa de donde procederían las ideas estéticas y que, en su sistema de pensamiento, la considera como una faceta del Juicio Estético, la tercera facultad de conocer y que tendría, por sí, “principios a priori” propios.

Después de afirmar que: “es la naturaleza (del sujeto), y no un reflexivo fin, el que da las reglas al arte (de la producción de lo bello) ... concluye: “ así también es solamente posible que haya en el fondo de ella (la naturaleza) a quien no se puede prescribir principio alguno objetivo, un principio a priori subjetivo, y, sin embargo, de validez universal ". (Kant, 1991 : 308)

Hegel, a su vez, defiende que el *pathos*, como poder o facultad del espíritu, constituye la fuente de todo saber y usufructuar estéticos: “el *pathos* constituye el verdadero centro, el verdadero dominio del arte, es, sobre todo, a través de él que la obra de arte actúa sobre el espectador porque hace vibrar y resonar una cuerda que hombre tiene en su alma”. (Hegel, 1993:134)

Miró y la fuente de su poder creador

Todas estas consideraciones especulativas fueron tomadas en cuenta para mejor apreciar las respuestas a estas cuestiones: cómo Miró tuvo consciencia de la fuerza transcendente de su interioridad creadora, y como él mismo la explotó?

Miró de forma kantiana declara que su interioridad fue quien dio las reglas a su arte. A la pregunta de Raillard: qué es para Ud. El oficio? Responde: “Es como la ortografía; pero una ortografía que no viene del exterior. Me la dicta aquello mismo

que quiero expresar. No hay reglas de gramática, no hay sintaxis, no hay nada. Tengo que hacer mi trabajo, espavilarme”. (Miró Declaraciones : 432)

Por otro lado, de forma jamás conocida por mí en otros artistas, Miró metafísico, al estilo junguiano, de manera conmovedora nos revela su experiencia de la grandeza cósmica de su interioridad. De mi parte debo confesar que el contenido de la declaración de nuestro artista sobre este asunto que expongo a seguir, fue el estopín para el nacimiento de este ensayo, donde enfoco su vida y su obra bajo una perspectiva, como dije, mítica o trascendente.

Escuchemos lo que Miró responde a Pierre Volboudt, en la entrevista, publicada en *XXe Siécle*, en junio de 1957, reponiendo sobre la naturaleza de la realidad, que traducen sus obras : “El verdadero ser de un hombre no reside en aquello que los otros conocen. Esto es apenas una imagen que los otros hacen de él. El verdadero Miró es tanto la persona que soy, la persona que conozco en mi interioridad cuanto la persona que me torné para los otros y, quizás, para mí mismo. No está el esencial *Self* en la misteriosa luz que brota de dentro de la secreta fuente de un trabajo creador- la cosa que acaba finalmene por convertirse en el hombre todo? Aquí está la verdadera realidad.

Realidad más profunda, irónica, que se befa de la que aparece a nuestros ojos; y, sin embargo, es la misma. Sólo que hay que iluminarla, desde abajo con el rayo de una estrella. En tal caso, todo se vuelve insólito, inestestable, claro y al mismo tiempo marañado. Las formas se engendran transformándose enteramente.

Ellas se intercambian y crean así la realidad de un universo de signos y de símbolos en que las figuras pasan de un reino para otro, tocan con los piés las raíces, son también raíces y se pierden finalmente en la cabellera de las constelaciones.

Es como una especie de lenguaje secreta, compuesta de fórmulas de encantamiento y que existen antes de las palabras, del tiempo en que aquello que los hombres imaginaban, presentían, era más auténtico, más real que aquello que veían, era la única realidad”. (Miró apud M. Rowell, 1986 : 240)

Este echar la vista, desde abajo, sobre la vorágine cósmica a través de las chispas de sus ojos/estrella. (Sobre los ojos de su autorretrato de 1937/1960, comentó: “los ojos son centellas, en uno hay una estrella, en el otro, el sol“ (Miró - Declaraciones: 432), me recuerda, no sé por qué, el gigante ojo saltón de la enigmática obra de O. Redón, titulada “Les origines” . Y Miró tuvo oportunidad de conocer algunas obras de este artista en al exposición de 1917, en Barcelona, junto con las de otros franceses famosos: Matisse, Cezánne y Coubert.



1- Ilustr.

No hay que olvidar tampoco que por detrás del nombre/espejo Miró (Miroir) se reflejaría también un ojo saltón por hambriento y sediento de luz sideral o cenital.

Sus palabras prueban también que los humanos podemos abrir las ventanas de nuestra alma para la contemplación de lo absoluto, de lo infinito y cósmico, a plena luz del día (El arte de saber soñar despierto es el tema de uno de los capítulos de mi ensayo publicado: “El Mediterráneo y Joan Miró” -1995) sin apenas abrirlos de noche, cuando en sueños, nuestra alma los abriría al misterio de su propia noche de grandeza cósmica, conforme enseña Jung: “El sueño es una pequeña puerta, escondida en los más recónditos y secretos rincones del alma, abriéndose para aquella noche cósmica que era la psiquis mucho antes de existir cualquier consciencia del ego. Y que continuará siendo psiquis, no importa hasta qué punto se extienda nuestra consciencia del Ego”. (Jung, citado in Samuels, 1989 : 273)

Si Miró no fue un “poseído” o visionario, según el molde platónico o junguiano, expuestos, cómo entender, entonces, alguna de sus expresiones, tal como esta: “Trabajo en estado de pasión, de arrebató (rauxa).” (Miró -Declaraciones : 425)

La respuesta la encontramos en M. Rowell, cuando escribe: “Seny i rauxa” - sensatez y pasión, pragmatismo y exaltación, son los trazos del temperamento catalán.

”(M. Rowell, 1996 : 41) El surrealista Dalí, con su “exageración” conocida, afirma ser este el temperamento de su propia sangre: “Hasta el asno catalán (el poco inteligente) tiene en sus cromosomas la genialidad del poder paranoico y conquistador. El filósofo catalán Raimundo Lulio, alquimista, metafísico, que escribió los Doce Principios de la Filosofía, místico y mártir -él fue apedreado a los ochenta años, en Bougie, por los árabes- me inspira. Como él, yo creo en la transmutación de los cuerpos. Estoy cierto que nuestra capacidad para el delirio conducirá un día el pueblo catalán para los más altos destinos a través de los poderes de la imaginación paranoica (fantasía)”. (S. Dalí, 1976 : 142)

J. Dupin, conocedor de la vitalidad del arte popular y de la artesanía catalanas, afirma: “Cuando no se ve frenada la desbordante imaginación de los catalanes alcanza, naturalmente, lo fantástico”. (J. Dupin, 1993 : 16)

O cómo entender también esta otra confidencia suya, al comentar su tela Carnaval de Arlequín (1924-1925), cuando dice: “La madeja de hilo deshecha por los gatos, vestidos de arlequín, humareda que se enrosca y apuñala mis entrañas, en la época de hambre de la cual nacieron las alucinaciones, registradas en este cuadro”. (Miró -Declaraciones: 192)

Cuál es la naturaleza de estas alucinaciones de que nos habla el artista? Para responder conviene recordar que el término alucinación, como fenómeno psicosensoial, define una percepción, en el caso, visual, sin objeto. En el caso de Miró, sin embargo, las alucinaciones relatadas no fueron provocadas por una perturbación psíquica. Fueron frutos de su imaginación o fantasía. En la alucinación patológica, pues, el paciente considera como real una percepción de un objeto inexistente. En cambio, en la alucinación creativa o fantasía, la “paranoica”, según Dalí, el artista, se diría que sueña despierto, creando así imágenes que sabe que son de naturaleza imaginaria y no real.

En resumidas cuentas, fue el propio Dalí, que se auto proclamaba: “Don Quijote de la irrealidad” (Dalí, 1976 : 215) y que, en su método paranoico crítico, define su arte como “arte de jugar con mis propias contradicciones internas y

comunicarlas”. (Dalí, 1976 : 9) quién recuerdo haber dicho: “la única diferencia entre un loco y yo es la de yo no ser loco”.

Este poder “alucígeno-creativo” de nuestra mente todos lo ejercitamos, durante nuestros sueños. En contra del maestro de Viena, definiendo que todo sueño nocturno, de naturaleza simbólica, tiene un carácter saludable o enriquecedor y no patológico, de naturaleza delirante; pues, como enseña Heráclito, en el sueño(simbólico) nos encontramos con la propia verdad y sus insondables potencialidades. Conciso enseña: “despiertos los hombres tienen un sólo mundo común a todos, cuando dormidos, cada uno se reencuentra con el mundo de sí propio”. (Heráclito, in J. Brun, 1969 : 149).Por otro lado, este mismo poder también puede ser ejercitado, de forma forzada y artificial por agentes alucígenos: drogas del género; careciendo, así, de fuerza creadora verdadera,

Sobre este particular sabemos que, en los tiempos de la juventud de Miró, igual que hoy en día, algunos artistas mal informados o curiosos, creyeron y creen poder estimular su fantasía creadora a través de estos expedientes. De hecho, en el contexto surrealista de descubierta e investigación de la interioridad profunda del ser humano y su poder creador, estas experiencias alucinógenas fueron practicadas por amigos de Miró. Nunca, por él.

Tal como su coterráneo el exhuberante Dalí, quién decía: “Dispongo de un verdadero poder alucígeno sin alucígenos” (Dalí, 1976 : 2441), Miró nos revela el secreto de su “rauxa” creadora, cuya fuente estaba en la tensión de su espíritu, que conseguía atiesarlo no, a través de agentes químicos a no ser el indirecto y salubre del hambre; y, sí a través de agentes espirituales, tales como la música, la poesía, la arquitectura y con mil y una otras experiencias y objetos de su cotidiano, con los que conseguía atirantar las cuerdas de su espíritu creador. Declara: “En cambio aquello que está en mi propósito es alcanzar la tensión del espíritu. Pero, en mi opinión, es de suma importancia no provocarla con medios químicos, ya sea con la bebida o la droga.

La atmósfera propicia para esta tensión la encuentro en la poesía, en la música, en la arquitectura -Gaudí, por ejemplo, es formidable-, en mis paseos diarios, en determinados ruidos: el ruido de los caballos payeses, el chirrido de las

ruedas de carro, los pasos, los gritos en la noche, los grillos. El espectáculo del cielo me estremece (...). Los espacios vacíos, los horizontes vacíos, las planicies vacías, todo aquello despojado siempre me ha impresionado mucho... ”. (Miró - Declaraciones: 423)

Sí por un lado, como vimos, la fuente del acto creador artístico humano hay que buscarla en la interioridad trascendente de nuestra mente; por otro lado, la cualidad de sus aguas alumbradas, por su mismo origen, tienen, como expongo, unas características exclusivas. Entre ellas apenas destaco estas dos características del acto creador artístico:

a) Las aguas del Arte no son las de la Ciencia.

Ya en la Antigüedad, Aristóteles distinguía, en el alma humana, como señalé, la facultad de la razón discursiva o dioanoética y la facultad de la razón intuitiva o “nous”- intelecto.

La primera procede por conceptos y demostraciones. Ella se ejercita en el discurso de la ciencia, cuyo objeto es “lo que existe o se produce necesariamente” (Aristóteles, 1991 : 406-1140a), o sea, todo aquello que se rige por el principio de causalidad. Sus conocimientos pueden ser enseñados y aprendidos.

Por tal razón, el estagirita, afirma: “Además, según parecer común, toda ciencia es susceptible de ser enseñada, pudiendo ser aprendido todo lo que es objeto de la ciencia. Por otro lado, toda especie de enseñanza procede de conocimientos adquiridos precedentemente, como ya lo dijimos en los Analíticos”. (Aristóteles, 1991 : 405-1139b)

La segunda, en cambio, procede directamente, pues “capta los principios” (Aristóteles, 1991 : 408-1140). Se ejercita en el acto creador artístico, haciendo nacer algo que podría ser o no ser, dependiendo sólo de la intervención del artista. Ella

ocurre en el mismo terreno del azar, o campo de la suerte, o del acontecer insospechado.

Nadie mejor de que Aristóteles, en mi opinión, ha hablado sobre la grandeza humana con su quehacer artístico, capaz de producir algo jamás existente: “que puede ser o no y cuyo principio reside en la persona que lo hace”. En su *Ética Nicomaquea*, pues, escribe: “Por otra parte, todo arte tiene el carácter de hacer nacer una obra y busca los medios técnicos y teóricos de crear una cosa que pertenece a la categoría de lo que puede ser o no y cuyo principio reside en la persona que lo hace y no en la obra realizada. Pues el arte no dice referencia a lo que existe o se produce necesariamente, no más que a lo que existe por efecto de la sola naturaleza, ya que todas las cosas de este tipo tienen en sí mismas su principio. Desde el momento en que producción y acción son distintas, es forzoso que el arte se refiera a la producción, y no a la acción propiamente dicha. Y en alguna medida arte y azar se verifican en el mismo campo, según dicho de Agatón:

“El arte ama el azar, como el azar ama el arte”.

(Aristóteles, 1991 : 406-1140a)

Por su vez, Kant acrecienta al pensamiento aristotélico sobre los tipos de ejercitar nuestra mente, un tercer tipo de ejercicio o facultad de conocer llamado de Juicio Estético, esta nueva forma de conocer, de carácter intuitivo-afectivo, posibilitaría levantar un puente entre las dos formas de conocer anteriores: el de la Razón Pura y el de la Razón Práctica.

Esta nueva facultad llama de “Espíritu”, definido como “principio vivificante en el alma humana”, que, entre otras propiedades, “incita a pensar mucho”. Este autor, siguiendo el pensamiento aristotélico, expuesto ahora, también resalta el significado, yo diría, heurístico, de toda creación artística, en cuanto despierta nuestra alma para todas sus funciones y posibilidades. Explica: “ESPÍRITU, en significación estética, se dice del principio vivificante en el alma; pero aquello por medio de lo cual ese principio vivifica el alma, la materia que aplica a ello, es lo que pone las

facultades del espíritu con finalidad en movimiento, es decir, en un juego tal que se conserva a sí mismo y fortalece las facultades para él. Ahora bien: afirmo que este principio no es otra cosa que la facultad de la exposición de ideas estéticas, entendiendo por idea estética la representación de la imaginación que incita a pensar mucho, sin que, sin embargo, pueda serle adecuado pensamiento alguno, es decir, concepto alguno, y que, por lo tanto, ningún lenguaje expresa del todo ni puede hacer comprensible.” (Kant, 1991 : 270)

Cómo Miró encaraba su quehacer artístico?

Joan Miró dio al dibujo, desde cuando se inició en él, en sus tiempos de escuela, un sentido místico. Considerando este quehacer como una intervención, diría, cósmica, que rehuye a todo lo que es artificial y mantiene un contacto directo con la naturaleza. Desde niño dibujaba como si ejecutase un rito. Recuerda: “Aquella clase era para mí como una ceremonia religiosa; yo lavaba mis manos cuidadosamente antes de tocar los lápices y papeles. Las herramientas eran como objetos sagrados y yo trabajaba como si estuviera ejecutando un rito religioso. Este estado de alma ha persistido, siempre con más fuerza. Yo era incapaz de copiar el rostro humano a partir de una reproducción, sin embargo, dibujaba las hojas de los árboles con un enorme cariño”. (Miró, apud M. Rowell, 1986 : 44)

Nuestro artista tenía una clara consciencia del poder heurístico de su obra, capaz, por la fuerza de su espíritu creador, de despertar las potencialidades del espíritu de sus espectadores. Confirmando el pensamiento expuesto sobre la fuerza activadora del arte sobre nuestro espíritu, comentaba: “El cuadro tiene que ser fecundo, debe hacer nacer un mundo. No tiene importancia si hay flores, personajes, caballos, con tal que revele un mundo, una cosa viviente. Dos y dos no son cuatro. Son cuatro para los contables. Mas no basta apenas decirlo, el cuadro debe hacerlo comprensible. Debe fecundar la imaginación. No excluyo la posibilidad de que, al mirar una de mis telas, un hombre de negocios descubra el modo de hacer un negocio;

o, que un científico, descubra la manera de resolver un problema. La solución que constituye el cuadro es una solución de orden general, aplicable a cualesquier otros ámbitos” (Miró -Declaraciones: 426)

Esta nueva relación complementaria y diferencia constitutivas entre Arte y ciencia, ahora explicadas y ejemplificadas con el caso Miró, para Jung no es objeto de reflexión en su obra: “El Espíritu en el Arte y en la Ciencia. Admite, sin embargo, que una y otra son “ campos espirituales con áreas que les son reservadas ”y que, genéricamente, “ por su propia naturaleza, el arte no es ciencia y ciencia tampoco es arte ”. Sus consideraciones, según dice, “ son de orden psicológica y no sobre “el propio ser del arte”, objeto de reflexión filosófico-estética. (C. Jung, 1987 : 55)

Por ello, no aparece en la referida obra, la diferencia específica entre las dos maneras complementarias, propugnadas por Aristóteles y Kant, de ejercer el espíritu su poder creador, en concreto, no establece la diferencia entre el conocimiento intuitivo del arte y el conocimiento lógico de la ciencia.

b) El insondable curso del Arte y su fuerza ejemplar: Miró bien lo sabía

Dónde nacen y cómo hallar las aguas de las creaciones artísticas? Ni los propios autores sabrían responder, ni, por tal motivo, sabrían enseñarnos el camino para tanto. Obvio.

Kant enseña que, al contrario de lo que acontece en lo científico, donde cada descubridor podría reconstruir el mapa de sus hallazgos, citando el ejemplo de Newton, en lo artístico creativo constata: “Ni un Homero ni un Wieland pueden mostrar cómo se encuentran y surgen en sus cabezas sus ideas, ricas en fantasía y, al mismo tiempo llenas de pensamiento, porque ellos mismos no lo saben, y, por tanto, no lo pueden enseñar a ningún otro”. (Kant, 1991 : 264)

Nuestro artista también expone la dificultad que siente para explicar su arte, nacida siempre, según dice, “en un estado de alucinación” (entendida como “RAUXA”, la palabra catalana ya explicada) provocada por una conmoción interior debida a algún motivo objetivo o subjetivo y que está totalmente fuera de su propósito deliberado. Declara: “Me resulta muy difícil hablar de mi pintura porque ella siempre ha nacido en un estado de alucinación provocada por cualquier choque, objetivo o subjetivo, del que soy, además, totalmente irresponsable”. (Miró -Declaraciones: 286)

Por otro lado, el talento creador, como don gratuito de la Naturaleza, concedido al genio, quién, como ser favorecido de esta misma Naturaleza, según Kant, hay que considerarlo como “un fenómeno raro”. Diría, único e irrepetible, que, sin embargo, tiene la fuerza de modelo o nuevo parámetro de lo bello (artístico) que la Madre Naturaleza dona a la Humanidad. Sobre esta función social e innovadora del acto creador artístico, el filósofo alemán, explica: “De ese modo, el producto de un genio es (en aquello que en él hay que atribuir al genio y no al posible aprendizaje o escuela) un ejemplo, no para la imitación (pues, en ese caso, se perdería lo que en él es genio y constituye el espíritu de la obra), sino para que otro genio lo siga, despertando al sentimiento de su propia originalidad, para practicar la independencia de la violencia de las reglas en el arte, de tal modo que éste reciba por ello mismo una regla nueva mediante la cual se muestra el talento como ejemplar. Pero porque el genio es un favorecido de la naturaleza y hay que considerarlo sólo como un fenómeno raro, su ejemplo produce para otras buenas cabezas una escuela, es decir, una enseñanza metódica según reglas, en cuanto éstas han podido sacarse de aquellos productos del espíritu y de su característica; y, en ese sentido, es el arte bello para éstos una imitación para la cual la naturaleza, por medio de un genio, ha dado la regla”. (Kant, 1991 : 276)

Este carácter gracioso y nativo del talento, que, por otra parte, no tiene precio ya fue subrayado también por Leonardo da Vinci, cuando al hablar de las ciencias imitables y las inimitables, incluye, entre las últimas, como primera, la pintura, pues, : “no se puede ésta enseñar a quien la naturaleza se la negó”. (L. da Vinci, 1993 : 38)

Por su vez, Miró tuvo una clara consciencia de la graciosa pureza del manantial primigenio de la genialidad de su arte, y, por tal motivo, ella reflejaría la grandeza del pasado mítico de su espíritu y señalaría para el futuro, con la fuerza modelar de sus creaciones con las verdades eternas que encarnan. Afirma: “Mi obra no tiene que ser del presente, si no del pasado -en las fuentes de la pura expresión del espíritu- y del futuro”. (Miró -Declaraciones: 367)

1.2 - FIDELIDAD OBSESIVA A LAS VERDADES MÍTICAS QUE CORRÍAN POR LAS VENAS DE SU ALMA SEMITA CATALANA.

Esclarezco que uso el término fidelidad apenas con una finalidad pleonástica, supuesto que las verdades que se añan en nuestras interioridad profunda, por su propia naturaleza congénita e inconsciente, brotan espontáneamente o de forma involuntaria. Como nuestro artista recordaba de su propia experiencia: somos de ellas “irresponsables”.

El atributo de obsesiva viene por cuenta de Miró, que llamó de “cortejo de obsesiones” a los signos con que simboliza estas verdades.

Hablar de la fidelidad de Miró a su consciencia mítica sirve, por otro lado, para resaltar una característica peculiar de su personalidad humano-creadora, en el sentido de ella estar siempre atenta a la voz de su espíritu. Escribió: “Vivir para trabajar hasta que esto sea posible, y, cuando faltan los medios para proseguir trabajando, recluirme más aún dentro del palacio del espíritu, en la más pura contemplación”. (Miró -Declaraciones: 403)

Estas verdades componen las piedras del cimiento de nuestra cosmovisión (Weltanschauung), que Jung define como una actitud existencial y compromiso; no apenas como un esquema ideacional. Enseña: “El concepto que formamos a respecto del mundo es la imagen de aquello que llamamos mundo. Y es por esta imagen que orientamos la adaptación de nosotros mismos a la realidad”. (C. Jung, 1984 : 376)

Según mi hipótesis, tantas veces aducida, el origen y fuerza de las verdades que forman el cuerpo de la concepción de mundo, que dirigió el crear y el existir de Miró, hay que buscarlo en el manantial de su singular interioridad, de naturaleza mítica, y no, apenas, en los condicionamientos socioculturales que, en su caso, sólo sirvieron para despertar estas verdades y le propiciaron poderlas expresar. Quiero decir: la originalidad de su saber creador y existencial, así como la de las verdades

semitas que este mismo saber contiene, no hay que buscarlas tan sólo en las circunstancias externas que modelaran su existencia, sino, sobre todo, en el inefable don natural de su genialidad y en su, no menos indecible, congenialidad *jueva*.

Como cité, arriba, Kant nos recordaba la índole de dote natural “rara” e innata del *ingenium*, así como la naturaleza espiritual del mismo.

Permanece vivo nuestro adagio universitario medieval: “Quod Natura non dat, Salamanca ... (aquello que la Naturaleza no confiere, Salamanca tiroriro...).

Miró, sin embargo, no fue tan sólo un espíritu privilegiado por este raro don de su genialidad artística, conferido por la propia Naturaleza, sino que también recibió, por suerte de su destino, la herencia espiritual de lo que J. Cirlot llama: “las secretas mensajes que su raza entregó a su sangre”. (J.Cirlot, 1949: 44)

Sobra recordar que resulta imposible, dada la naturaleza trascendente de nuestra interioridad, saber empíricamente cómo puede ser transmitida la herencia de estas verdades arcaicas que ahora nos ocupan. Esto significa que la huella de cualquiera una de estas verdades que estudiaré en el alma de nuestro artista jamás podrá ser detectada entre los ochenta mil genes que compusieron su genoma.

Sobre este particular, C. Jung aunque se refiere a ellas también como “verdades de la sangre”, lo hace en sentido figurado y para subrayar su carácter hereditario y su naturaleza arquetípica; defiende, sin embargo, su origen trascendente, fuera de los límites de lo orgánico. Recordemos lo que nos decía, al hablar del arquetipo: “jamás se forma en el interior de la vida orgánica, en general”.

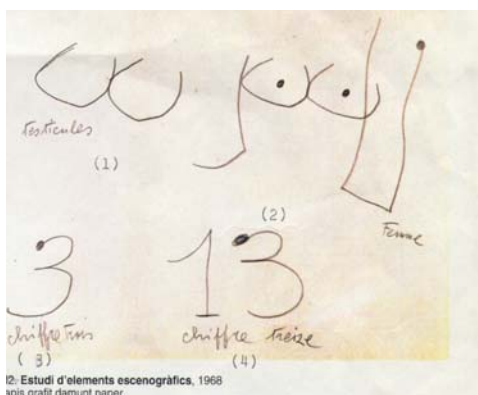
De otro lado, Freud, a pesar de admitir la existencia de “sedimentos psíquicos heredados, patrimonio universal de la Humanidad” y de afirmar su origen “proto-histórica”, niega, sistemáticamente, no obstante, cualquier sombra de naturaleza trascendente de estas verdades, que serían frutos de meros condicionamientos socioculturales y de experiencias psíquicas mal resueltas. Sobre el problema de la transmisión de esta herencia psíquica, huye de dar una respuesta directa como la de su

compañero suizo. Sibilino, declara: “por ahora no podríamos decir en qué forma psicológica subsiste, eso, lo pasado, durante el lapso de su latencia”. (S. Freud, 1973 : 3321)

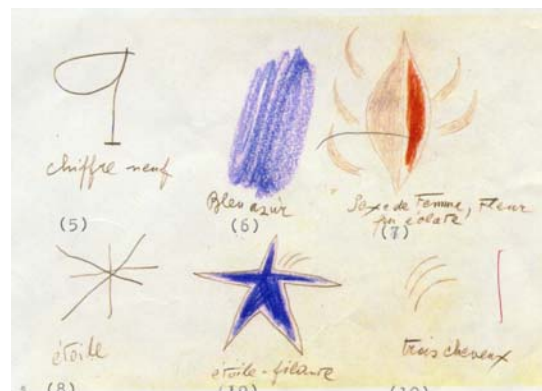
1.2.1: El cortejo de sus obsesiones.

Este tesoro de las verdades míticas de la interioridad mironiana fui buscarlo en el filón de los contenidos simbólicos de su código sígnico, que, de forma más recurrente, aparece en sus principales obras.

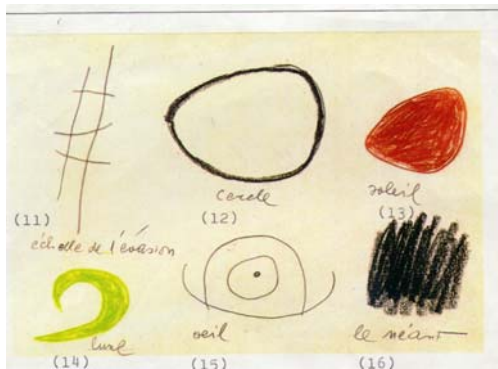
En este trabajo de sondear cuáles serían los signos/síntesis que representarían mejor el aspecto humano existencial de la obra y vida de Miró, creo haber encontrado la clave en los dos conjuntos de signos, un total de veinte, que aparecen en sus bosquejos de 1968, llamados de: “Estudio de elementos escenográficos”. Estos fueron confeccionados para la representación del espectáculo “L’OEIL OISEAU”, que debería tener lugar en la abertura de la inauguración de la exposición conmemorativa de los 75 años de la vida del artista, en la Fundación Maeght de Sant Pau de Vença; mas esta iniciativa teatral no se llevó a cabo, según revela J. Dupin :“ por oscuras razones presupuestarias y administrativas, oscuras como suelen siempre ser y con gran decepción de Miró, el proyecto fue abandonado ”. (J. Dupin, 1995 : 204)



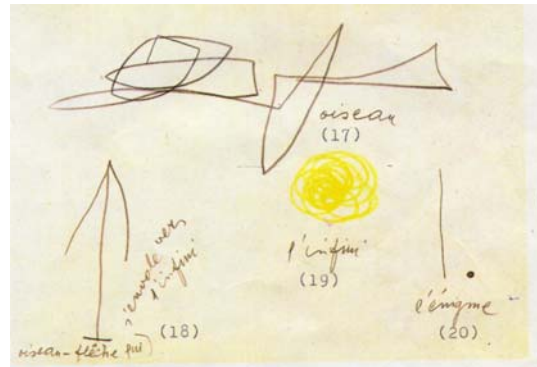
2-Ilustr.



3-Ilustr.



4-Ilustr.



5-Ilustr.

De tal Proyecto Escénico, que permaneció, por algún tiempo, inédito, sólo restan algunas fotos de los preparativos y de un preestreno de carácter privado.

El teatro siempre ejerció en Miró, gracias a su alma helénico-mediterránea, una nativa fascinación , cuya fuerza secreta nos la revela, al decirnos: “El escenario, este agujero misterioso, provocativamente abierto al mundo de la magia”. (Miró, apud J. Bravo, 1995 : 17)

Esta faceta humana y creadora teatral de Miró se encuentra, magníficamente, expuesta en el reciente estudio monográfico, titulado: “Miró en Escena” (1995).

El alcance del código sígnico de los referidos bosquejos, con el que pretendo diseccionar el cuerpo de las verdades que componen su interioridad, podemos medirla sabiendo un poco de las circunstancias históricas que acompañan su ejecución y sabiendo también un poco de la carga afectiva del autor al hacerlos con su sabida pasional querencia de comunicación.

Sobre la historia de su realización nos consta que, en 1965, el artista incumbió a su amigo poeta J. Dupin, la tarea de -inspirado en los esbozos y declaraciones de sus cuadernos de 1935 y 1961, de contenido escénico, que le entregara,- confeccionar un argumento que resumiera el mundo interior de su obra y pudiera ser transpuesto en un espectáculo coreográfico, poético y musical.

El poeta francés, brillantemente, realizó tal incumbencia con el montaje del espectáculo, ya citado. “L’OEIL OISEAU”, con la comentada exhibición frustrada de 1968 y que, sólo se llevaría a buen término en 1981, con algunas modificaciones y nuevo título: “LUCELLO LUCE”, por iniciativa de “Arti Visive y Mùsica” de la Bienal de Venecia, formando parte del espectáculo “Ballo Miró”, en homenaje al artista. Como se puede ver, estos esbozos para el proyecto antológico de J. Dupin, tenían sus raíces en toda la antañona tentativa creadora del artista de buscar expresar su mundo interior con otras formas de lenguaje más participativo, como el del arte escenográfico

Por otro lado, la fuerza afectiva e importancia comunicativa del citado resumen sígnico podemos medirla por el comentario del artista sobre el relieve que quería que tuvieran estos signos en el programado espectáculo de 1968. De hecho, Miró sugirió que, en la apoteosis final de dicho evento, marcado por el vuelo de globos coloridos, a estos, según su recomendación explícita: “se podría juntarles unas tiras (de tejido leve o papel) con signos míos (los de los bosquejos) que se elevarían en el espacio como estrellas o pájaros misteriosos y exóticos”. (Miró, apud I. Bravo, 1995 : 129)

Llámanos también la atención estas anotaciones al respecto, en los cuadernos de 1965 y de 1968, en vistas al espectáculo L’OEIL OISEAU:

“Cortejo de obsesiones (los signos)

Pancartas de diversas dimensiones. Fondo blanco.

Estas formas serán pintadas toscamente por mí sobre estos fondos.

Desfile de personajes, sacudiéndolas como banderas amenazadoras:

Salas de la Fundación, Pisos de la Fundación, techos de la Fundación,

Jardines de la Fundación, Laberinto de la Fundación, tomada de asalto, como la tomada de Bastilla

Altavoces, instalados por todos los lugares, repitiendo estas palabras.

Como los ecos de grandes montañas o del rumor de los saltos de agua del Niagara. Jugar con el efecto de grandes reflectores, muy poderosos e incómodos para los espectadores. Crear una atmósfera de angustia y de

desconocido.

Y veo la posibilidad, con todos estos elementos, de hacer un filme en blanco y negro con algunos acentos de color muy instintivos ”.

(Miró, apud J. Dupin, 1993 : 220)

En mi intento de descifrar este conjunto léxico de estas veinte palabras mágicas, resumo de las verdades míticas de su interioridad y que dirigieron su vivir y su crear, parte del presupuesto básico de su congenialidad, como anuncié tantas veces, ser semita y catalana, es decir, dos veces mediterránea.

Por lo pronto, por el camino de su signo “estrella” llegué al corazón de su alma semita, cuyas raíces, como demostraré, las encontré en la cosmovisión de la tradición semita cabalística, en su más pura y profunda expresión.

Con relación a esto, resultan muy esclarecedores, tanto su comportamiento citado del artista, al trabajar, tener junto a sí, una Biblia abierta a fin de despertarle, como decía, “un sentimiento de grandiosidad y de gestación del mundo” (no hay que olvidar que la tesis fundamental de la Cábala, es precisamente esta: la consciencia que el hombre tiene de sentirse creador en su paso por la tierra); o, este otro del artista haber subrayado a mano el texto de George W. las líneas que hablan del contenido cabalístico de su obra: “la orientación del pensamiento moderno denota (...) un renacimiento del espiritualismo. Una fuerte onda de mística atraviesa toda la literatura. El siglo del mecanismo no se encuentra nada sometido a la materia inerte. Percibe las fronteras del conocimiento humano. Recurre a las fuerzas latentes del subconsciente. Reaprende el sentido de los mitos antiguos. El arte de nuestro tiempo abandona el camino de la experiencia visual; Picasso, Matisse, Jacques Lipchitz, Léger, Marcoussis y tantos otros crean ficciones plásticas. Marc Chagall y Klee cristalizan sueños, los artistas surrealistas especifican sus ideas mediante símbolos.”
LA ESCRITURA DE UN MIRÓ SE INSCRIBE EN EL ÁMBITO DE LA CABALÍSTICA”(el texto en mayúscula fue subrayado por Miró) (W. George, in C. Escudero i Anglés, 1995 : 132)

Y, siguiendo las huellas de su icáreo “Personaje delante del Sol” (1968), llegué al corazón de su luminosa alma catalana-mediterránea.

Con la pose de este precioso resumen sígnico, el lector ya puede imaginar, cuán fácil me fue llegar al secreto de la verdad poética del espíritu de Joan Miró.

Ahora, para facilitar mi análisis y comentarios sobre cada uno de estos veinte signos mágicos, los agrupo, de forma didáctica, en estas tres categorías, conforme sea la naturaleza de sus contenidos:

- 1) La de los metafísicos;
- 2) La de los vita-fontales;
- 3) La de los humano-existenciales.

Antes de iniciar mi trabajo de tentar desvelar algunos significados de este vocabulario mironiano, que traduce su interioridad o congenialidad, quiero esclarecer estos dos puntos:

Primeramente, uso las palabras genialidad y congenialidad como complementarias. O sea, la genialidad consiste en la capacidad nativa del artista configurar de forma viva y actual y singular el alma de su pueblo o congenialidad, en aquello que tiene de universal, despertándola para actitudes o tendencias espirituales más de acuerdo con las necesidades de su tiempo. Como enseña Jung : “No es Goethe quien hace Fausto, mas sí el componente anímico Fausto quien hace Goethe. Y, al final lo qué es Fausto? Es un símbolo, y no más una indicación semiótica o una alegoría de algo hace mucho tiempo conocido, la expresión de un dato antiguo, vivo y actuante en el alma alemana que debía dar a luz. Es concebible que un escritor no alemán hubiera podido escribir un Fausto, o, así hablaba Zaratustra?” (C. Jung, 1987 : 91) Ahora, el lector, entenderá mejor el porqué mi objetivo en este ensayo, sea dar

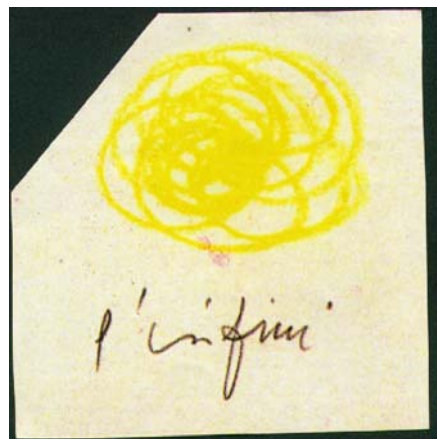
una respuesta a esta cuestión: La Masia sería concebible sin conocer de antemano el alma catalana-semita de Joan Miró?

En segundo lugar, en este capítulo introductorio, cada uno de estos signos será apenas comentado sumariamente, en su contenido esencial. En el desarrollar de mi estudio, muchos de ellos, los más recurrentes, serán comentados con más detalles, con ocasión de su aparecimiento en las obras analizadas posteriormente.

1.2.1.1: Signos metafísicos:

L ' infini (19)

Confieso que el signo del garabato de color amarillo por su denominación: “L’infini”, me intrigó profundamente. Y la necesidad de buscar una respuesta a esta asociación corrió a las parejas. Teniendo en manos otros datos y observaciones, algunas ya expuestas, creo haber encontrado el camino de la respuesta en los postulados de la mística cabalística. Miró, sin duda, sin haber sido un público confesor o



6 - Ilustr.

hassid (devoto) de la Cábala, fue, sin embargo, un fiel cumplidor del espíritu de la Tora“ Recibida libremente ”, o sea,“ kibel ”(Cábala), aceptada por Moisés, como programa de la acción humana, continuadora de la acción divina sobre un universo, que debe ser reordenado.

En la cabalística, la noción de infinito (Ein sof -fuente sin fin) entran en juego estos tres elementos semánticos:

- su inaccesibilidad,
- su poder creador y revelador,
- su inmutabilidad

Para explicación de cada uno de estos aspectos transcribo la síntesis de los textos cabalísticos, sobre este particular, hecha por el Gran Rabino de Ginebra, Alexandre Safran:

a) Sobre la inaccesibilidad: “El Zohar se expresa en los siguientes términos:“ Llamamos Infinito, Ein Sof, a algo que el hombre no comprenderá jamás, algo que nunca tendrá un fin no habiendo tenido principio. Llamamos Cabeza al Punto supremo porque a partir de ahí comienzan los misterios inteligibles. Tales misterios tienen un final para nosotros, del mismo modo que han tenido un principio. Pero la esencia del Infinito propiamente dicho no tendrá fin: en él no percibimos ni intención ni luz, ni claridad. Todas las luces emanan del Infinito; pero ninguna es bastante brillante para conducirnos hasta el Infinito. Es una voluntad suprema, más misteriosa que todos los misterios ”.

b) Sobre su poder creador y revelador: “He aquí las palabras del Zohar:“ Así, por un misterio de los más secretos, el Infinito sacudió el vacío con el sonido de la palabra, aunque las ondas sonoras no atravesasen el vacío. Así pues, el sonido marcó el comienzo de la materialización del vacío. Pero esta materialización se hubiera quedado en puramente virtual si, en el momento de sacudir el vacío, el sonido del verbo no hubiera hecho surgir la chispa, origen de la luz, que es el misterio supremo y cuya esencia es inconcebible. Por eso al Verbo se le denomina comienzo, puesto que se halla en el origen de toda la creación. Porque está escrito: “Aquellos que fueron sabios brillarán con todo el resplandor del cielo, y los que instruyeron a muchos en la vía de la justicia brillarán como estrellas en toda la Eternidad. (...)”

El Verbo es seguido de la Luz: el primero podrá ser captado por el oído y segunda por la vista, ambos por los más inmateriales de los sentidos. El Verbo y la Luz conjugan el aspecto inmaterial y el aspecto material de la revelación. Toda revelación se realiza gracias a un verbo que hace ver y a una luz que hace escuchar, como sucedió en el Sinaí ”.

c) Sobre su inmutabilidad : “El Infinito se “retira ” en Sí mismo para convertirse en el plano espiritual, en algo trascendente, “separado ”, “Santo ”, o sea, distinto de aquellos a los que El creará, y a los cuales se revelará con sus actos. El mundo será una entidad autónoma; pero dependiente, a pesar de todo, de su Autor, que lo animará permanentemente con su propia Vida. Así, “Dios está fuera de todo, y al mismo tiempo está en todo. (A. Safran, 1989 : 240 e ss)

Situado en esta perspectiva de pensamiento me resultó fácil descifrar el significado profundo de este signo como el de muchos otros que componen el léxico mironiano que ahora estudio.

Según mi consideración interpretativa, el color amarillo, considerado en estos dos aspectos: color-luz y color-pigmento serviría de substrato material para figurar los aspectos del concepto divino de Infinito, ahora expuestos: el de su poder revelador y creador y los de su naturaleza inmutable e inaccesible.

Veamos sino. El conocimiento de las propiedades físicas del color amarillo nos enseña que éste: a) como color-luz, es el más claro de los colores y el que más se aproxima del blanco en una escala de tonos. Esta condición lo haría un “signans” brillante de la naturaleza del Infinito (El Sofar) sinónimo de ZHOAR (BRILLO); b) como color pigmento, es indescomponible por su cualidad de color primario o fundamental. Esto lo haría un substrato sólido para simbolizar la idea de un Dios, que, por un lado, no ensucia sus manos ni se disminuye con aquello que creó y, por otro, no resta autonomía a las cosas que hizo. Así, toda sombra de panteísmo sincretista queda vencida, inclusive la del mal entendido spinosismo. Tildar, pues, la Cábala o Miró de panteístas supone desconocer la esencia del alma y pensamiento semitas, defensores de una individualidad irreductible, o mejor, indescomponible

tanto del Creador como de todo lo creado, especialmente, el hombre. La libertad como sinónimo de individualidad es el gran legado semita a la Humanidad. Así lo creo y defiendo. El profundo poeta catalán J. V. Foix, llamaba, en este sentido, los amarillos de “celibatarios”.

Le neant (16)

Si la asociación mironiana del amarillo, con la idea de infinito era instigante imaginen cuánto lo fue esta otra asociación suya del borrón negro con el metafísico y existencial concepto del “NEANT” (LA NADA). En mi pensamiento rechacé, prontamente, cualquier relación de sentido negativo e inmediato: negro = no color = nada. Una tal vinculación tendría poca gracia, por ser obvia, y dejaría sin



7-Ilustr.

respuesta convincente el enigma del color negro ser el color central en la obra de Miró y el símbolo del poder creador humano, y, en consecuencia, del suyo.

A Joan Miró, pues, pueden aplicársele las palabras del poeta brasileño, Carlos Drummond de Andrade, dirigidas a su compatriota el grabador, A. Goeldi: “Tus relaciones con la luz cómo se tejen? Amarías, tal vez, con el negro por ser negro, fijar un nuevo sol, nocturno.” (C. Drummond de A. apud I. Pedrosa, 1982 : 118)

Nuestro artista descubrió, también, que, en la esencialidad, aparentemente, carente del negro se alimentarían la luz y todos sus retoños, los colores. O como bien dice otro catalán: “El negro (en Miró) es el color de la noche, el momento de la germinación lenta, soterrada, casi imperceptible de la vida”. (I. Vallés i Rovira, 1990 : 158)

En esta perspectiva se llenan de sentido estos hechos:

1o.) Su enigmática obra de 1938, titulada: “Una estrella acaricia el pecho de una negra”.



2o.) Las siguientes palabras de uno de los cuatro textos de J. V. Foix, dedicados a los colores de J. Miró con el título de: “Quatre colors apareien el mon” (Cuatro colores aparean el mundo) y que transcribo literalmente:

“Así sois vos, Miró, el cabecilla y el proyectista de este alquitranamiento general.

“Ido que créeu”(por esto mismo, qué os creíais) me respondió, no sé por qué en baleárico (yo digo que fue porque las Baleares son la tierra de la luz).

- Mirad...

-Escuchad, Foix: Estimular por todos los cantos el negro, es un deber de nuestro tiempo de universal melancolía. No hablo, sin embargo, del negro sombrío, marmóreo, ni del fuliginoso. El negro que yo propugno y tiento evocar es orgánico, articulado y vigoroso, como de marfil quemado, un negro con blancos latentes. Por ahora, y paréceme que no será necesario rectificarme mientras pintaré, el alquitrán me ayuda a descubrir y a reivindicar las opulentas posibilidades tuyas. Recordad, Foix y vosotras, nobilísimas señoritas que me ayudáis en esta tarea que, los cuatro colores preferentes -el blanco y el negro y el rojo y el amarillo- definiendo ser el negro, contra el parecer de muchos, el color que los contiene virtualmente a todos. Supuesto que -y si esto me pasa a mí, de cierto, también pasa a los otros- es encima de un fondo negro cálido y me atrevo a decir casi manso, que los rojos más encendidos, los amarillos que vos decíais “celibatarios”, los azules esperanzados o decadentes y los verdes de todo espesor, catalogados o transgresores brotan, danzan, tienen amores, fecundan y proliferan con calor vital”. (J. V. Foix, 1975 : 460)

Observemos que la fuerza de calor vital aparece en el rojo/fuego del fondo de la mancha negra del signo, resaltado por el amarillo que la contrapuntea. Así, la mancha se asemeja a un montón de carbón ignescente.

3o.) Este sueño pesadilla, revelado a su amigo Miguel Servera : “Lo estoy pasando muy mal, no puedo dormir, luego una pesadilla terrible, siempre la misma: un gran pájaro negro me ataca y me abre el pecho”. (Miró, apud Miguel Servera, 1993 : 58) No sería este el pájaro negro de su instinto creador? Qué abismo hay entre la mentalidad helénica de un Prometeo castigado, en sus osadías, por dioses envidiosos y la semita de un hassid devorado por su ansia creadora, que, libremente, comparte con su Creador.

Y cómo surgió esta consciencia del significado profundo del negro? De nuevo, la respuesta voy a buscarla en la aguas de la Cábala sobre el significado del signo de las Tinieblas, complementario del anterior, la Luz.

En ella, pues, entendida, no apenas en su aspecto místico religioso, sino más bien en su aspecto humanístico -A. Zafras, en este particular, afirma “La Cábala es, por encima de todo, una manifestación creadora del espíritu humano” (A. Zafran, 1989 : 13) -es donde encontramos el secreto de la dialéctica creadora, tanto divina cuanto humana, fluyendo como fruto de estas dos fuerzas, aparentemente, antagónicas: la Luz y las Tinieblas, por el principio de la complementariedad.

Lo más curioso y profundo del pensamiento judío está en esta afirmación de Zafras, citando un texto cabalístico muy antiguo: “Sólo Dios ejerce plenamente su función de Creador ex nihilo, no cuando“ hace ”la luz, sino cuando“ crea ”las tinieblas (...) y, a seguir, este mismo autor, catequético, recuerda:“ La formación de la luz es mencionada por Isaías antes de la creación de las tinieblas, porque el profeta se dirige al hombre del común, que aprecia, antes de todo, lo que es visible y útil. Pero en el orden divino, la creación de las

tinieblas precede a la formación de la luz y así la noche precede al día (Esta orden, por lo demás, se ha mantenido en el calendario israelita) (...)

La antinomia original, el lugar, el vacío, la tinieblas, el frío se llenan de luz, calor ... Nace la vida ". (A. Zafran, 1989 : 250).

Esto entendido, resulta fácil adivinar porqué Miró como poeta de la vida y sus potencialidades, hizo del negro (vacío, silencio, tinieblas...) la metáfora privilegiada de su obra creadora. La elemental figuración de su perfil con un grueso trazado negro de su último autorretrato superpuesto de 1960, así como muchas de sus últimas producciones, con predominio de lo negro, deben ser vistas bajo esta perspectiva de su libertad y poder creadores, llevados a las últimas consecuencias. Sobre esto punto, fundamental, en el sistema creativo mironiano, tendré oportunidad, en su debido tiempo, de profundarme más e ilustrarlo mejor. Anuncio que mi último capítulo está dedicado al tema del *Neant* mironiano, como expresión simbólica de la nueva consciencia del hombre moderno con su descubierta y vivencia de las insondables posibilidades y responsabilidades del ser de su no-ser histórico.

En este sentido, personalmente, relaciono el negro virtual-potencia de Miró que se opone a la entelequia(eu-telos = bien finalizado) de la teoría aristotélica.

De cierto, para la especulación humana, lo de veras misterioso en la obra de la Creación no son las cosas creadas, por tangibles, y, sí, el saber los límites y naturaleza de este vacío cósmico donde todo se ubica, encierra, nace y se va haciendo en su devenir.

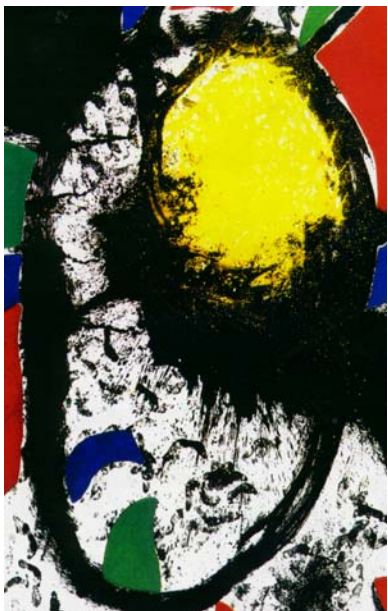
Resulta instigante la fascinación de Miró por el vacío, el silencio, las "tinieblas" y su esfuerzo creador en materializar esta experiencia. J. Cirlot, al comentar unas litografías de Miró de 1944, escribe: "... va confabulando un mundo, el mundo de siempre de su estilo primordial, en que los signos astrales y sexuales se abren, como hermanos, en medio de la acción inefable de los fondos, pues el vacío es también, en Miró, protagonista. Casi en su

función es como se producen las reverberantes apariciones de objetos. Todo parece surgir de esa fuente para volver a sumirse en ella”. (J. E. Cirlot, 1949 : 33)

El poder y valor, pues, de la obra de Miró no reside en ilustrar ideas y, sí, en ponerlas en práctica. Defiendo que lo más contagioso de las obras de Miró está, precisamente, en la creación de estos espacios de naturaleza intangible, donde todo se mueve, se hace con fuerza “Neonatal” y aspira para el Infinito. Ellos nos abren una nueva ventana.

El metafísico “NEANT” negro mironiano, se nos hace accesible cuando acompañamos el artista en estos sus pasos al comentar una de sus obras: “Me refugié en lo absoluto de la Naturaleza. Quería que mis manchas pareciesen abiertas a la llamada magnética del vacío y que lo alcanzaban. Estaba muy interesado en el vacío, en la verdad radical. Lo expresé con los fondos pálidos y espesos y los gestos lineales de la parte superior fueron los señales de la progresión del sueño”. (Miró, apud M. Rowell, 1968 : 263)

Realmente esta consciencia metafísica dirigió la vida y obra de nuestro Miró. Cirlot, resume: “trabajo cotidiano, realizado sin premuras, sin orgullo, sin inquietudes vanas, con el tranquilo goce del que sabe que el Infinito o la Nada le están esperando desde siempre”. (J. E. Cirlot, 1949 : 47)



La fuerza del poder germinal del negro puede ser observada en el panel del auditorio, 1975, de la Fundación Joan Miró de Barcelona, donde, en el Huevo de la vida, el negro hace implosión de sí mismo para dar a luz al amarillo.

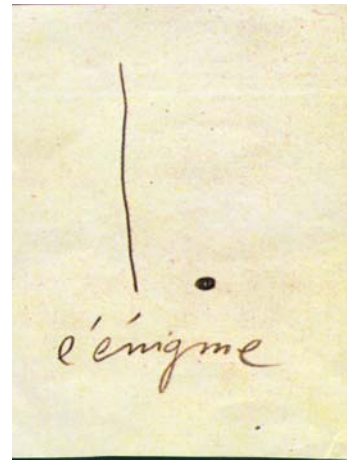
Con lo expuesto entiéndase la extrañeza de Miró, cuando J. Dupin le preguntó si la fuerza del negro en sus obras de 1969 a 1974 tenía alguna relación con la

proximidad y miedo de la muerte: “El acento trágico de estas pinturas violentamente gestuales y que no tienen sentido más que por su monumentalidad escenográfica, es decir por la intervención del cuerpo en su acción instantánea resuena en gran número de cuadros donde asistimos a lo que conviene llamar el surgir del negro, la invasión del negro, que se interpretó como una proximidad y miedo a la muerte. Se lo pregunté a Miró que se quedó extrañado”. (J. Dupin, 1993 : 337)

Y no era para menos. Un Miró entendido al revés.

L 'énigme (20)

La importancia del punto y la línea, en la obra de Miró, no se agota en sus utilidades prácticas: a) el punto como la más sencilla de las señales, y con mil y unas utilidades estéticas, como la de poder formar: texturas, ritmos, movimientos, crear focos, patrón ...; b) la línea con su rico vocabulario: estática o activa, tosca o delineada, oscura o clara ... es indispensable a todo artista plástico como vehículo privilegiado de expresión.



10-Ilustr.

Mas, lo que llama la atención, en esta oportunidad, es haberlos juntado, paralelamente, y, con ello, sobre todo, haberlos elevado al rango de signo metafísico: “l'énigme”.

Este hecho y su significado metafórico, más una vez me hicieron buscar su secreto en los postulados de la cosmogonía cabalística.

Esta doctrina, en el asunto que me ocupa, es así resumida por el autor que me guía: “La creación resulta del “tsimtsum”, de la concentración del Creador en un Punto único. Se amplifica gracias a la extensión de este punto inicial en un segundo punto, y luego en virtud del desarrollo de éste en un tercero, y así sucesivamente. El punto inicial fijado por el Creador fue establecido en el centro del mundo y se denomina “even chetiya”, piedra que debe servir de cimiento al mundo. Según la Tradición este punto se halla en Jerusalén, ombligo del mundo”. (A. Zafran, 1989 : 249)

El mismo autor explica también la razón del Infinito hacérsenos alcanzable, haciéndose pequeño como un punto: “EL “TSIMTSUM”, que ocupa un lugar preponderante en la doctrina cosmológica de la Cábala, se presenta también bajo la forma de una imagen: ilustra la idea de la creación y la de la actividad de Dios.

Según la doctrina del “tsimtsum”, el Infinito se encuentra, se limita, se pone a nuestro alcance, para que nosotros, seres limitados, podamos tratar de alcanzarlo. El “tsimtsum” no ha sido establecido a la medida de Aquel que nosotros tratamos de entender, sino a nuestra propia medida. “Dios se hace pequeño para habitar en nosotros que somos seres limitados”.

A nuestra intención reduce algunas de Sus prerrogativas. Nos ofrece una parte de Su libertad; nos comunica una parte de Su saber. Y así nos compromete a elevarnos hacia Él, hacia su Libertad y su Saber”. (A. Zafran, 1989 : 253)

En este signo, sin embargo, lo que más intriga es la asociación paralela del punto con una línea vertical, que evoca un aspecto dinámico-ascensional.

Lo más enigmático, pues, en la visión de Miró, según mi parecer, no sería tanto el hecho de un Dios, hacerse pequeño como nosotros un perdido punto en la inmensidad del Universo, sino al ofrecernos: “una parte de Su libertad y de Su saber”. O sea, en el corazón de Miró, lo que lo deja con la boca abierta, no es el hombre ser pequeño como un

minúsculo punto y sí, su posibilidad divina de expandirse, de volar ...simbolizado por una línea vertical, y que vence la fuerza de la gravitación. Ésta será la idea más obsesiva de Miró y que simbolizará en sus otros signos que analizaremos: “l’oiseau flêche y el del simplemente, “oiseau”; sus estrellas : “étoile” y “étoile-filant”. En su vocabulario, pues: estrella y pájaro se identifican.

Este elemento dinámico de la Creación, en la Cábala tiene como metáfora, la Luz. Zafran recuerda; “No hay sino Luz por todas partes, incluso allí donde apenas es perceptible. Es sutil, transparente, simples, incluso cuando se reviste temporalmente“ de una piel ”. Se oculta a las miradas distraídas, pero no a la atenta observación del investigador perspicaz.

Este principio universal que es la luz se manifiesta como “punto”, una “nekuda”, surge como una fuerza, y luego se PROYECTA COMO UNA LÍNEA, un “kav”. (A. Zafran, 1989 : 260).

En esta perspectiva cabalística, debe entenderse el secreto de la dinámica de la simbólica espacial de la obra de Miró, uno de los aspectos de mayor valor en su obra, según definiendo. Isidre Vallés i Rovira explica, en el tropismo, el significado de esta fuerza y dirección expansiva e integradora de todo lo creado, que reflejan las obras de nuestro artista: “El tropismo explicita la atracción de los cuerpos, la tendencia hacia algo, considerado como una de las fuerzas más intensas que impulsa la naturaleza -como en el caso del heliotropismo o movimiento de las plantas hacia el sol o del antropotropismo, impulso de atracción de los humanos entre sí- el tropismo se evidencia en la obra de Miró por la presencia ostensiva de algún órgano sexual (la fuerza motriz por excelencia), por el desgarrón o por la distorsión brutal de los cuerpos y, sobre todo, por las TRAYECTORIAS LINEARES, que aluden a las relaciones entre los seres y/o los objetos o manifiestan los deseos y aspiraciones”. (I. Vallés i Rovira, 1990 : 149)

No podemos olvidar que los tres puntos juguetones y encarnados, que aparecen en el logotipo de la Fundación de Barcelona, sintetizan esta fuerza de expansión de este

punto/línea de nuestro signo. Con la misma fuerza dinámica de la del texto citado: “gracias a la extensión de este punto inicial en un segundo punto, y luego en virtud del desarrollo en un tercero, y así sucesivamente...”. Puntos no suspensivos de una obra inacabada en sus manos y que continua...

Cercle (12)

El círculo, en el campo psicológico, es uno de los símbolos del espíritu humano, con su fuerza expansiva e integradora (el propio Platón describe el alma con la imagen de una esfera), de la misma forma que los cuadrados y figuras rectangulares son los símbolos de la materia, del arraigo y del límite.



11-Ilustr.

En el campo místico-religioso, su forma amigdalácea (“Mandorla”), formada por círculos que se cortan, simbolizaría el poder de unión del mundo superior e inferior. Es por ello que el arte bizantina y románica -tan conocida, esta última, por Miró, en contacto con las numerosas manifestaciones existentes en su tierra natal- representa a Cristo como Pantocrator y a la Virgen como Magna Mater, rodeados con un nimbo oval.

J. E. Cirlot nota que ella (“La mandorla”) se identifica morfológicamente con el huso de la Magna Mater y el de las hilanderas mágicas. (J. E. Cirlot, 1984 : 369)

Estos significados religiosos, mágico-místicos, a la postre, esotéricos, eran conocidos por Miró. Así, al comentar el significado de haber colocado un círculo y líneas angulares en su tela “La Masovera” (1922-3) (La Masadera) explica: “Por ejemplo,

cuando pinté“ La Masovera ”, pensé que había hecho el gato demasiado grande; esto desequilibrada la pintura. Éste es el motivo de los dobles círculos y de las líneas angulares, en primer plano. Parecen simbólicos, esotéricos; nada de eso, no son una fantasía. Los coloqué para que el cuadro tuviera un equilibrio”. (Miró -Declaraciones: 162).

No cabe duda que en algunas de las muchas obras del artista, estos significados subjetivos o mágicos del círculo pueden aparecer. En mi actual trabajo, sin embargo, quiero apenas subrayar como el más profundo de sus significados aquel que dice respecto a la cosmogonía cabalística: el movimiento circular de la Luz.

En esta concepción del origen del mundo judaico el principio universal de la Luz, como expuse, se despliega de un punto para una línea que, según este mismo pensamiento, “al mismo tiempo sigue un MOVIMIENTO ROTATIVO, un“ igul ”.

La Luz se concentra y se despliega, avanza y retrocede. “Juega un Juego de amor”. El punto se ha ensanchado hasta constituir un universo circular, al que alimenta y renueva sin cesar”. (A. Zafran, 1989 : 260)

Esta carrera circular de la Luz fue, recientemente, confirmada por la ciencia atómica. Según los postulados de la física nuclear, el semita Einstein, con su célebre ecuación ($E=mc^2$), demostró que la Luz es energía y que la energía es masa. Por esta razón, los rayos de la Luz, cuando proyectados en el espacio son encorvados por el choque con la masa con que tropiezan.

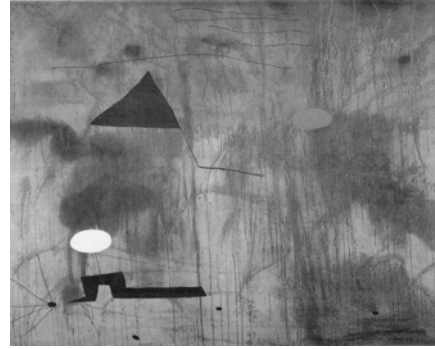
Delante de la descubierta einsteineana hago la siguiente indagación: Será que el Premio Nobel, sin conocer de antemano, la intuición milenar cabalística sobre la trayectoria circular de la Luz, hubiera intentado verificarla experimentalmente? Creo que estamos delante más un hecho que confirma como la ciencia, algunas veces, no hace que confirmar aquello que la razón más profunda o interioridad humana, mucho antes intuyó.

J. Cirlot, sintonizado con el pensamiento de Einstein, cita estas palabras del gran físico: “De modo que si se avanza indefinidamente hacia un punto del espacio no se va hacia el infinito, sino que regresa al punto de partida”. Por tal motivo, defiende que el círculo, por la razón expuesta, simbolizaría el carácter cíclico, sinónimo de limitado, por repetitivo, incluyendo los fenómenos espirituales, que, en su condición extensa, estarían sometidos, también, a la misma ley gravitatoria del gran físico. Escribe: “Esta ley de lo cíclico, que es la de lo limitado, opera de exacto modo, en las cualidades y en los hechos espirituales”. (J. E. Cirlot, 1949 : 6)

No cabe duda que lo creado por su propia condición de finito está, diríase, acorralado por los límites del Infinito. Mas el pensamiento semita de la Cábala no entiende esta limitación de modo estático o repetitivo. Según ella, lo insondable de la Creación consiste en su dinámica evolutiva. Como dice su intérprete el Gran Rabino A. Safran: “La vida no se agota en la escala de lo infinitamente pequeño. La estructura del germen nunca es la última. Por lo demás, toda vida supone una “pre-vida”, tal y como lo ha imaginado Teillard de Chardin, pero también una supervivencia, como se lo representa Adolf Portmann” (A. Safran, 1989 : 261). O, como escribe otro físico mallorquín: “La entropía habría sido fijada, en un momento dado, a unas leyes finitas para lo finito, infinitas, para lo infinito”. (J. M. Albertí, 1987 : 110)

Bajo este prisma conceptual entiéndase mejor el porqué la mayoría de las formas circulares mironianas sean, preferentemente, estelares, embrionarias ..., creando o sugiriendo un dinamismo espacial de explosión, de irradiación o metamorfosis.

Esto queda bien ilustrado en su obra: “El Nacimiento del Mundo” (1925) con sus manchas y círculos del fondo de la tela, y su espacio explosivo.



12-Ilustr.

Concluyendo, el signo del círculo, que nos ocupa ahora, por su formato oval o de “Mandorla”, según mi hipótesis interpretativa nos transportaría para estos dos significados fundamentales: a) el de la fuerza germinativa de la vida (simbolismo del huevo); b) el del poder y deber humanos de conciliar los dos mundos: material y espiritual (simbolismo de la mandorla con formato de la intersección de dos círculos).

Recuerdo, también, que el simbolismo de fuerza energética de este signo ya fue comentado, cuando escribíamos sobre la adhesión de Miró al saber de la astrología y nos decía: “Quizás sea por eso que hay esferas y círculos en muchas de mis pinturas para evocar la influencia de los planetas”.

Los Numerológicos

- CHIFFRE TROIS (3)
- CHIFFRE TREIZE (4)
- CHIFFRE NEUF (5)

Anteriormente, al tratar de la dimensión numinosa de la consciencia de Miró, escribí cómo ella también fue despertada por la ocurrencia de algunos números, que pasaran a ser para él, existencial y afectivamente, significativos por su sincrónica repetición o coincidencia con fechas y acontecimientos muy importantes en su vida.

En esta ocasión, sumariamente, citando el pensamiento junguiano, subrayé que este poder mágico dado a los números se debía a que estos tienen en la interioridad humana una resonancia de naturaleza arquetípica inconsciente, que decodifica los números como principios ordenadores de la realidad que representan. O, trayendo de nuevo la citación de Jung: (de lo dicho) ... “se deduce incontestablemente, que el inconsciente emplea el número como factor ordenador”.

Esta idea junguiana sobre el papel de número en nuestro inconsciente, a mi ver, tendría su inspiración en el pensamiento présocrático, con su concepción armonizadora o estética del número. Esta mentalidad tendrá su expresión máxima en la doctrina de Pitágoras, sobre este particular y que Aecio, resume así: “Según Pitágoras, los principios de las formas son los “ números ”, en cuanto determinan“ simetrías ”(conmensuraciones), que llamamos armonías”. (Aecio, apud, J. Plazaola, 1973 : 8). No se puede olvidar que, por esta razón, fue Pitágoras el primero que llamó al Universo de “Cosmos”, o sea, mundo, armónicamente (numéricamente) organizado y, como tal, bello, conforme sugiere su étimo griego el verbo (cosmeo = poner en orden, embellecer).

Este fluir eurítmico del Universo, de hecho, tiene inmanente una belleza armónica numérica. Miró, la aprendió, desde niño, con la Sardana, y siempre danzó a su compás. Nunca, no obstante, impuso a las cosas representadas, un ritmo artificial aprendido, en los moldes, por ejemplo, de la “sección dorada” renacentista. A este respecto, J. Dupin, agudamente, escribe: “Desde este punto de vista, el mundo aparece como una totalidad viva en cuyo seno reina una igualdad absoluta y de la que están proscritas toda estabilidad y toda compartimentación. Ese todo es movimiento, gravitación e incesante metamorfosis, aunque regido implacablemente por las leyes de la vida orgánica y de número. Por eso Miró se sitúa a veces en la fuente misma de la energía natural, la capta, en la propia boca

del volcán. Su pintura es entonces arremetida salvaje donde la “tensión del espíritu” del creador se aplica a domeñar, sin interrumpirlo ni alterarlo, el brote lírico de su color, de sus materias, de su línea. Depende entonces de la justeza, del acorde perfecto de su gesto y de su emoción, que el libre desencadenamiento de fuerzas elementales se convierta en organización viva y que el gesto sea también un acto creador. En el polo opuesto el mundo en su fase de estructuración última (fase detallista), donde las formas se agregan y cristalizan en pura y compleja armonía. Entonces se retira el herrero y se acerca al orfebre, con sus instrumentos de precisión y sus deseos de perfeccionamiento (yo diría aprendizaje) infinito. La elaboración de la obra se parece ahora a una lenta fructificación asociada a la duración, como un cómplice exigente. “Las cosas vienen lentamente -puede decir entonces Miró- “Las cosas siguen su curso natural. Brotan, maduran”, el trabajo tiene fin”. (J. Dupin, 1993 : 350)

Recuerdo que también señalé que esta experiencia numerológica de Miró tuvo un tinte afectivo muy intenso, gracias a la nativa sensibilidad numinosa de su espíritu de origen catalano-semita, como comprobaré a seguir.

Entonces enfocaba, apenas, el aspecto afectivo y existencial de la fuerza de algunos números en su vida. Ahora, sin embargo, al estudiar estas tres “cifras”, como las llama Miró, : la del 3, 13 y 9, lo haré bajo el prisma de su dimensión simbólica, a la luz de sus significados metafísicos de origen cabalístico.

Por esta razón, antes de resumir, por separado, el simbolismo de cada una de ellas, expondré, brevemente, algunos elementos de la noción mística y simbólica del número en el pensamiento semita. Sin duda alguna nos deparamos con el concepto más metafísico de su sistema cosmogónico. Ella, pues, encierra todo el misterio del poder de un Dios que se individualiza y al mismo tiempo, se pluraliza en el momento de crear y es capaz de relacionarse con lo creado sin confundir límites. Según la Cábala, la noción de número, fijada en el espíritu humano por su Creador, hasta donde fui capaz de entenderla, lleva implícito el poder divino de dar una medida, imponer un límite a lo creado, que lo separa de su Grandeza Infinita. Con ella, el hombre aprende, pues, a descubrir con exactitud y

justeza los límites de su tiempo y espacio en el Universo y en la Historia. Por lo demás, el hombre sólo puede medirse o dar límites a sí propio y a sus cosas, sabiendo, de antemano, que ellos no son los de su Creador.

Por ello, nuestro Ramón Llull, también cabalista, en su “Libro del amigo y del Amado”, exclama: “Poder de mi Amado -decía el amigo- quien te quiere medir, intenta con la nada contar el número; mas Tú mides la nada, cuando de la nada haces algo. Como, Tu solo puedes esto, está claro que Tú solo justificas al impío”. (R. Llull apud P. Foulquié pg. 935)

Estoy hablando, claro está, de la noción de número simbólica y no aritmética. Esta última, como recuerda Paneth, no acrecienta condición alguna al objeto que define sólo por cantidad, en cuanto que la primera crea una relación con la cosa a que se refiere. Establece una relación mística entre lo que es contado y el número. Dice él: “en aritmética, sumándose 1, 1 y 1 obtenemos el 3; mas no, la trinidad”. (Paneth, apud J. E. Cirlot, 1984 : 416)

Este uso mítico o mágico del número no es privativo de la cultura judía. No hay duda, sin embargo, que es en la tradición semita, en su expresión cabalística, donde se encuentra una de las fuentes más ricas y peculiares sobre este particular.

Como curiosidad ilustrativa no más cito estos dos hechos, curiosos. Primero: ligado a la enseñanza de la ciencia de la Cábala que se imparte aún en algunas universidades judías, existe el estudio de la gematría, que como sistema criptográfico “se funda en el valor de los números y de las letras o también en su figura gráfica y en su parecido con algunas cosas, y trabaja mediante la multiplicación, la división y la permutación de los mismos”.

Segundo: en la propia Biblia: “la bestia que aparece en Ap. 13, 11s (el Anticristo en persona o simbolizado por una personalidad histórica) se designa-vs. : 13, 18-, por el número 666, el “ numero de un hombre ”(triple repetición del número 6, que siendo igual a

7 (perfección) menos 1, simbolizará una deficiencia máxima (por triple), o sea, la absoluta indignidad y malicia”. (De Ausejo, S. 1969 : 1348)

Por esta y muchas otras razones, es, en la Cábala, por supuesto, que encontramos, como definiendo, la noción más metafísica de todas las culturas sobre los números. Expongo para probarlo algunos puntos de su especulación de inspiración divina o revelada:

1) Para el hassid la noción de número fue fijada por Dios en el espíritu humano en el momento de su generación y de ella derivan los otros dos “a priori” kantianos de tiempo y espacio, ya conocidos. Es curioso notar que el epistemólogo Piaget en su tesis de la génesis del conocimiento humano también interrelaciona, entre sí, las nociones de número, tiempo y espacio. Zafran resume: “El hombre se sirve de los conceptos de tiempo y de espacio que proceden de la noción del número que Dios fijó en su espíritu. Vive en el tiempo, se sitúa en el espacio y ve el Creador en el principio mismo del tiempo y del espacio. Por ello lo denomina “Olam”, Mundo, Tiempo y Eternidad, “Makon, Lugar. Pero Dios permanece por cima de las realidades espacial y temporal. Las contiene y sigue siendo uno”

(A .Safran, 1989: 233).

2) Esta noción de número el hombre la fundamenta y entiende a la luz de la unidad de Dios. Ésta le posibilita conciliar su propia unidad con la de los otros, así como la particularidad de cada cosa creada con la multiplicidad de todas ellas. Esta será una de las ideas clave en la vida y obra de Miró.

Esta metafísica dialéctica por su principio conciliador de la bipolaridad: unidad/pluralidad, constituiría el punto alto de la especulación cabalística. Ella por no ser bien entendida hace que muchos tilden la Cábala de panteísta como consideran tal al sistema de Spinoza, al que me referí antes. Estamos, de hecho, delante de una aporía, palabra que, por su étimo el verbo griego (aporeo), sugiere “apuro” y perplejidad delante de un camino difícil de cruzar, mas no intrasponible. Sólo, por supuesto, quedamos en apuros delante de situaciones nuevas y complejas, o sea, difíciles; mas no imposibles, caso contrario, la

actitud espontánea sería la de volver las espaldas y cerrar los ojos y no la de abrirlos como la mitológica lechuza de Minerva. Nuevamente, el Gran Rabino de Ginebra, expone: “La unidad de Dios que en la verdad sigue siendo única, permitirá al ser pensante, que será el hombre, hacerse una idea del número, de la suma, de la multiplicación de la situación en el espacio; facilitará la calificación formal de las cosas, le ayudará a distinguir, por vía de analogía negativa, su propia unidad de la Unidad Divina. Aunque tal noción del número no resta nada a la unidad incomparable de Dios, admite que ésta es, también relativa. Cuando Dios se da a un compañero, se pone, por este mismo hecho, en relación con él. La creación no ha anulado la unidad indivisible de Dios; y sin embargo Dios no sólo se ha individualizado sino que se ha pluralizado en el momento de crear; el otro ha salido de Él, se ha emancipado de Él” . (A. Zafran, 1989 : 233)

Este aspecto metafísico de la noción de número, lo encontramos subyacentes en cada una de las tres cifras, ahora en estudio, por su cualidad de signo/símbolo y no meramente aritmética. En el conjunto sígnico, que analizo, efectivamente, cada una de ellas tiene una entidad propia, independiente de cualquier asociación con alguna cosa. Tienen la fuerza de su figuración, de su combinación, de su propia entidad nativa es decir: la fuerza simbólica y mágica del 3 y su múltiplo el 9, y, la de la combinación del 1 el 3, independientes o combinados, formando el 13.

Miró en sus obras emplea raras veces, el recurso sígnico del número, ya sea de forma directa, o de forma alusiva a través de la cantidad de los objetos representados. Porqué, entonces -me pregunto- tiene tanta importancia en su código sígnico (3 signos/número en un conjunto de apenas 20)?

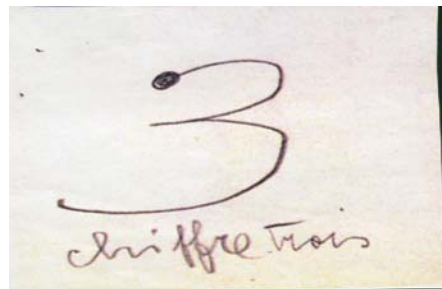
Personalmente, creo que esto se deba a la importancia de la noción de número en la cosmogonía cabalística, que, sin duda, es la base de su cosmovisión personal. El simbolismo de las tres cifras en cuestión, como explicaré, nos revelarían los tres principios que dirigieron su vivir y su crear. Definirían, en lenguaje hassid, su “mitsva” personal. Según la Cábala, cada judío, en particular y cada hombre, en general, recibe una “mitsva” o mandamiento, hecho a su medida. Reza: “cuando reconoce su“ mitsva ”personal el

hombre llega así a las raíces de su alma; comprende lo propio de su personalidad” (A. Zafran, 1984 : 252) . La evangélica parábola de los diez talentos sería una catequética versión de este mismo pensamiento.

El judío debe descubrirla en el cuerpo de 613 mandamientos. Número éste, extremadamente, simbólico: 6 como símbolo de esfuerzo finalizado -Dios trabajó durante 6 días- y el trece con su rica simbología, que luego expondré.

CHIFFRE TROIS

Sobre el número 3, Cirlot escribe: “Es el número sobre el cual nunca se insistirá bastante por su extraordinario dinamismo y riqueza simbólica”. (J. Cirlot, 1984 : 416) Su significado básico, es pues, el de simbolizar los secretos de la síntesis.



Ley que define el misterio de la vida y de toda la Creación. 13-Ilustr.

En esta perspectiva, de sus ricos significados simbólicos quiero tan sólo subrayar el de evocar su dinamismo abierto y continuo de una vida que se renueva a través de este ciclo: vida/muerte, muerte/vida ... que caracteriza la síntesis del existir humano y de las cosas en continua evolución. Cirlot explica: “En casi todos los mitos o cuentos que mencionan tres cálices, tres cofres o tres habitaciones, el tercer elemento corresponde a la muerte, por la división asimétrica del ciclo vital: dos terceras partes son ascendientes (infancia-adolescencia-juventud-maturidad), mas la última es descendiente (vejez-muerte).

Un cuento hebraico, llamado “La Verdadera felicidad” (la de descubrir el sentido positivo y renovador de la muerte) expresa con exactitud este símbolo del “tercer elemento”. Transcribámoslo de Loeffler por su valor ejemplar: “Un campesino y su mujer, descontentes con su suerte, envidian a los moradores de un palacio, cuya existencia figuraba como una secuencia ininterrumpida de delicias. Trabajando en el campo el hombre encontró tres cofres de hierro. En el primero una inscripción decía: “quien me abra quedará rico”. En el segundo se leía: “Si el oro te hace feliz, ábrame”. En el tercer cofre: “quien me abre pierde todo lo que posee”. (J. Cirlot, 1984 : 417)

Así el 3 simboliza la síntesis de lo finito que tiene su origen en el 2 (conflicto) + 1 (el elemento dinámico de la síntesis o resolución), al modo de la tesis-antítesis y síntesis hegeliana. Ya el 3 como símbolo de lo Infinito o de la Divinidad nace de $1 + 1 + 1$ (en nuestro caso, 1 como símbolo de lo absoluto, que no admite dualismo). La cifra 3 simbolizará en Miró al hombre. En su figuración sónica, la misma que aparece en el dibujo preparativo del óleo sobre papel alquitranado y arenisco (1936) de su serie “Signos y figuraciones”, pódese notar el punto negro inicial (símbolo de la potencialidad incipiente o germinal) y una doble línea curva. Una nace de la otra con un movimiento curvilíneo creciente y más abierto (símbolo de la evolución o expansión).

Esta dialéctica del 3 humano ($2 + 1$) aparece en los puntos de las caras del dado, que aparece en el centro de su tela “Carnaval de Arlequín” (1924-25), simbolizando la suerte de su sino, que Miró, coloca en las manos de un volátil y fantástico ser zoomórfico.



14-Ilustr.

No tengo duda que este detalle del polisémico signo del “3” aparecer en la suma (2 + 1) de los puntos negros de las dos caras del dado, tiene mucho a ver también con los significados de la metáfora heraclitiana del niño y su juego de dados, expuesto en el fragmento 46 y que Miró la usaría también para nos comunicar el modo de concebir la vida como la suerte de un destino, cuyo control escapa de nuestras manos.

Miró, pues, conocía con profundidad el pensamiento de Heráclito, como demostraré en otras partes de mi estudio. La identificación de Miró con el pre-socrático queda demostrada por su libro ilustrado, titulado: “*Heráclite d’Éphese*”, publicado por R. Maeght, Paris, 1965, con un tiraje de apenas 75 ejemplares.

A mi ver, Miró aquí se identifica con el filosofar de Heráclito sobre la suerte del destino humano. Heráclito, pues, con su metáfora del niño jugando a los dados, se tornaría un precursor del pensamiento fenomenológico-existencial: el de la suerte del acontecimiento del ser del ente humano. Ciertamente, el conciso y sugestivo filósofo de Éfeso bajo esta imagen del juego de dados, expuso su concepción del existir y actuar humano como un juego de posibilidades y responsabilidades que traspasan lo apenas histórico-temporal y los coloca en una perspectiva transhistórica o mítica. Utópica, si también se quiere.

El contenido de este modo de filosofar, según definiendo, ya fenomenológico, existencialista, aparece en este fragmento no. 46 y que J. A . Miguez traduce al pie de la letra como lo hacen también otros autores:

- “*Aiôn pais esti paizôn pesseyôn paidos ê basilêin*”

- “El tiempo es un niño que se divierte, que juega con los dados: de un niño es el reino.” (J. A . Miguez, 1990:27)

Personalmente, la traducción me parece demasiado literal, sin atenderse al significado de algunas palabras clave del texto. Por esto, propongo, sin pretensión de

filólogo o helenista, supuesto que no tengo conocimientos para tanto; mas, con un sentido crítico agudo, propongo esta nueva lectura del texto, fundamentándola críticamente:

-El existir (la duración del acontecimiento del existir humano)

El término “*aión*”, derivado del verbo *aêmi*, evoca el tiempo de respirar o de vida. El autor no emplea “*cronos*” la palabra para determinar el tiempo como realidad física.

Personalmente asocio este término al de “temporeidad” que define el ser del ente y su condición ontológica existencial según Heidegger.

Esta noción fenomenológico-existencialista del tiempo (*aión*) es fundamentada, lingüísticamente, por Xavier Zubiri.

Nuestro sutil metafísico y mago en el uso de las palabras y su polisémicas posibilidades, al comentar el concepto helénico de “*aión*”, habla, pues, del aspecto dinámico de esta noción, ligándola al carácter procesualmente transcurriente de las cosas. Explica: “Por tanto, son las cosas que devoran el tiempo, y no el tiempo quien devora las cosas”. (X. Zubiri, 1996:253)

En esta misma línea de pensamiento, habla, también, del “cuando”, meramente cualitativo (no apenas una fecha referencial) u oportunidad que tienen las cosas de acontecer “a su tiempo”. Relaciona así, la noción de “*kairós*” (oportunidad) con la de “*aión*” (algo concerniente a las cosas). Señala: “Ya los griegos hablaron del “*kairós*”, la oportunidad; el momento oportuno para que algo acontezca o se realice.” (X. Zubiri, 1996:243)

Posteriormente, Aristóteles en su Metafísica al discursar sobre el carácter duradero eterno del “*nous*”, asocia estos tres términos: vida (*zoé*), acción (*enérgeia*) y duración (*aión*), ésta última con la connotación de “continua” o eterna, supuesto que se aplica al carácter indivisible y por ello eterno del

entendimiento humano, con duración perpetua (*aión sineque*). (Aristóteles, 1990: 1072b-1073 a).

Esta noción aristotélica del “*aión*”, confirmaría, también, mi traducción por analogía, del *aión* heraclítico: como la duración del acto existir humano.

- es hijo recién nacido

(el vocablo griego “*pais*” evoca radicalmente ser joven, cuyo significado se asocia al de hijo, siempre más joven que su progenitor).

- de la posibilidad de jugarse la suerte del destino

(nótese que el término usado: “*pesseyôn*” del que deriva el sustantivo “*pessôs*” (lugar o circunstancia para el juego de dados, evocan no el acto físico ni el objeto del juego, para ello existe otra palabra: “*Kybos*” del que deriva nuestro cubo; “*pesseyôn*” abre, al contrario, para un sentido traslaticio de significado metafísico existencial, tal como defendemos: la vida como una posibilidad, lugar, tiempo de hacer juego o lanzar los dados de nuestra suerte ...)

- De un niño, pues,

(del recién nacido), o sea, de aquel que comienza, de quien aún no ha malgastado nada ...)

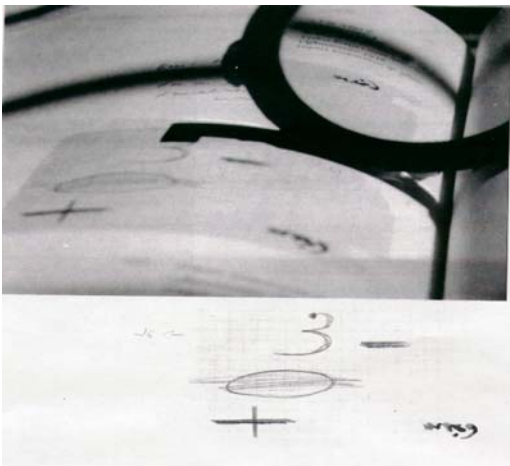
- es el reino

(del existir), o sea, de la vida con sus infinibles querencias, responsabilidades, libertades, posibilidades... Todas ellas, utópicas, aporéticas, míticas, que el vacío infinito posibilita y las “leyes” del azar misteriosamente o esotéricamente, rigen.

Así, nuestro Miró, como pocos, puede llamarse por justicia y mérito: “EL ETERNO NIÑO DE HERÁCLITO”.

Deseo no haber sido “más oscuro”, que “EL OSCURO” - “*SKOTEINÓS*”.

Después de esta digresión sobre la metáfora del juego de dados heraclitiana retomo mi anterior comentario sobre el simbolismo de la configuración sígnica de su “3”, en el estudio preparatorio de su serie: “Signos y figuraciones”. En dicho estudio se puede observar que la firma de Miró está escrita al revés y que sólo puede ser leída en espejo, tal como lo hacía Leonardo da Vinci en sus obras. Cuál sería la secreta motivación, creo inconsciente de Miró, al firmar de esta forma original, sólo una vez? No será que Miró, al pintar en esta tela, los símbolos del hombre: cruz, círculo y 3, todos indicando su condición mortal, no quiere simbolizar la evolución de su pintura a partir de la “muerte” (él dijo, “asesinato”) de toda pintura anterior, que tiene su símbolo en Leonardo da Vinci? Lo dejo en abierto. No se puede olvidar, sin embargo, que el alma de nuestro artista es como una caja de sorpresas, donde su “rauxa” catalana, como la mía, claro está, deja en apuros a cualquiera uno que tiene su explicación.



15-Ilustr.



16- Ilustr.

Esclarezco también que Miró -Al hablar de su respecto por los artistas del Renacimiento, quienes nunca le despertaron el mismo vivo interés que los pintores de las Cuevas Prehistóricas- afirmó su identificación personal con Leonardo da Vinci tan sólo con el “espíritu” de su pintura. (Miró, apud M. Rowell, 1968 : 203). Este espíritu

explicaría el sentido positivo de su muerte o asesinato de la pintura sirviendo apenas como puente de una evolución y de la que el 3 es uno de sus símbolos.

CHIFFRE TREIZE

Acabo de hablar que el 3 simbolizaba el poder de síntesis, que define el proceso de la vida que, según la Cábala, tiene su culminación en el fenómeno humano, ya que: “En él se concentra el esfuerzo del universo con vistas a su perfeccionamiento, a su integración en uno todo. Porque el hombre es el corazón de la creación. Tiene consciencia de su propia unidad y así puede conducir también al mundo a su unidad”. (A. Zafran, 1989 : 263)



17-Ilustr.

Dije también que este poder de síntesis de la vida del hombre y el de la vida de todas las cosas creadas, simbolizado también por la cifra 3, trae consigo la marca de la muerte, sinónimo de transición para una evolución.

Resulta, sin embargo, que por el pecado del hombre, la muerte perdió este significado ambivalente: desintegración/integración y pasó a ser sólo desintegración. Mas el hombre de la Cábala, gracias a su “Techuva” (arrepentimiento) el ideal Mesianico y a la Tora, recuperó su curación del pecado, y, con esto, adquirió de nuevo su poder de unificar cielos y tierra, tal como había sido establecido desde la eternidad por el Creador.

Esta victoria sobre la muerte desintegradora por parte del nuevo hombre de la Cábala, es así expuesta: “Gracias al acto de “ techuva ”, el hombre inscribe el triunfo de la vida sobre la muerte. La muerte deja de ser entonces coacción, vergüenza, angustia, puesto que su origen no será el pecado. Ya no existe la muerte, sino un paso confiado, sereno de

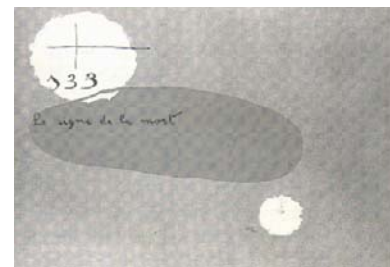
la vida, de una forma de vida a otra, de la realización a la recompensa. Una vez que el hombre ha realizado, con la ayuda de Dios, su propia salvación” (A. Zafran, 1989 : 257)

Estas consideraciones preliminares se hacen necesarias para entender estos dos significados complementarios de la cifra 13; compuesta de 1 y 3: a) el de la fuerza del amor y la unidad, cuyo símbolo es el “1”; b) el de la muerte victoriosa, fuente de una nueva vida, cuyo símbolo es el “3”.

Es por este motivo que en la Cábala, los términos correlatos de AMOR y UNIDAD, como fuerzas interiores del hombre, nuevamente recuperadas tienen, el mismo valor numérico: el 13.

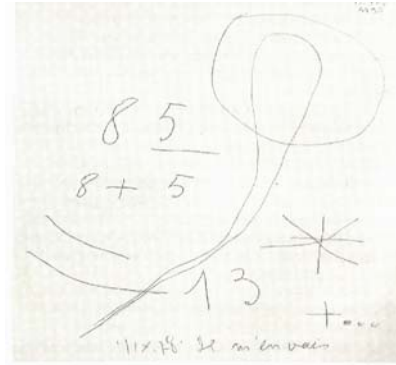
No me resta duda que este signo mironiano de la cifra 13 tiene el contenido semita expuesto de carácter optimista y no el del aciago de la superstición popular. Para probarlo analizo estas dos obras:

“Le signe de la mort” (1927). En ella, los tres círculos en expansión y dos de ellos interseccionándose, así como la cruz (símbolo del hombre) y la cifra 133 (13 + 3), el 3 con la misma figuración y simbolismo antes explicado y su repetición (nuevas síntesis o renacimientos), atestiguan, incontestablemente, a favor de mi proposición.



18-Ilustr.

“Je m’en vais... ”(1978), con su juego del 85, que marcaba los años cumplidos, 5, antes de su muerte, convertido por su suma $8 + 5 = 13$, por su conjunto de elementos simbólicos: a) el sugestivo título:“ yo me voy... ”y no, por ejemplo“ yo me voy acabando ”; b) su símbolo de la cruz y cruz superpuesta y, sobre todo, los tres puntos junto a la cruz y que aparecen también en su logotipo y que ya comentamos; c) sus dos



19-Ilustr.

paralelas circulares, sugiriendo un camino abierto; d) la silueta ascendiente con un círculo en su cabeza que sugiere un movimiento de resurrección, confirma de nuevo esta idea del sentido victorioso de la muerte, presente en todo corazón judío.

Por lo demás, el 13 en el arcano del Taró, tiene los significados expuestos, dado su origen cabalístico.

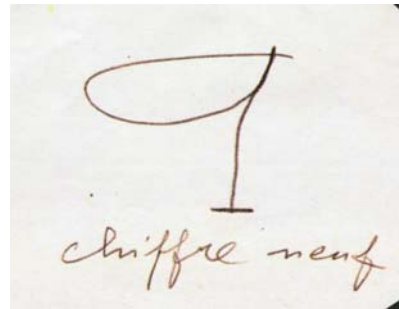
Sobre el significado del arcano 13 en el Taró, C. Escudero, escribe: “De hecho, la muerte simbolizada por el arcano 13 (del Taró) es una muerte iniciática, que prelude, después del 12, cifra del ciclo incompleto, una renovación”. (C. E. y Anglès, 1993 : 155)

Cirlot no tiene dudas sobre el origen cabalístico de los arcanos del Taró, y afirma: “No obstante, O. Wirth, a quien seguimos básicamente, para desenvolver el simbolismo del Taró, reconoce que la arqueología no descubrió el menor vestigio de que pudiera ser un Taró egipcio, árabe o, también, alquímico griego-árabe. Sin embargo, señala que la Cábala tuvo que ser familiar a los autores del Taró, por la fijación de 22 arcanos mayores, es decir, un número igual al de las letras del alfabeto hebraico, cargados de simbolismo y al de los“ theraphim ”, jeróglifos utilizados por los hebreos en adivinaciones”. (J. Cirlot, 1984 : 549)

Esta conclusión de O. Wirth de que los contenidos simbólicos del Taró y, en concreto, del arcano 13, tienen como origen una tradición semita y no alquimista, refuerza la tesis de mi lectura cabalística de la obra de nuestro artista.

CHIFFRE NEUF

Sobre el simbolismo del 9, Cirlot sintetiza: “Para los hebreos el nueve era el símbolo de la verdad, teniendo la característica de que multiplicado se reproduce a sí mismo (según la adición mística). Número por excelencia de los ritos medicinales por representar la síntesis triple, o sea, la ordenación de cada plano (corporal, intelectual, espiritual). (J. Cirlot, 1984 : 20-Ilustr. 414)



Siendo así, el número 9, en la consciencia semita, simbolizaría la obra finalizada, que sólo así se vuelve plenamente verdadera. Esta obra, en el plano individual humano sería la de nuestra propia individuación, cuya verdad o modelo residiría en saber integrar, creativamente, las fuerzas y potencialidades de nuestro cuerpo, de nuestra inteligencia y nuestro espíritu.

Para el israelita, sin embargo, el “opus” de integración o síntesis no se reduce al plano personal. Su tarea tiene los horizontes del Universo. Incluye, pues, la ciclópea gesta de unificar, también, creadoramente, los tres mundos: el infernal (fuerzas del mal), el terreno (fuerzas de la naturaleza) y el celeste (fuerzas del espíritu).

Esta consciencia que se traspasa a sí misma es despertada por los enseñamientos de la Cábala, pues, como recuerda A. Zafran : “Como ley cósmica, la Tora encierra en sí, hasta en sus letras y tildes, las mismas fuerzas que rigen el mundo de la naturaleza y los principios que gobiernan la vida moral de cada israelita y que están destinados a todos los hombres y a todos los pueblos” (A, Zafran, 1989:18)

Miró, como bien atesta la unidad de su vida y de su obra, abriéndose para horizontes cósmicos que traspasan los meramente personales, demuestra, al emplear esta cifra 9, que lo haría también para metaforizar su consciencia feliz por el deber, cabalmente o verdaderamente, cumplido. Sin dejar, empero, de manifestar su modestia de sentirse apenas un pequeño eslabón en la gran cadena de la Vida, en continuada expansión, como siempre atestan sus tres puntos reticentes cuyo simbolismo ya comentamos.

De todo lo resumidamente, expuesto, sobre el simbolismo de los tres signos numerológicos mironianos, podemos aprender:

1o.) El carácter complementario del contenido simbólico de cada uno de ellos: el de la cifra 3, como metáfora de la vida en general y de la vida humana, entendida en particular, como un esfuerzo de síntesis dinámica y evolutiva; el de la cifra 13, como imagen de las fuerzas subyacentes en este proceso de síntesis evolutiva y que lo hacen posible, o sea, las fuerzas del Amor y Unidad; el de la cifra 9 como señal de la tarea, plenamente cumplida por haber sido bien entendido el modelo con la verdad de todas sus exigencias.

2o.) Su función de indicadores de las tres motivaciones profundas que dirigieron la vida y obra de Miró: a) la de su sensibilidad sagrada a los dinamismos sintetizadores de todas las formas de vida; b) la del amor apasionado por las criaturas de todos los reinos; c) la de la alegría y humor por un trabajo, gozosa y lúdicamente, cumplido. El juguetón aire de la figuración de su 9, rechoncho y con su rayita en el pie, personalmente, me sugiere esta alegría sutil y humorística de Miró. Judaica.

3o.) La explicación del alcance que tales números tuvieron en su vida afectiva, por repetirse, tantas veces, y de forma tan coincidente, en fechas y circunstancias tan importantes de su instigante existencia.

En fin, estas tres cifras pasan a formar parte de su personal “Cortejo de Obsesiones”, por las mismas razones profundas de todos los otros signos/símbolo, que lo forman y, ahora, comentamos y que encierran los secretos de las motivaciones íntimas de su interioridad existencial y creadora.

1.2.1.2: Signos vita-fontales:

Com el adjectiu compost “vita-fontal” quiero subrayar que los cinco signos, ahora en estudio, tienen un elemento común: simbolizar las fuentes de la Vida.

Si me preguntasen cuál fue la motivación básica del existir de Miró? respondería, en un santiamén, su amor por la Vida y la defensa de la misma. I. Rovira toca en la tecla de mi afirmación, cuando en su excelente artículo: “Universo simbólico de Joan Miró 1930-1980”, escribe: “A lo largo de estas líneas tengo comprobado una y otra vez que toda la obra de Joan Miró esta direccionada a mostrar el gran valor que confiere a la representación de la Vida como la categoría máxima presente en la naturaleza. Y, si esto no fuera suficiente y nos dejara alguna duda sobre su intencionalidad, bastaría, en este caso, constatar apenas la reacción del artista delante su supresión violenta, ya sea en escala social o individual.” (I. Vallés i Rovira, 1990 : 158)

Este amor e interés por la Vida traspasan la raya de lo puramente material o hedónico, adquiriendo un cariz de devoción y dedicación monacales de carácter iniciático. Por detrás de este actitud existencial encontramos la piedra fundamental de su optimismo, con la misma eterna alegría y entusiasmo del niño de Heráclito. No fue por acaso que Miró, entre los muchos libros que ilustró, o mejor, en este caso, libro de Miró ilustrado, se encuentra: “*Heráclito de Éfeso*” (1965)

Recuerdo que Miró, al comentar sus sufrimientos por el exilio forzado con motivo de la Guerra Civil Española, dijo: “Mas no me desesperé por muy largo tiempo. AMO DEMASIADO LA VIDA. (Miró apúd M. Rowell, 1986 : 267)

Este lado luminoso y contagioso de su vida y de su obra, sin embargo, adquiere mayor fuerza e intensidad cuando se coteja con la otra faceta de su talante trágico y realista. Así, escéptico, también expone: “Soy de un talante (tarantá) trágico y taciturno. En mi juventud conocí períodos de profunda tristeza. Ahora (1959) estoy muy equilibrado, a

pesar de que todo me fastidia (m'emprenya), la Vida me parece absurda. No es la razón que me la hace ver así; la siento así, soy pesimista. Siempre pienso que todo acabará mal.

Si hay alguna cosa humorística en mi pintura, no la tengo buscado conscientemente. Este humor proviene quizás del hecho que siento necesidad de huir del lado trágico de mi temperamento. Es una reacción pero es involuntaria. ”(Miró - Declaraciones, 1993 : 423)

Esta conmovedora experiencia trágico-humorística nos revela este crisol de la interioridad mironiana, donde - gracias al fuego de su sangre judía con su verdad de que la luz se nutre de las tinieblas; y gracias al fuego de su sangre catalana campesina con su verdad de que sólo muriendo la semilla germina otra Vida -lo dicho bueno y malo del existir humano se convierten en oro de ley.

El sol, la luna, los personajes masculino y femenino, que constituyen el contenido de este grupo sígnico, según Cirlot, representan, entre otros, “los seres esenciales” de profunda resonancia en nuestra interioridad, que constituyen la mitología fundamental de toda existencia. Por otro lado, su origen arcaico podemos encontrarlo tanto en las estelas mesopotámicas como en las producciones numismáticas, de seis siglos anteriores a nuestra época, tales como: monedas cartaginesas, íbero-fenicias y las arcaicas griegas. ”(J. Cirlot, 1941 : 41-42)

Esta herencia sígnica, de carácter universal, sin embargo, en las manos del alma de Miró, es trabajada con una vivencia y expresión, en todo y por todo, singulares.

Por esta razón, antes de analizar el contenido de cada uno de ellos, en particular, quiero subrayar y comentar los trazos de esta peculiaridad creativa y existencial mironianas.

Analizo, en esta impronta mironiana, apenas estos aspectos: 1) el de su carácter afectivo-pasional; 2) el de su resonancia arcaica telúrico-catalana ; 3) el de su recreación de cuño personal.

Su Carácter Afectivo Pasional

La “Psiquis” de Miró, de manos dadas con su amante “Eros”, tal como un nuevo Hermes, exploró el insondable enigma de la Vida en sus tres niveles míticos: a) el ctónico (de las hormigas); b) el terrestre (del junco); c) el celeste (del águila).

En el grupo sígnico anterior acompañamos este radicarse, pasear y volar de la interioridad mironiana en su dimensión metafísico-especulativa de carácter cabalístico. En este momento, cuando estudiamos este nuevo grupo sígnico vita-fontal, compartiremos con el artista de su alegría y amor y pasión, yo diría, hasta de su orgasmo participativo, míticamente báquico, como comensal del gran Banquete de la Vida y de la creación con todas sus manifestaciones lunares y sublunares, de seres animados o no, pues, como enseña la Cábala, están dotados de alma no sólo las células, sino también las partículas. (A. Safran, 1989 : 261)

El propio Miró, sin falso pudor, ya a los 25 años, revelaba su amor incestuoso por la “Grand- Mère”, la Naturaleza: “Pintar un paisaje es un coito del artista con la Naturaleza”. (Miró, apud R. Bringhurst, 1989:69)

La intensidad de este amor apasionado por todo lo que pinta queda al descubierto en estas palabras de su carta a R. Tual: “No me he dedicado a las cosas de que le hablé en París, tales como plantas, pájaros y caracoles (...). El esfuerzo que me impuso el último cuadro no me ha permitido emprender estos temas.

Busco por la cocina cosas sencillas, cualquier cosa, una espiga de trigo, unas parrillas ... y hago un cuadro. Para poder donar una emoción comunicativa a todas estas cosas, ES NECESARIO AMARLAS MUCHÍSIMO ”. (Miró -Declaraciones, 1993:166)

La fiebre de su cupido olfatea una brama de Vida en cualquier cosa que cruzar su camino. Explica: “Para mí el objeto es viviente, este cigarrillo, esta caja de cerillas, contienen una Vida secreta mucho más intensa que la de algunos humanos. Cuando veo un árbol, recibo un choque, como si fuera alguna cosa que respirase, que hablara. Un árbol tiene algo humano”. (Miró -Declaraciones, 1993 : 424)

Y la fuerza procreadora de este secreto apareamiento nos causa la misma extrañeza y admiración, despertadas en su viejo amigo Joan Prats, quien, con tanta boca abierta, decía: “Cuando yo recojo una piedra, es una piedra. Cuando la recoge Miró, es un Miró.” (Miró, apud J. Dupin, 1993 : 366)

La celebración del misterio de la Vida con sus insondables secretos de metamorfosis y de formas, tiene un cariz afectivo religioso y místico, o sea, radicalmente, pasional. El local escogido para esta celebración será el de su infancia, la masía. Según mi proposición, La Masía de Miró constituye la metáfora mayor de la celebración de la misteriosa fuerza de la Vida, que definió su existir. La masía, en efecto, es como un pequeño universo campestre catalán, suma y mezcla de las más variados y múltiples tipos de vida, cultivado religiosamente y, usufructuado, pragmáticamente y hasta eróticamente, por el payés catalán.

En el curso de mi estudio observaremos como La Masía irá adquiriendo un significado traslaticio de una realidad concreta para otra, cada vez, más simbólica y con horizontes más, infinitamente, cósmicos.

En este particular me identifico con el pensamiento de Murice Raynal, cuando, en 1948, escribe: “Hola, Miró! Cómo está Ud.? Creo que hace veinticinco años que no lo he visto. Desde su famosa Masía, vaya. Desde Barcelona! No ha cambiado Ud. He ahí en

torno a nosotros en efecto, otras tantas granjas, ejecutadas en ese lenguaje de los signos que sólo a Ud. pertenece, inspirado en esta religión natural de las cosas que no conoce dogmas, la de un niño maravillado por los detalles que sólo Ud. Ha sabido adivinar, tan ricos en invención jamás preconcebida, tan inocentemente crueles e involuntarios entre esa juventud infantil que ha conseguido no crecer... Así, hasta la vista, Miró! Hasta pronto! Dentro de veinticinco años, por ejemplo”. (M. Raynal, apud J. Dupin, 1993:280)

Los lindes de esta interior “masía” fantasmagórica mironiana se amplían al paso que su alma se posesiona de su grandeza cósmica. Como dije hace poco, los pasos de esta apropiación de esta masía con linderos cósmicos y los de su expresión simbólica, los podremos seguir, siguiendo los de mi ensayo.

Esta mudanza de marco físico en el espacio de las obras de Joan Miró fue observada por I.Vallés i Rovira. Escribe: “En la década de los veinte el pasaje naturalista, pasado por el filtro de lo esencial mironiano, ya había quedado reducido a dos franjas, la terrestre la inferior, la celeste la superior, separadas por la línea del horizonte, a veces no trazada, apenas insinuada por la misma diferencia en la tonalidad cromática que concreta las dos representaciones del espacio (...) . Pero a partir de la década de los treinta, se acentúa el proceso de simplificación seguido por el artista, que suprime el horizonte lineal o cromáticamente destacado que separaba tierra y cielo, los cuales se fusionan en un único espacio, como si los dos ámbitos unificasen sus campos de acción. Ya no hay dos medios (tierra, cielo) con sus mitologías diferenciadoras; sólo cuenta un único universo que completa su actividad con la del hombre.” (I. Vallés i Rovira, 1990:151-2)

Su Resonancia Arcaica Telúrico-Catalana

En la biografía de Miró llama la atención de cualquier estudioso de la personalidad humana, el hecho de haberse identificado con el payés catalán, cuando, en realidad, no hubo ninguna circunstancia familiar que explique tal identificación. Su padre, pues, era relojero y orfebre. La pequeña masía de la familia servía apenas para descanso.

A esto se suma el otro hecho de Joan Miró haber sido educado para tareas liberales: ser un simple contable y, por su propia elección, estudiar, también, Bellas Artes. De esta manera, contra todo lo que se podría esperar de su identidad profesional y humana Miró se salió un payés de cuerpo y alma. De hecho, con todas las letras se proclamó: “jo era à pagés” (yo era un payés). Y cómo! J. Dupin, con su aguda observación y años de convivencia con el artista, así nos describe este perfil de campesino/pintor que definió la personalidad de su amigo: “La exuberancia natural no es derroche, sino profesión ordenada, sometida a ciclos, gobernada por ritmos. El pintor y el campesino lo saben y saben someterse a ellos. Miró se parecía a los hombres de su pueblo. Tenía sus mismos andares lentos, su gusto por lo real, su prudencia, su terquedad. Pero su obra da testimonio, sobre todo, de ese constante acuerdo del hombre con la tierra en el plano del instinto creador. El ritmo de los cuadros, el desarrollo orgánico de las formas, la alternancia de sus impulsos, están regidos por estrictas leyes naturales que no sólo limitan sus poderes, sino que además justifican sus audacias y dan Vida a un mundo fantástico.” (J. Dupin, 1993 : 20)

La fuerza de esta vinculación e identificación afectiva profunda de Miró con el alma campesina de su tierra catalana y su amor por la Vida, puede ser evaluada no tan sólo en sus obras, sino que puede ser detectada también en los mínimos detalles de su cotidiano: modo de hablar, sus preferencias y sus motivaciones más íntimas. He ahí algunas confidencias suyas, que lo comprueban:

-“Considero mi taller como un huerto. Aquí alcachofas. Allí patatas. Para que los frutos crezcan, hay que cortar las hojas, y, en un momento dado, hay que podar. Trabajo como un jardinero, como un viñador. Las cosas vienen poco a poco. Mi vocabulario de formas, por ejemplo, no lo tengo descubierto de golpe y porrazo. Se ha ido formando, casi, sin ser adrede. Las cosas siguen un curso normal. Crecen, maduran. Hay que injertar. Hay que regar, como se hace con la lechuga. Va madureciendo en mi espíritu.“ (Miró - Declaraciones:425-6)

-En su carta a Ricart (1917) “... me tengo recluido dentro de mí, y, a medida, que me he vuelto un escéptico de todo aquello que me rodeaba, me tengo aproximado más a Dios, a los árboles y montañas y a la Amistad. Un primitivo como aquella gente de Ciurana y un enamorado como Dante.” (Miró -Declaraciones: 129)

-“Soy más feliz vistiéndolo un suéter y bebiendo con porrón con los payeses de Montroig que no en París entre duques, en grandes palacios, y con smoking.” (Miró -Declaraciones : 158)

Efectivamente, la vida y obra de Miró, sin tener en cuenta esta faceta telúrica-catalana, pierden su gracia y su substancia. Por esta razón, la fuerza vital de los signos, ahora enfocados, deben ser examinados bajo el prisma de esta estructura de su interioridad más atávica de origen campesino y no, bajo el de las influencias más periféricas de orden educacional o urbano. En resumidas cuentas, como bien recuerda J. Dupin: “Sus raíces profundas se alejan de la ciudad.” (J. Dupin, 1993 : 17)

Estos signos vita-fontales están para el alma campesina catalana como los anteriores metafísicos estaban para el alma semita.

El secreto del vigor contagioso y vitalizador de las obras de Miró, infundido por estos signos en estudio, sin sombra de cualquier pintoresquismo o servilismo amanerado, hay que buscarlo en la energía telúrica recibida por el alma de Miró, tal como la recibida cualquier lechuga de las huertas catalanas. Como el artista decía y concretaba: “Hay que pintar pisando la tierra, para que entre la fuerza por los pies.” (Miró, apud J. Dupin, 1993 : 20)

En el alma de cualquier ser humano existe esta resonancia de carácter telúrico. Según mi punto de vista, el catalán, sin embargo, se universalizaría por la intensidad de esta experiencia, dado el privilegio de su contacto con una tierra de prodigalidad vital sin par. J. Dupin subraya esta presencia soberana de la Madre Tierra en el alma de Miró y en la de todos sus coterráneos: “La multiplicidad de los cultivos y la profusión de esencias le prestan el aspecto de un jardín lujurioso. Todo cuanto la naturaleza mediterránea puede

producir se ofrece con una prodigalidad sin par. El hombre, beneficiario del vigor de la tierra, es sensible a la acción de la oscura energía que hace brotar y elevarse tan alto a los pinos, retorcerse a los olivos centenarios, temblar a los delicados almendros, doblarse a las ramas de los naranjos bajo el peso de sus frutos, esa energía que hace posible la inmensidad de los eucaliptos y el esplendor de los algarrobos, que hincha y endurece los racimos, los granos y las espigas. En medio de los cultivos, apartadas de la carretera, se alzan la casa y la granja, el “mas” y la “masia”. (J. Dupin, 1993 : 19)

Su Traducción de Cuño Personal

Estos cinco signos vita-fontales, complementarios entre sí, tienen una síntesis genial de sus profundos significados, en el par de esculturas: Pájaro Solar y Pájaro Lunar, que se encuentran en el “Laberinto” de la Fundación Maeght de San Pau de Vença.

Este “Laberinto Miró” nació de las manos de cuatro catalanes: Miró, Sert y los dos Artigas, padre e hijo.

Según mi modesta apreciación, este conjunto artístico del laberinto, constituiría otra “Masía”, no pintada y sí, ahora, arquitectónica, escultórica y cerámica.

Como templo consagrado a las celebraciones del enigma (laberinto) del misterio de la fuerza germinal de la Vida, este conjunto nace del vientre mismo de la Madre Naturaleza, en ella mamando y nutriéndose de sus caricias. El Filósofo H. Maldiney describe esta simbiosis entre la naturaleza y la obra arquitectónica de la mano del hombre: “la aparición de los distintos elementos del edificio entre los pinos no tiene el acento abrupto de una proporción de geómetra. Su evidencia es toda transparencia. Sus claras estructuras se manifiestan como una iluminación del espacio, cuyos valores marginales adquieren diafanidad por la sutileza de los pinos. Conquistadas por la luz. Pero también era

necesario conquistar esa luz. Y es en la tierra, en la que implanta sus estructuras, donde una arquitectura hace alianza con la naturaleza, incluso en el cielo.” (H. Maldiney apud J. Dupin, 1993 : 320)

Antes, empero, de hablar de los dos personajes pájaro, clave en el asunto que ahora me ocupa, quiero hacer un breve recorrido por este espacio sagrado de este polifacético conjunto y comentar el significado simbólico de otras figuras-personaje que se encuentran en su recinto.

Entre ellas se destaca la escultura, titulada “La horca” (bieldo), que, según mi lectura personal, representaría a los dos sacerdotes de este templo telúrico-cósmico: el payés y la masovera catalanes. Observemos sino. Ella reproduce la clásica figuración mironiana del payés catalán: tronco de un árbol, teniendo por cabeza el triángulo de la tradicional barretina con su simbólico círculo. En esta original y singular versión, sin embargo, pueden notarse estas innovaciones y acrecentamientos: 1o.) el detalle del



21-Ilustr.

bieldo pendular, imagen del esfuerzo que recoge la semilla plantada; 2o.) un aumento del disco de la barretina que hace juego con el de su cerámica, que está a su lado, en el suelo, titulada “El disco”, imagen del sol, fuente de la Vida al que el plural personaje rinde culto; 3o.) el formato curvilíneo y no rectilíneo de la base de la barretina, alusión, sin duda, al carácter plural del personaje representado: hombre y mujer.

Continuando nuestro recorrido nos deparamos también con una diosa “tan descomunal que su sexo puede acoger el caparazón vuelto de espaldas de una tortuga gigante; con un Huevo imponente que alardea en medio del estanque y reina sobre el laberinto entero.” (J. Dupin, 1993 : 321) Este huevo gigante me recuerda el otro huevo que carga una rana (símbolos de la Vida en evolución) sobre el plato de una negra en el

panel central del típico “Las Tentaciones de San Antonio” de J. Bosch (Museo de Arte Antigua, Lisboa).

Finalmente, nos encontramos con estos fabulosos personajes, oriundos de la “Mirolandia”, tierra de su interioridad: El Pájaro Solar y el Pájaro Lunar.

Como anuncié, hace poco, estas avutardadas, sexuadas y sidéreas figuras, sintetizan, genialmente, todo lo dicho, hasta ahora, sobre la radicalidad y carga afectiva de este grupo sígnico en el alma de Mirar y todo aquello que, en adelante, expondremos sobre los contenidos personales de cada uno de los cinco y el modo original de expresarlos y comunicarlos.

Poéticamente, mucho se tiene escrito sobre los significados profundos que estos dos personajes zoomórficos despiertan a sus espectadores. Pocos autores dejan de comentarlos. Como ejemplo, cito apenas el de A Frenaud que los describe en su acción fecundante: “Dos pájaros se aman, el pájaro sol y el pájaro luna; ellos se devoran. Cada uno fundido en el otro en el acto de aparearse, ellos se hacen guiños con los ojos, ellos cantan.

Cómo la Vida se multiplica, decía el pájaro luna... La Vida abre maravillosos surcos a mi amada, mi preñada! Cómo la energía tiembla. Cómo se abren los bordes de tu sexo.

Yo no me canso de querer seguir procreando, decía el pájaro sol. ”(A. Frenaud, 1967:81)

En este contexto concreto y en este clima de frenético aparearse tienen que ser observados y entendidos los significados de estos personajes pájaros, símbolos en la mitología de la interioridad mironiana, de las fuerzas fecundantes complementarias en su gesto de dar a luz una nueva Vida. Como explicaré después, personalmente definiendo que tanto el sexo cuanto la relación de hombre y mujer, en la vida y obra de Miró sólo pueden ser vistos bajo esta perspectiva altruista de la procreación, expansión de la Vida pura y

simples, sin mayores preocupaciones de carácter subjetivo individualizador, en los moldes de los ideales alquímicos de la “lapis” o de la “rebis” -compuesta de dos partes y, por lo tanto, muchas veces, hermafrodita, en cuanto fusión del Sol y de la luna.

De hecho, según Jung, en la Alquimia: “el huevo es el caos (y no fuerza germinal), tal como concibe el “artifex” (artífice, adepto), a saber, la “prima materia”, donde esta aprisionada el alma del mundo. Del huevo simbolizado por el calderón redondo, levanta vuelo el águila o la Fénix, o aún, el alma ahora libertada, que, en último análisis se identifica con el Anthropus, antes aprisionado en el seno de la physis.” (C. Jung, 1994:212)

La cosmovisión mironiana, como ya afirmé, tiene origen semita,. Según el pensamiento semita cabalístico la obra de la Creación se finalizará con la unión del reino terrestre y celeste, ambos poseedores de una misma alma que los anima, y no con la liberación del espíritu de las amarras de lo material terrestre. El Pájaro de Mirar tiene una función de unificador, con poderes divinos para tanto, tal como el de su poder procreador nada tienen que ver con la Fénix, símbolo de un alma que se “des-encarna”. El dogma cristiano de la resurrección de los muertos, en cuerpo y alma, refleja esta concepción semi-mironiano expuesta.

En el caso que se admita la reencarnación, como el propio Miró parece que admitía su posibilidad, según el pensamiento cabalístico, ella serviría tanto para renovación de los cuerpos como de las almas.

Estos dos gigantes fecundantes, el Pájaro Solar y el Pájaro lunar, en la intención de Miró quieren ser una imagen viva de la celebración báquica del banquete procreador de la Vida, especialmente de la más evolutiva y noble, la humana.



22-Ilustr.



23-Ilustr.

Por lo demás, no hay que olvidar tampoco que el comentado espectáculo “L’ oeil oiseau ”, espejo del alma de Miró, tuvo su primer escenario en esta nueva Masía/ Templo/ Laberinto de la Fundación de Saint-Paul-de-Vence (Francia).

Después de estas consideraciones preliminares ha llegado el momento de explicar cómo estos personajes alados sintetizan todos los contenidos de los cinco signos vitales y la forma original de tratarlos Miró. Con este fin, apenas, subrayaré estos dos aspectos más salientes: 1) el de su pluralidad sígnica; 2) el de su individualidad como agentes de la procreación.

Su Pluralidad Sígnica

El Pájaro Solar y el Pájaro Lunar simbolizan al hombre y a la mujer, centros de la Creación, pues todas las otras cosas creadas convergen hacia ellos. Conforme explica cosmogonía semita: “La Cábala ha dotado de alma a las células y a las partículas. Esta

alma dispone del ser al que gobierna, pero obedece“ libremente ”al Alma de las almas, principio regulador de la Vida. Ante todo, todas las almas convergen hacia la del hombre, que es no sólo una consciencia reflexiva, sino también la conciencia pensante de todas las criaturas, animadas o no.” (A. Safran, 1989 : 261-2)

Cada una de estas dos figuras es fruto de la superposición de tres signos: a) el sexual (masculino y femenino); 2) el astral (la luna creciente, símbolo de la capacidad procreadora); 3) el ornitológico (pájaro como elemento y fuerza de conexión).

A pesar de uno llamarse sol, y el outro, luna, los dos tienen los mismos atributos sígnicos. En ninguno de los dos aparece el signo/sol, sólo el nombre. Por qué razón? Levanto la hipótesis de que esto se deba a la mentalidad mironiana semita, según la cual, apenas Dios que en este caso podría ser representado por el sol, es la fuente originaria de la Vida. Todos los otros seres, inclusive el hombre, son apenas mediadores de la Vida, teniendo como imagen la luna que recibe su luz del sol. Por esta razón la condición de los dos personajes es lunar, como explicaré.

1) El signo sexual: El pájaro solar reproduce subrepticamente, bajo la imagen sexual popular de un pájaro, el órgano viril erecto y con testículos, como puede observarse en su posición frontal. Por su vez, el pájaro lunar evoca la figura de un sexo femenino, cóncavo receptivo, sugiriendo en su todo, una figura femenina de piernas y brazos abiertos. Las tres prominencias de su cabeza podrían sugerir los atributos femeninos: cordón umbilical (útero) los ovarios o pechos. Nótese que estas prominencias hacen juego con las otras tres de la cabeza del pájaro solar, con su clara figuración de pene y de testículos.

2) El signo Lunar: El detalle de la luna creciente en la cabeza de ambos pájaros, según mi parecer, evocaría una misma capacidad procreadora. Así siendo, el mito fecundante no es privativo, según Miró, sólo de la mujer, aunque, como explicaré, ella tenga un papel peculiar por su sed de Vida más provocativo que el del hombre. Miró dedica dos signos vita-fontales a la mujer y sólo uno para el poder fecundante del hombre.

3) El signo ornitológico: Las dos esculturas llevan el nombre de pájaro. Tal imagen salta a la vista. El pájaro (l'au) de Mirar nada tiene, como afirmé, del simbolismo alquímico de la Fénix. Como bien recuerda I. Vallés i Rovira el pájaro mironiano: “por su capacidad de volar, aparece en la pintura mironiana (en nuestro caso, la escultura) como pieza clave que re-liga los humanos con la inmensidad del cosmos, transplantando así a los tiempos modernos la creencia antigua que veía en el pájaro el elemento de conexión entre los hombres y la divinidad. No obstante esto, el pájaro establece esta relación de una manera particular entre la mujer y la luna, los grandes mitos fecundantes arquetípicos de la Humanidad.”(I. Vallés i Rovira, 1990 : 154)

En la obra de Miró, este carácter “andrógino” del pájaro sirve apenas para entenderlo en la literalidad del término (hombre y mujer), o sea, uno y otro son pájaros. El hecho, pues, de representarlos con una misma imagen ornitológica sirve apenas para decirnos que tanto el hombre como la mujer tienen el mismo poder divino de unificar las fuerzas de la Vida tanto las lunares como las sublunares, ejerciendo su poder creador fecundante.

A este respecto recordemos que el título de su última Constelación, lleva el sugestivo título de: “Le Passage de L'Oiseau Divin” (El paso del pájaro divino), simbolizando esta hazaña épica de la síntesis de las fuerzas contrarias y complementarias, al mismo tiempo, y que rigen el proceso de la Vida y de la Creación. Ahora se entiende porqué el signo del pájaro, le viene a Miró como anillo al dedo para simbolizar con él, de forma superpuesta, los otros cinco signos vita-fontales.

Su individualidad como agentes de la procreación

Por lo anteriormente expuesto, podemos entender por qué Miró rompe con cualquier tradición, ya sea la del patriarcado, ya sea la del matriarcado, al conferir al hombre y a la mujer una misma individualidad y poder fecundantes. El comentado detalle de la luna

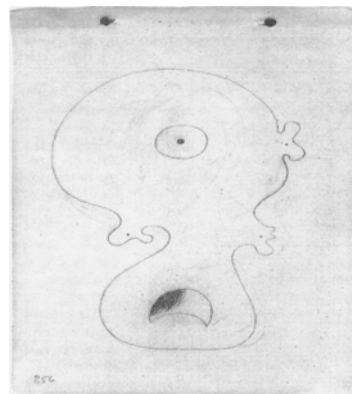
creciente (imagen de la Vida en expansión) define el perfil de cada uno de ellos y no sólo el de la mujer. La mujer, sin embargo, por tener las llaves del recinto fecundante, tiene una fuerza (provocativa) “appeal” en el acto de la procreación. Fuerza que Miró llamará de “devoradora”, que nada tiene que ver con el neurótico poder castrador de la mujer que enseña las psicoanálisis ortodoxa con su doctrina sobre el miedo del hombre perder su poder mayor, o fálico.

Estamos de acuerdo con lo escrito por I.Vallés i Rovira: “la mujer y la luna son grandes mitos fecundantes arquetípicos de la Humanidad”, mas sólo en el sentido arriba expuesto, de fuerza de “appeal” mayor y no en el sentido de ser ellas las únicas fuentes y autoras del acto de la procreación.

Como recordé este matiz indiferenciado entre las funciones fecundantes del hombre y de la mujer y la de todos los seres vivos, está subrayado por el hecho de Miró dedicar dos signos a la mujer en el grupo de los cinco signos vita-fontales, que ahora paso a analizar por separado. Antes de hacerlo, sin embargo, quiero ilustrar con un trabajo de Miró, esta idea expuesta sobre una misma identidad e individualidad fecundantes del hombre y de la mujer, simbolizados por el signo de la luna creciente, común a cada uno de ellos.

Tratase de uno de tantos dibujos, con lápiz grafito, cuyo tema es el de la sexualidad y fecundidad humanas, hecho en uno de sus cuadernos de 1930 con el título de “Personaje”.

En él podemos observar: 1) una figura fetal, con un círculo y punto negro, en su cabeza, imagen este último del óvulo fecundado, inicio de la gestación del feto; 2) el detalle de la medita luna creciente, en su parte baja, imagen del poder fecundante; 3) y, arriba, dos minúsculos puntos circulares coloridos que se atraen, imagen de los gametos, masculino y femenino, actores del milagro de la nueva Vida engendrada.

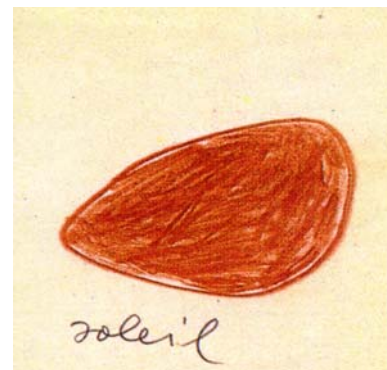


24-Ilustr.

Concisa, elocuente y didáctica lección de los poderes fecundantes igualitarios, tanto del hombre como de la mujer.

SOLEIL (13)

Gloria Picazo, en su artículo: “El deleite por la tierra”, agudamente, observa: “La obra mironiana lejos de estar marcada por símbolos referentes al mundo de la ideas, tiene estado profundamente conmovida por los enigmas cotidianos que la naturaleza nos deja vislumbrar.” (G. Picazo, apud I.V. Rovira, 1990 : 152)



25- lustr.

Efectivamente, Miró, a pesar de ser un hombre cultísimo y de mucha lectura, como atestan los muchos libros que ilustró y por muchos libros suyos ilustrados, en un total de 260, jamás partió, en su creación, de ideas aprendidas de otros. Por esta razón, como escribí, en el prólogo de este mi ensayo, su obra es irreductible a cualquier sistema ideológico, de las áreas del pensamiento o de la creación artística existentes.

La identificación con el alma semita expuesta es de carácter vivencial afectivo profundo. Los símbolos que creó o usó para expresarla son originales por su contenido personal y por su contexto donde ellos aparecen.

En el actual grupo sígnico vita-fontal, en estudio, este aspecto vivencial, yo diría, parafraseando G. Picazo, también, “conmocional”, es mucho más contagioso y cristalino.

Entre ellos, el de mayor destaque es el astro rey, el Sol. Su importancia puede ser medida por su aparición en muchísimas de sus obras, y, sobre todo, por simbolizar el calor / color de la Vida, tema mayor de su obra. Por motivo de esta presencia irradiante, aunque muchas veces anónima, de este personaje, es que Cirlot habla de “exaltación colorista” y “universo de formas ardientes y enloquecidas”, para definir el mundo plástico de Joan Miró. (J. Cirlot, 1949: 36)

Sobre los significados simbólicos del Sol, que tiene en todas las culturas de nuestro planeta, se podrían escribir libros enteros.

La desnuda representación mironiana de este signo solar nos evoca, sin embargo, apenas una experiencia de contacto directo con el astro por parte de su interioridad profunda de campesino catalán e hija del Mediterráneo.

En nuestro planeta, el sol hace de este mar de muchas tierras y muchos pueblos, su nido dilecto. Por este motivo, no nos causa extrañeza que estos mismos pueblos le retribuyan un mismo cariño, fortalecido por miles de años. Tomemos, por ejemplo, el dado de la danza “La Sardana” catalana, cuyo origen más próxima es griega. J. Dupin explica que ella, gracias al “genius” catalán con su cosmopolitismo y permeabilidad nativos, fue apropiada, conservada milenariamente y convertida en símbolo patrio. Escribe: “La sardana es una danza absolutamente ajena al frenesí, a la sensualidad, al carácter encantador de las danzas españolas en general. Los participantes mantienen siempre un pie en el suelo y forman, cogidos por la mano, una especie de rueda que oscila, gira, vuelve cada vez al punto de partida deslizándose lenta y serenamente, con el gozo contenido de una armonía

apolínea. Es una danza que viene de la Grecia antigua y que ya describió Homero. La música, los pasos, las figuras, inmutables desde hace siglos, celebran la salida y el triunfo del sol de acuerdo con un rito preciso que en sus orígenes regía la conclusión de un culto solar.” (J. Dupin, 1993 : 14)

La actual representación sónica solar de Miró, en análisis, representaría esta alma catalana que rinde culto al sol como: 1) fuente de la Vida (motivo de su configuración oval y no redonda); 2) energía que multiplica y mantiene todas las formas vivientes (motivo de su rojo fuego, que su amigo Raimon, el famoso cantor popular catalán, en el canto que le dedicó llama de “roig encès- rojo encendido” y también su amigo el poeta Foix, llamó de “pur vermell roent”- puro rojo rusiente).

El sol, de hecho, constituye el símbolo mayor mironiano del enigma de la fuerza vital de la energía que anima el Universo. I. Vallés i Rovira escribe: “el sol es el símbolo de la Vida por excelencia, significada por el rojo intenso, color de la sangre, supuesto que, sin el calor y la luz que proyecta sobre la tierra, la Vida se vería sensiblemente reducida. Lo mismo sucede con la presencia de las estrellas y de las constelaciones, cuyo simbolismo ya hemos comentado, que no dejan de atraer magnéticamente con su titilación brillante.” (I. V. Rovira, 1990 : 152)

La obra de Miró vista bajo el prisma cromático tendría, básicamente, estos dos colores transgresores y revolucionarios: a) su negro ignescente del “Neant”, Vida en potencial, ya comentado con su bandera de “alquitranamiento general”, preuncio de un renacimiento ”de un nuevo cosmos; b) su rojo rusiente, símbolo de un nuevo estilo de Vida con el saber trágico dionisiaco de Nietzsche.

El poeta Foix, el mismo que nos habló del significado revolucionario del negro mironiano, es quien, ahora, en uno de sus primeros diálogos imaginarios con su gran amigo Miró, nos habla de su “pur vermell roent” (rojo puro rusiente).

El lugar de este fantasmagórico encuentro es nada menos que el inhóspito islote, uno de los benjamines de Mallorca, el llamado, “Sa Dragonera”. Su propio nombre evoca fuerzas ocultas, unas históricas: contrabando y piratería y otras míticas: lugar de fuerzas ctónicas y mágicas.

Las islas mediterráneas, pues, evocan una fuerza mágica esotérica de origen tan viejo como desconocido. J. Dupin relata: “La influencia fenicia, griega, árabe, judía y provenzal se fueron sucediendo y combinando sin borrar jamás completamente tradiciones más antiguas procedentes, desde antes de la época histórica, de Egipto y de los focos del Mediterráneo oriental. De ellos subsisten enigmáticos monumentos ciclópeos, los talayots. Según los ocultistas, las ciencias herméticas se propagaron por todo el Mediterráneo, constituyendo cada isla un eslabón necesario y con significación propia en el seno de la cadena mágica que va de las Cícladas a Creta, de Chipre a Cerdeña y Sicilia, para desembocar finalmente en Mallorca, Menorca e Ibiza.” (J. Dupin, 1993:21)

A todo esto se suma la figuración montañosa del islote, formando un gran paraguas que recibe, el día todo, por todos lados, una lluvia incesante de rayos solares.

Fue, seguramente, por razón de todos estos motivos, presentes en el imaginarlo de Foix y de todos los catalanes, que nuestro poeta, escogió, inconscientemente, ese escenario dantesco para hablarnos de este rojo solar de Miró y de la obsesiva manía del artista de querer “incendiar” con él a los corazones de todos sus espectadores.

Este mago guardián y orfebre del tesoro lingüístico catalán, cuenta: “Resulta que me encontré en el islote, (Sa Dragonera) y, ansioso y sin esperar, comencé a coronar el pico. Ya, en la mitad del camino, me parecía que llegaría a tocar el sol con las manos. Todo quemaba, y árboles, hierbas y piedras se resquebrajaban. Casi arrepintiéndome de la excursión, sediento y febril con ganas de volver atrás y echarme en el agua. Y no sé por qué me esforzaba en recordar versos de los prerenacentistas italianos (Dante?). Proseguí, contra tiempo y marea, escalando, a camino del viejo faro isabelino.

He aquí, que de repente, me doy cuenta que estoy frente a frente con “En Joan Miró” (“en” = don = dominus), sonriente y satisfecho, tranquilo y vivaz, e indiferente a la canícula y al rescoldo agostizo que encendía rocas y cuerpos, y, yo diría cubierto con una holgada capa de terciopelo rojo de dosel (dosella) y dispuesto a atizar fuego en una cuerda que circuía un bancal de arbustos y abrojos, tal como hacen los pastores cabrunos, según dicen, para adobar los terrenos de pasto. Yo quería convencerlo que desistiera de tal imprudente quemada, mas él, don Miró, terco y risueño, puso manos a la obra. Las llamas se propagaron rápidamente y los troncos secos y el herbazal ardiente simulaban un purgatorio. Corrí las cumbres a fin de airearme y vencer el calor; pero don Miró, de capa y capucha (barretina?) bien gruesos me desafiaba exaltando las virtudes de los rojos y los colores extremos. Le pregunté por qué estaba allí y cómo había llegado y si proyectaba posar y hacer noche. Me respondió, seguro como un iluminado que ...

-Esperaba un relámpago.

-Qué relámpago? Me dije a mí mismo.

-Pero hombre, mi Foix, cómo me vienes con ésta, un relámpago!

-Pero si el cielo está un cristal purísimo y no hay sombra de nube, ni nubarrón lejano, ni siquiera amenaza de nube ni de toreno!

-Ya lo veo. Pero aquí, en lo alto de la Dragonera, cuando más sereno es el tiempo y más limpio está el cielo, estalla un relámpago, “El relámpago”, que apenas yo y los enamorados del puro rojo rusiente vemos, disfrutamos, honramos y servimos.”(J. V. Foix, 1975 : 463)

Ahora se entiende mejor el alcance de mi afirmación preliminar de que el simbolismo básico del signo mironiano del sol como emisor energético de la fuerza de la Vida nace de una experiencia ancestral campesina catalana y mediterránea, mucho más intensa cuando ella es también “illenca” isleña. No hay que olvidar la influencia capital de Mallorca en la Vida y obra de Joan Miró. Su antológica obra “Personaje delante del Sol” (1968), que después comentaré, nació en su regazo.

LUNE (14)

Como afirma Cirlot: “el simbolismo de la luna es muy amplio y complejo.” (J. Cirlot, 1984: 351)

Por este motivo, igual que a respecto del simbolismo del sol, sobre el de la luna podrían escribirse también libros enteros.



26-Ilustr.

En mi análisis de este signo lunar mironiano, sin embargo, apenas enfocaré su contenido básico: el de ser símbolo del poder fecundante, extensivo, como vimos, tanto al hombre como a la mujer.

I. V. Rovira, después de subrayar la importancia del signo solar en la plástica mironiana, como símbolo de la fuente emisora de la vida reconoce que el signo lunar por su simbolismo de fuerza vital y cósmica, corre parejas con el signo solar, y, siguiendo la tradición mitológica cultural existente y universal, asocia el significado de la luna con el de la mujer, como las dos diosas fecundantes. Explica: “Más, sin desvalorizar el papel destacado del astro solar en la plástica mironiana, podríamos decir que el elemento principal o clave del espacio celeste es la luna por su significado vital y cósmico, presente en todas las antiguas civilizaciones en forma diosa nocturna, íntimamente relacionado con el simbolismo otorgado a la mujer, reina del espacio terrestre, porque es en su cuerpo donde se genera y de donde emerge la vida humana.” (I. V. i Rovira, 1990:152)

Como ya observé, no obstante, en la revolucionaria concepción mironiana, sin tinte patriarcal o matriarcal, no es apenas el “Pájaro Lunar”, que, como nueva diosa lunar, lleva como Venus y Diana, hijas de Astarte, una media luna en su cabellera. El Pájaro Solar, también la lleva, como símbolo también de su poder de dios fecundante.

Así siendo, según mi proposición interpretativa, el signo lunar en la concepción mironiana tendría este significado básico: la luna mudable (crece y decrece), símbolo de una vida, diría, vicaria y transitoria de cuyo principio el hombre y todos los seres creadores apenas comparten por benevolencia del Creador.

En este sentido, podría decirse, que el Sol está para lo originario, lo infinito, lo absoluto, lo eterno... así como la Luna está para lo creado, lo finito, lo relativo, lo temporal e histórico... Esta irreductibilidad entre Creador y Criatura es genuinamente semita. Así, la imagen ilustrativa de la idea expuesta puede ser encontrada en los elementos simbólicos del décimono arcano del Taro, cuyos contenidos Cirlot así interpreta: “Decimonono arcano del Taro. La imagen alegórica muestra el disco del astro rey rodeado por rayos alternadamente, rectos o llameantes, dorados o rojos, que simbolizan su doble acción calentadora y luminosa del Sol. Caenle gotas doradas y debajo de él hay una pareja de jóvenes sobre un prado verde, teniendo al fondo una muralla. Esta pareja simboliza Géminis bajo la acción benévola de la luz espiritual. El Sol es el astro de la fijeza inmutable, por eso revela la realidad de las cosas, no sus aspectos modificables como la Luna.” (J. Cirlot, 1984 : 538)

De hecho, la naturaleza de lo creado, por su propia condición, reproduce, en su génesis y evolución, un sistema binario, que tiene su expresión simbólica en el mito de Géminis con sus múltiples versiones en todas las culturas. Schneider explica: “Dado el dualismo permanente de la naturaleza, ningún fenómeno determinado puede constituir una realidad entera, mas sólo la mitad de una realidad. A cada forma tiene que corresponder la análoga y contraria; al hombre, la mujer; al movimiento, el reposo; a la evolución, la involución; a la derecha, la izquierda; con la cual forma una totalidad. Sólo la conexión de tesis y antítesis da la síntesis. Sólo la síntesis posee la verdadera realidad.” (Schneider apud J Cirlot, 1984:119) Bella síntesis del principio de la complementariedad semita que, es el campo que ahora nos ocupa A. Safran lo resume de esta forma: “La Cábala descubre en cada ser masculino un elemento oculto, virtual femenino, y en cada ser femenino un elemento oculto, virtual, masculino. En cada ser vivo se cumple un proceso de acoplamiento, y de ese proceso se sigue la vida del organismo, como prueba la biología.” (A. Safran, 1989:159)

Esta condición de la vida creada, como síntesis de contrarios complementarios y que no tiene origen en sí misma, no podría ser mejor simbolizada sino a través del color verde-amarillo del signo lunar mironiano.

Efectivamente, el amarillo como color luz nace de la mezcla del rojo con el verde. A la vez, el verde simboliza la fuerza del equilibrio, de la síntesis de contrarios: el amarillo (luz) y el azul (tinieblas). Sería, así, el color del equilibrio, del milagro de la fecundidad y su consecuente paz orgástica. Kandinsky nos habla de estas cualidades psicológicas del verde: “El verde absoluto es el color más tranquilo que existe: no se mueve en ninguna dirección, no tiene matiz ya sea de alegría, tristeza o pasión; no pide nada; no llama a nadie. La ausencia constante de movimiento es una cualidad que actúa benéficamente sobre los hombres y las almas cansadas.” (W. Kandinsky, 1995:83)

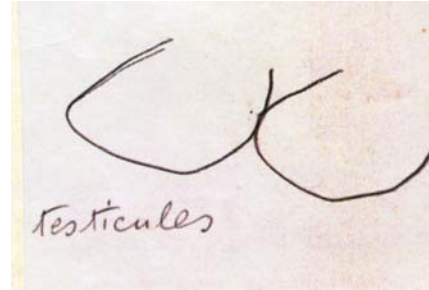
No se puede olvidar tampoco que el verde amarillo es el color de la clorofila, este prototipo ancestral de la hemoglobina que realiza el milagro de la fotosíntesis generadora de la energía sustentadora de lo vivo.

Este signo vita-fontal lunar de Miró no resalta apenas, con su color verde amarillo, este significado de la vida como una síntesis, en nuestro caso, de la vida humana como síntesis de lo masculino y femenino, del Pájaro Solar y Pájaro Lunar, sino que también, a partir de su dinámico formato: líneas que crecen y se abren con una gran tensión interna, evocaría el carácter evolutivo o de continuo devenir progresivo del expansivo fenómeno de la vida que simboliza.

En la obra de Miró, por lo demás, casi siempre la luna está representada, o, con colores que se cortan, o, apareada con otros signos. O sea, siempre, evocando con estos detalles, su función mediadora de síntesis o de acción fecundante.

TESTICULES (1)

El contenido simbólico directo de este signo mironiano es el del poder fecundante. La propia etimología de su palabra nos revela este mismo sentido. Raimundo de Miguel deriva el término testículo de la palabra latina “Testis”(señal, garantía, testimonio del poder viril ...). O sea, el término nos habla del poder, en nuestro caso, fecundante del



27-Ilustr.

hombre y no de su dimensión satisfactoria o erótica en el acto amoroso con la mujer. De esta forma, el hombre castrado dejaría de tener esta garantía o documento a-testi-guador de su fertilidad.

La estilizada figuración de los testículos, hechos al modo de dos vasijas abiertas y continentes de la semilla paterna no puede ser más elucidadora a este respecto.

Por lo dicho pódese entender de qué manera Miró rescata el sentido sagrado y mítico primordial del sexo como acto, esencialmente, procreador.

En muchas de sus declaraciones manifestó este mismo pensamiento. Escuchemos algunas:

“-Pensar que en las razas primitivas, no decadentes, el sexo era un signo mágico del que el hombre se sentía orgulloso, sin el sentimiento de vergüenza del que se resienten las razas decadentes de nuestros días (...).”

“-Para mí, el sexo, el acto de hacer amor es un ritual sagrado ...”.

“-A menudo he dibujado y pintado paralelas haciendo el amor. Pero la pornografía es una cosa baja, soez. Eros es sagrado. Si represento el sexo es en sentido religioso, como los hindús. El amor es para los dioses y la pornografía para los cerdos.” (Miró apud C. E. i Anglès, 1993:144)

En concreto, sobre la representación de los testículos, declara, al responder a esta pregunta de Raillard:

-Raillard: “Representación del erotismo o el recuerdo de que toda tela, toda obra, es erótica, es movimiento sexual imitado?”

-Miró: “Más que un movimiento sexual, si hago un gran sexo masculino con los testículos, para mí es algo sagrado. Eso no es erótico. Es como una semilla de un árbol que crece bajo la tierra; la lluvia la hace germinar y se convierte en un árbol. Es el nacimiento de un árbol. El sexo es lo que me llega con mayor espontaneidad en cuanto al nacimiento. Eso sí.” (G. Raillard, 1993 : 218)

El otro aspecto complementario del sexo, de naturaleza hedónica y sensual o de satisfacción corporal nunca fue despreciado por Miró y sí usufructuado lo mejor que pudo. El artista, a pesar de muy reservado en este campo de su vida íntima, así como lo fue en todas las cosas, diríase que se pasa de raya, como él mismo confiesa, al revelar, en una carta a su amigo R. Tual, su orgasmo pictórico paralelo al del acto del amor. La sinceridad y espontaneidad de Miró nos demuestra un hombre sexualmente realizado, a la manera de Picasso y muy lejos del enigmático Dalí, en este campo. Escribe: “Cuando pinto, acaricio lo que hago y el esfuerzo, que hago para dar a estas cosas una vida expresiva, me desgasta de una manera terrible. Muchas veces después de una sesión de trabajo, me caigo en la silla, totalmente extenuado, como si acabase de hacer el amor. Perdonad, mi amigo, la crudeza del lenguaje con que me expreso, pero no me vienen a boca otras palabras.” (Miró, apud M. Rawell, 1986:79)

Esta sintética representación sígnica del poder fecundante del hombre a través de los genitales, tiene raíces semitas. En el Sefirot, conjunto de las diez sefiras o emanaciones de Dios según la Cábala, la del “motivo”, como principio generador del Universo, tiene como símbolo los genitales masculinos. (Gran Enciclopedia Delta Larouse, 1986 -Cábala)

FEMME (2)

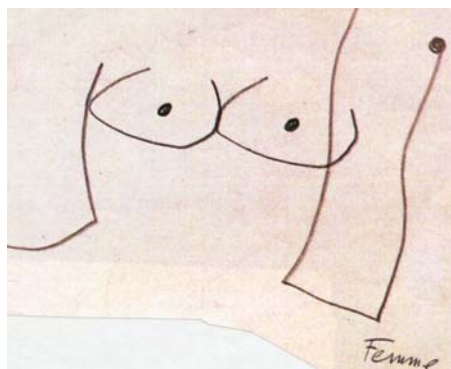
En una de las conversaciones de G. Raillard con Miró, escuchamos:

-Raillard: “Al dorso ha escrito Femme. La mitad de sus obras se llaman mujer.”

-Miró: “Sí ... (ríe)

Femme et Oiseau ... Son mujeres devoradoras!

Sí, sí ... (ríe)”



28-Ilustr.

-Raillard: “Cuando Bretón comenta las Constellations que Ud. llevaba cuidadosamente bajo el brazo al salir de Varengville, parece molesto: sus rostros femeninos son crueles, los de él pertenecen a mujeres conciliadoras, soñadas ...”

-Miró: “Nunca he hablado al respecto con Bretón. Para mí lo que llamo FEMME NO ES UNA CRIATURA FEMENINA, ES UN UNIVERSO.” (G. Raillard, 1993:42)

Qué querrá decirnos Miró, al afirmar que la mujer “no es una criatura femenina, es un Universo”? No será que con esto quiere subrayar el eterno enigma femenino, repitiendo lo que todo el mundo sabe y nadie desvenda?

Todo lo contrario, personalmente, defiende que con esta afirmativa Miró quiere revelarnos cómo concibe la grandeza del ser femenino, complementaria de la del ser

masculino cuya peculiaridad reside en estas tres facetas, que la hacen plural y con el espacio de un universo propio. Ellas serían: 1) la de su poder fecundante, similar a la del hombre; 2) la de su poder gestante, cuya energía comunicante la hace parecida a la misma tierra y al universo todo; 3) la de su condición de personaje existencial con las mismas aspiraciones y responsabilidades que el hombre.

Veamos como estos aspectos de la riqueza del ser femenino, no apenas un ser marcado por su sexo dicho frágil, aparecen simbolizados en el signo o explicados por alguna declaración complementar del artista:

1o.) La literalidad del signo gráfico así como la etimología de su título “femme”, nos hablan del poder fecundante y gestante de la mujer:

a) El signo: presenta la misma figuración de los testículos masculinos, como dos vasijas, imagen de receptáculo ahora de la semilla materna; un puntito negro en su centro y los dos vasijas con su duplo papel, también de pechos maternos, simbolizarían el óvulo fecundado y enraizado (el punto negro) y la fuente de la energía de la vida que se comunica (los pechos maternos); dos espacios abiertos, sugiriendo dos cuerpos: el de la madre y el del hijo que están intercalados, el uno al otro.

b) el étimo de la palabra “femme”. Raimundo de Miguel deriva la palabra femenino = Femme del verbo latino primitivo e inusitado “feo”, de cuyo participio derivarían tanto el sustantivo “fetus” (fruto) como el adjetivo “feta” (preñada).

Por este motivo, el vocablo “femme” denota tanto el poder fecundante como procreante de la mujer.

2o.) En el múltiple signo, como expuse hay sugeridos dos cuerpos: el de la madre y el del hijo, evocado éste último también por el puntito de la línea sugiriendo el comienzo de una vida que se hace.

Para Miró el cuerpo de la mujer, lejos de ser espejo de la belleza y deseo humanos, conforme la directriz académica y valorización cultural, se convierte en una imagen del poder de la fuerza rebelde e indestructible de la vida. Tiene la misma fuerza energética de la madre Tierra y de todo el Universo. Por eso su cuerpo refleja el dinamismo de las fuerzas que hay que vencer para mantener la vida y expandirla. J. Dupin, comentando el cruel trato que da a las figuras de sus modelos femeninos de Grande Chaumiere en 1937 (un centenar de dibujos) -“estas majas desnudas”, trágicas y tétricas mironianas parecen troncos retorcidos de olivos centenarios que vencen la intemperie del tiempo, en este caso, la de los horribles años de la Guerra de 1937- escribe:

“La carne femenina, como la substancia de todas las cosas, es transparente y no remite, por la expresión de una verdad concreta, más que a la unidad de una experiencia total. Pero, a veinte años de distancia, esa mujer es la misma, como es el mismo el flujo de energía que hincha duramente su cuerpo, que circula por sus miembros con la rapidez de un torrente, que impone la expresión de la figura y comunica el dinamismo que nosotros sentimos. Esa mujer, que es la misma, se encuentra ahora comprometida en una experiencia orgánica irreversible, una verdadera metamorfosis que obra desde el interior sobre todas las partes modificando el reparto de la energía y creando nuevos equilibrios apenas soportables, tan desconcertantes como reveladores y desbordantes de verdad. Esas modificaciones convulsivas de la forma son reacciones de defensa contra un mal interior que intenta destruirla, una adaptación del organismo a nuevas condiciones a las que se ve sometida. Ello nos permite señalar la diferencia esencial que separa Miró de Picasso en las deformaciones que ambos practican en la misma época. Para Picasso, la deformación es un medio, entre otros, puesto al servicio de una voluntad de expresión; en el caso cuestión, su rebeldía, su imprecación. Sus deformaciones vienen de una intervención exterior y de una decisión trascendente.” (J. Dupin, 1993:209-10)

En el arte de Miró, en cambio, la metamorfosis es inmanente. Miró no busca más que la verdad del modelo, con el escrúpulo y aplicación que pone en todas las cosas.

3o.) En su misma conversación con Raillard, éste último comentando su tela “La Famille” (1924), le pregunta:

-Esa familia es lo contrario de una familia, así como sus mujeres son lo contrario de mujeres. Qué es lo que mujer y pájaro? ”

Y Miró, enigmático, responde:

-“Mujer o personaje. Nunca hombre. Mujer o personaje o pájaro.” (G. Raillard, 1993 : 43)

Esta metafísica afirmación: “Mujer o personaje o pájaro. Nunca hombre”, me recuerda el pensamiento platónico, cuando distingue, a mi ver, dos dimensiones en el amor que nos une a los seres humanos y que determina nuestra existencia:

a) La del Amor mayúsculo (Eros), expuesta en su Banquete. Me refiero al Amor/personaje, “genio” (daimon) entre mortal e inmortal ”(Platón: 201e); “Hijo de Poro (el Recurso) y de Penia (la Pobreza) ”(Platón:202e); a esta divina disposición del alma humana que une hombre y mujer en una misma y ardiente búsqueda y deseo de “ posesión constante de lo bueno ”(Platón:204). Vale decir, búsqueda y deseo de autorrealización de nuestras posibilidades personales.

b) La del amor minúsculo o el de la atracción o de la unión corporal, teniendo en vista la continuación de la especie humana (Platón: 91a), cuya doctrina expone en Timeo o de la Naturaleza.

Según mi punto de vista, la separación que hace Miró entre los signos vita-fontales, que también podríamos llamar de sexuales, de carácter biológico complementario y los signos humano-existenciales, de carácter trascendente y subjetivo, que unen hombre y mujer, reflejaría esta distinción platónica expuesta.

La fuente, sin embargo, de esta consciencia mironiana no creo que sea helénica y sí semita, aunque una refuerce la otra. La Cábala, pues, tiene como principio nodal el de la complementariedad que rige el universo. Con relación a la complementariedad espiritual y corporal que define el ser hombre y ser mujer, A. Safran resume así el pensamiento cabalístico: “La Cábala descubre en cada ser masculino un elemento oculto, virtual femenino, y en cada ser femenino un elemento oculto, virtual, masculino. En cada ser vivo se cumple un proceso de acoplamiento de elementos, y de ese proceso se sigue la vida del organismo, como prueba la biología. Los dos principios fundamentales del alma humana, el “hessed” y la “gvura”, la gracia y el poder, ocultan uno y otro una virtualidad del principio adverso. Porque ambos reflejan los atributos divinos del “hessed” y de la “gvura”, que se unen para formar una unidad: sólo sus manifestaciones aparecen ante el hombre diferenciados”. (A. Safran, 1989:159)

Resumiendo, el filósofo Miró, con el título de: “femme” de este signo, nos quiere enseñar que el hombre y la mujer -esta última “nunca hombre” y, consecuentemente el primero “nunca mujer”- por su condición de personaje o pájaro que analicé anteriormente, tienen una entidad propia y complementaria que trasciende su diferencia apenas sexual. Quiero decir, Miró nos recuerda que hombre y mujer son, subjetivamente (espiritual) y no sólo, sexualmente (corporal), diferentes. En la diferencia se apoya la razón de su mutua y doble complementariedad de una potencialidad común.

SEXE DE FEMME, FLEUR QUI ÉCLATE (7)

Miró no apenas creó un signo vita-fontal femenino más complejo que el masculino, como el que acabo de explicar, sino que también tuvo la necesidad de hablarnos de la riqueza de la mujer, con su peculiar participación en el banquete de la vida, creando para ello más un signo



29-Illustr.

femenino, para simbolizar su papel de diosa “devoradora” de la fecundidad.

En su diálogo con Raillard explica este papel seductor femenino, fuente del nacimiento de la Humanidad y que trasciende lo puramente sensual.

-Raillard: “En Palma, lo recordará Ud. Interrumpimos una discusión acerca del sexo en sus obras. Todas sus obras son fuertemente sexuales, sexuadas. Quizá más que las de Picasso.”

-Miró: “Las de Picasso son tal vez más eróticas. Cuando yo hago una gran sexo de mujer es como una diosa, como el nacimiento de la Humanidad.” (G. Raillard, 1993:217)

Efectivamente, la mujer, tal como acontece con todas las hembras del reino de los seres que no se autorreproducen, tienen el mayor compromiso y responsabilidad en el acto creador. Por ello, Miró la hará “diosa de la fecundidad”, con hambre devoradora de multiplicar la vida, y, por eso, de la saciedad de esta hambre, nació y se perpetúa la humanidad.

De ahí, me hago la pregunta: Cómo Miró, a través de este nuevo signo, nos hablaría de esta hambre devoradora de la mujer (según él, como vimos, todas las mujeres son “devoradoras”) en la celebración del banquete de la vida?

Este signo, por su figuración, sin sombra de duda, evoca la idea de fuego devorador; la idea de un sulco abierto y hambriento por recibir una semilla; y, la idea de una flor que revienta saciada de vida.

Miró, en muchas otras obras, emplea también el sexo femenino como imagen de ardiente pasión, deseo... Por ejemplo, al comentar la presencia de este signo en su obra “La Cursa de Braus”- La corrida de Toros -(1945), explica: “Y este corazón es también como un sexo femenino, ardiente de pasión, de deseo, quería colocarlo bien al centro de la arena.” (Miró -Declaraciones:404)

Para vislumbrar el alcance de esta imagen de fuego devorador femenino y que se traduce con el anglicanismo “ sexy appeal” y que define la fuerza seductora de la mujer sobre el hombre para el acto de apareamiento reproductivo, basta recordar que en griego la palabra “femenino” se traduce como “zelus”, de cuyo étimo se deriva nuestra palabra celo o brama.

Por otro lado, el simbolismo de nuestro signo traduce, también, este mismo significado ahora expuesto, a través de sus colores: el marrón que evoca una “tierra labrada” abierta para recibir la semilla; y el rojo que nos sugiere el fuego y profundidad de la herida para mejor poseerla y guardarla.

Escuchemos más una vez, su conversación con Raillard:

-Raillard: “El sexo masculino tiene, en general, un soporte. Pero sus sexos femeninos recorren la tierra, aquí y allá, como pájaros nocturnos, negros y rojos.”

-Miró: “Es verdad. En cuanto a los colores, en principio, el lado rojo representa el sexo abierto, y el lado negro, el sexo cerrado”. (G. Raillard, 1993 : 218)

Finalmente, todo el poder seductor procreador de la mujer aparece con la imagen de una flor abierta, salpicando vida por todos los lados que la figuración del signo también evoca y su título subraya. Este último significado, el más poético de todos, puede ser intuido, leyendo este poeta mironiano, titulado: “Verano” 91937). Sí, Miró también hizo poesías, con el mismo estilo que hacía sus telas, o sea, tejiendo palabras de la misma manera que tejía pinceladas y colores. Espontáneamente, automáticamente, sin mayores preocupaciones con articulaciones lógicas o con preceptos métricos. Veamos sino la riqueza de imágenes que evocan sus palabras escritas que comprueban que su “rauxa” creadora siempre estaba abierta a todos los caminos de expresión. “Riqueza de imágenes” que dan envidia al propio A. Rimbaud.

“VERANO”.

*Una mujer, incendiada por las
llamas del sol acaricia una mariposa que
se aleja empujada por el hálito de una hormiga
que descansa a la sombra del Arco iris
del vientre de una mujer ante el mar,
la aguja de la brújula de sus tetas se vuelve para
las olas que escala un blanco
clavel sonrío para la
creciente
luna.*

(M. Rowell, 1986 : 144)

Observación: Personalmente a este poema le daría el siguiente título: “Canto al poder sobrehumano de continuar la vida de los frágiles, minúsculos y bípedes mortales”.

1.2.1.3: Signos humano – existenciales:

Según Heidegger, el hombre, en su existencia concreta (“Dasein”) es: “un ente a ser, en principio, previamente, interrogado en su ser.” (Heidegger, 1984 : 41) O sea, el hombre por su primado “óntico” es urgido a hacerse en su existir y por su primado “ontológico” de ser consciente se construye, libremente y responsablemente y angustiosamente a sí mismo.

Con este grupo de 8 signos, que didácticamente, convengo, por causa de sus contenidos, llamar de humanos existenciales, pretendo desvendar algunos aspectos de la consciencia mironiana sobre el alcance de su compromiso y realización existenciales. Analizaré, aquello que podríamos llamar su “genius” existencial, en contraposición a su “genius” creador del que ya hablé, y que en una perspectiva fenomenológica, C. Norberg Shulz define así: “De un modo semejante, los dioses tenían su “genius” hecho que ilustra el carácter fundamental del concepto; así, el “genius” denota tanto aquello que el ser es, cuanto aquello que “Wants to be” (precisa y desea ser), usando la expresión de Luis Kahan.” (C.N. Shulz, 1984 : 18)

Estos signos, pues, nos desvelan los aspectos de la autointuición de Joan Miró acerca de:

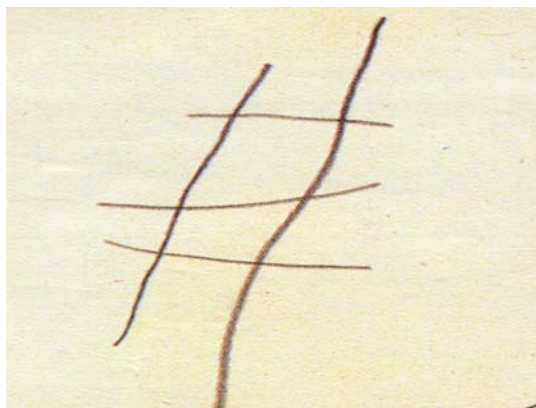
- a) su épica o ciclópea odisea existencial con los signos: “échelle de l’évasion” (11) y, simplemente, “oiseau”(17);
- b) su entidad y poder creadores artísticos, con el signo “oeil”(15);
- c) su vivencia y vocación mediterráneas con el signo “bleu azur (6);
- a) su ansia cenital, con su signo “oiseau flêche que s’envole vers l’infini” (18);
- e) su misión cósmica y su condición divina-humana, con los signos “etoile”(18) y etoile filante” (9);
- f) su trágico-cómica auto-percepción de la paradójica grandeza/poquedad del existir humano, con el signo “trois cheveux”(10).

Repito, toda esta desecación sígnica tiene apenas una finalidad didáctica, supuesto que los hilos de la urdimbre del tejido de sus significados están de tal modo entrelazados que resulta imposible separarlos unos de los otros. La separación sólo es posible, gracias a la diferente figuración de cada uno de ellos, que evocan diferentes matices de una misma realidad: la pregunta y respuesta que Miró hace a sí mismo como personaje, actor y responsable del mito de su existir.

En este sentido, las verdades que contienen estos signos, podría decirse que no sólo corren en su sangre. Ellas, pues, formarían el tejido mismo de la sangre de su individualidad y esfuerzo existenciales más profundos para relacionarse, creadoramente, con el universo de las cosas que lo rodeaban y con sus semejantes. Componen, así, las partes de esta imagen épica de Joan Miró, que me recuerda el personaje “CURA” de la f bula latina de Higino con la que Heidegger autointerpreta este ejercicio de esfuerzo, angustia y donación (SORGE) del hombre para hacerse a sí mismo en el tiempo.

a) Su  pica odisea existencial

ÉCHELLE DE L'ÉVASION



30-Ilustr.

La escalera que figura este signo, sugiere un payés catalán andando, o, mejor aún, “muntant”, subiendo cuesta arriba. La diagonal ascensional que trazan la posición de sus

pies y las líneas curvilíneas de sus movedizos escalones evocan una escalera antropomórfica en movimiento ascensional.

Como dijo a Picón: “l’escala que me obsedía ” es uno de los signos más emblemáticos del texto mironiano. Con él, el artista simboliza, pues, la experiencia de su existir como una sudada subida. Con relación a este particular escribí: “ La metáfora de la escalera carga sobre sí estos dos significados básicos: el poder y, al mismo tiempo, el de la limitación de todo ser humano, en teoría el más evolucionado de la creación. Nos recuerda que cada uno de nosotros, tiene el poder de subir, aunque para conseguirlo nos encontremos con la limitación de tener que construir y recorrer con nuestras propias manos y pies, los peldaños de la aspiración.” (S. P. Ramón, 1995 : 48)

Él mismo Miró nos recuerda la importancia de esta imagen sónica en su interioridad más profunda y que, de forma muy intensa, compone, diría, parafraseándolo, el cortejo de las verdades obsesivas que dirigieron su existir. Sobre su significado y el de otros signos, revela: “Yo recuerdo, en particular, dos pinturas de Urgell, ambas caracterizadas por horizontes extensos, francos y diagonales, que cortan las telas en dos partes: una es la de la luna encima de un ciprés, y la otra con una luna creciente, estando aún baja en el horizonte del cielo. Tres formas que se me habían transformado en obsesión y que llevan la marca de Urgell: un círculo rojo, la luna y una estrella.

Ellas son recurrentes, en cada ocasión sutilmente diferentes. Mas, para mí, esta repetición resulta de un devenir descubierto: de aquello que no puede ser alcanzado totalmente en la vida...

Otra figura recurrente en mi obra es la escalera. En los primeros años, tenía una forma esencialmente plástica, apareciendo, frecuentemente, como recuerdo de una imagen familiar, como es el caso de “La Masía”.

En los años posteriores, particularmente durante la guerra, cuando yo me encontraba en Mallorca, comenzó a simbolizar “evasión” (se trata de la escalera de las célebres

“Constelaciones”).

Primeramente una figura esencialmente plástica se transforma, posteriormente en poética. Así, primeramente plástica, de carácter nostálgico, al pintar “La Masía”, finalmente, simbólica.”(Miró apud M. Rowell, 1986 : 208)

También, según explicación suya, estos nuevos sentidos traslaticios del signo de la escalera, pueden resumirse, básicamente, a estos tres: a) El de la escalera de la “fugida” (huida), como imagen de su poder interior de superar o poner en fuga los peligros. O lo mismo que quedar señor del campo, sacar limpio el caballo, vencer o salir victorioso. b) El de la escalera de la evasión, como imagen de su poder interior de “rauxa” (quimera, poder creador). c) El de su escalera de elevación, como imagen interior de su esfuerzo titánico de autorrealización humana y artística.

Sobre estos significados expuestos, de su tríplice escalera, al comentar su tela, Carnaval de Arlequín (1924-25) esclarece: “en la tela aparecen elementos que se repetirán más adelante en otras obras: la escalera, que es la de la huida y de la evasión, mas también de la elevación.” (Miró, Declaraciones: 190)

Este sentido de fuerza ascensional que define toda la vida y obra de Miró evocado por el signo de la escalera, ya está subrepticio y, de forma inconsciente por parte de Miró, en su obra clave “La Masía”. A este respecto, J. Dupin, con la que considero su más profunda e intuitiva apreciación de la obra de Miró, escribe: “Esta fuerza ascensional que manifiesta, frecuentemente, su obra y que será simbolizada mucho más tarde a través de la “Escalera de la Evasión ”unifica igualmente la composición de “ La Masía ”. Dos banquetes (escambells) anuncian la escalera, mas este movimiento se expresa, sobre todo, con el impulso gracioso del eucalipto, la insistencia de las verticales y toda la composición escalonada de abajo para arriba y que eleva la misma tierra contra la superficie plana de la tela, aboliendo toda sensación de perspectiva en fuga y de profundidad”. (J. Dupin, 1993:87)

Curiosamente, en su obra, los tres sentidos expuestos de la escalera: capacidad de vencer y consecuente capacidad de crear y capacidad de seguir luchando, se entrelazan entre sí. Así siendo, el signo de la escalera siempre surge a raíz de grandes transformaciones provocadas por grandes dificultades. Por ejemplo, sus antológicas escaleras del “Carnaval de Arlequín” (125-24) y del “Perro aullando a la luna” (1926) nacieron del sufrimiento y penuria económica durante sus primeros pasos de afirmación artística cuando trabajaba en taller de la calle Blomet de París. Esta experiencia adversa, despertó sin embargo toda su fibra de su fuerza interior, que le hace construir, poner en pie y subir su milagrosa “escalera” para- según escribió en la época- evadirse (vencer) del hastío de la vida, bala que se clava en la tierra drama repugnante de la realidad ...”(Miró, Declaraciones:192)

De la misma forma, su, también, antológica “Escalera de la Evasión” de sus “Constelaciones” (1940) nació por causa de los tiempos difíciles de su exilio forzado, por motivo de la guerra. Sobre esta circunstancia adversa y paradójicamente creadora, confidencia: “Al producirse la invasión nazi en Francia y con la victoria de los franquistas, estaba convencido de que no me dejarían pintar más, que sólo podría ir a la playa y dibujar en la arena y trazar figuras con el humo del cigarrillo. Al pintar las ‘Constelaciones’ tenía la sensación de trabajar en la clandestinidad, pero supuso para mí una liberación, porque de esta manera no pensaba en la tragedia que me rodeaba.”(Miró -Declaraciones: 375)

Notemos como el artista asocia el término evasión al de liberación creadora y no al de una simple huida de una realidad adversa. Conviene recordar también que la expresión “sprit d’ évasion ”cuñada por Bretón, tenía el sentido positivo que denota su étimo francés el verbo“ evaser ”, sinónimo de ensanchar o romper y ampliar límites. Explicando este sentido positivo escribí:“ Fue Bretón quien usó la expresión “sprit d’ évasion ”, al comentar la obra de Picasso. En el pensamiento de Bretón, como bien nos recuerda R. Passeron, el término nada tiene en común con la idea de un vacío del alma, ni con la idea de un mecanismo neurótico de huida de la realidad. Al contrario, la palabra sugeriría fuerza y voluntad de salirse del lugar común, o sea, de lo convencional, de lo sabido, con su consecuente poder de recrear poéticamente lo real, librándolo de sus condicionamientos y

limitaciones históricas. (S.P. Ramón, 1995:49)

Por último, cito el ejemplo, creo desconocido por los estudiosos, de la subrepticia escalera, que según mi parecer, forma el cuello de su autorretrato superpuesto de 1960, conforme atestan sus estudios preparatorios que se siguen después del autorretrato II de 1938 (este tema será desenvuelto al hablar de los autorretratos en un capítulo a parte). Esta escondida escalera marcaría la cumbre de su libertad existencial y creadora, cuando se siente totalmente libre por haber desvencijado toda y cualquier amarra estilística o proveniente de presiones sociales.

Como dije, todas estas escaleras, que marcan los peldaños de su espíritu victorioso, nacieron espontáneamente en el silencio de su interioridad más profunda cuya voz sólo, inconscientemente, su autor escuchaba y obedecía y que, al exteriorizarse, el propio artista desconocía toda su fuerza y alcance.

Sobre el significado de libertad absoluta que dirige su crear, teniéndola alcanzado con el heroico coraje de la simplicidad al despojarse de todo, Miró confiesa la serena alegría por haberlo conseguido a partir de los años 60, trabajando en su soñado “atelier” de Cala Mayor en Mallorca.

Así, en 1968, al comentar su obra: “Pintura sobre fondo blanco para la celda de un solitario:“ I, II, III ”, victorioso afirma:“Esta simple línea me demuestra que he conquistado la libertad. Y para conseguir la libertad significa conquistar la simplicidad. Por fin llegó la hora de poder hacer, una línea, un color, una tela ”. (Miró -Declaraciones: 470)

Para los lectores que interesen en profundar sobre este signo de la escalera les remito para mi breve ensayo: “El, Mediterráneo y Joan Miró” (1995), donde dedico un capítulo a este tema.

OISEAU (17)



31-Ilustr.

A decir verdad, el título de este signo debería ser “trayectoria de vuelo”, o simplemente “vuelo”, por supuesto, del “pájaro/Miró”. Delante de este hecho, me pregunto yo: por qué el artista usa esta sustitución metonímica de vuelo por Pájaro?

Por lo pronto, la razón estaría en que Miró con este signo quiere apenas reforzar su idea del esfuerzo para volar, o sea, de su difícil vuelo existencial.

Pájaro, en la simbología cultural universal evoca múltiples significados, teniendo como básico el de los poderes humanos de espiritualización o sublimación, capaces de unir el mundo celeste y el terrestre. Estos significados serán expuestos cuando analice el signo, titulado: “Oiseau flêche”.

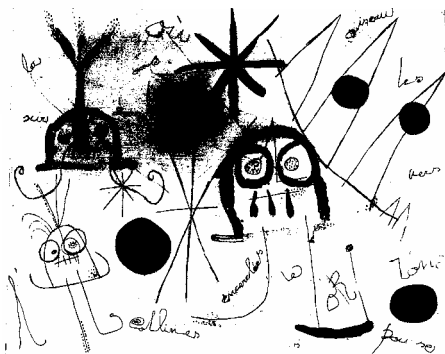
El actual signo, según mi proposición, sería complementario del de la escalera, simbolizando uno y otro, este esfuerzo de lo que llamo de odisea existencial del hombre, al tentar vencer, las alturas, o, “seguir muntant”(escarpar a repecho) las cumbres de sus más profundas aspiraciones -el signo de la escalera-; o, picando y saltando el viento de las dificultades del trágico existir humano- el signo del vuelo de pájaro-Quiero decir con ello, que este signo nos hablaría substancialmente del esfuerzo y no del poder del alma humana para superar los obstáculos que salen al camino de su más profunda autorrealización. Esfuerzo y poder son las dos caras de una misma moneda; mas Miró al crear dos signos para un mismo tema quiere con esto señalar los dos aspectos expuestos.

La trayectoria de este vuelo marca una línea casi horizontal, fruto de una superación heroica de continuos altibajos.

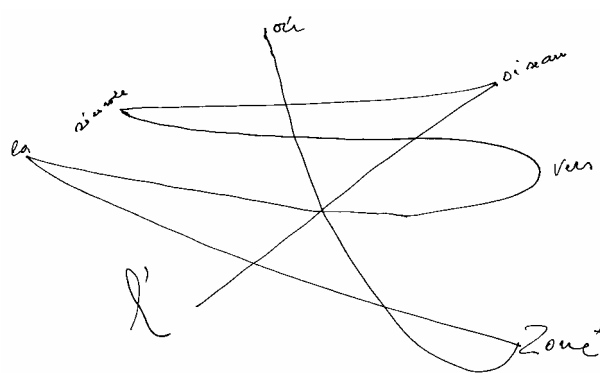
En su obra: “Personaje tirando una piedra a un pájaro” (1926) ya aparece la metáfora de las fuerzas gravitacionales existenciales históricas (la piedra con su parabólica caída) que empujan para abajo el vuelo del querer humano.

J. Dupín, comentando la serie mironiana con este mismo tema de vuelo de pájaro (1938-39), escribe: “En Vuelo I esta oposición de direcciones es todavía más patente; todo el cuadro está concebido verticalmente, como “à *perte de vue* ”(hasta donde la vista alcanza), por el enorme cuadrilátero negro, los dos conos con la punta hacia lo alto, el movimiento ondulatorio de los dos surcos. Pero ese espacio vigorosamente ascensional choca con la potencia horizontal de un ala negra” (J. Dupin, 1993:240)

Para ilustrar, sin embargo, este titánico esfuerzo o boga arrancada del existir mironiano, que nos evoca este signo con su trayectoria de un vuelo hecho de altos y bajos, cito apenas su acuarela de 1952, titulada: “l’oiseau s’envole vers la zone où le duvet pousse sur les collines encerclés a’ór”(el pájaro vuela hacia la zona donde el vello crece en las colinas rodeadas de oro).



32-Ilustr.



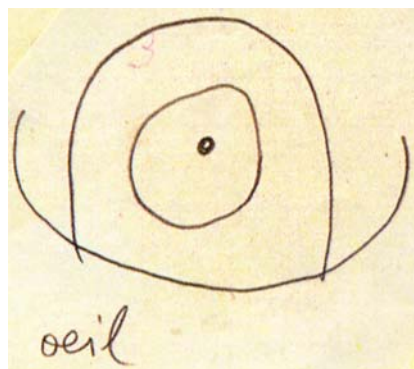
33-Ilustr.

En este trabajo, la colocación de cada una de las palabras de su poético título, marca el zigzag del movimiento ascensional y, a la vez, descendente del volar del pájaro de la interioridad mironiana. En mi diagrama ilustrativo señalo una parte de este vuelo, que está subrayado en dicho trabajo, con una línea que parece hecha con baba de caracol. Cotejando las líneas de los dos recorridos: el del signo en cuestión y el de su acuarela, puede comprobarse su semejanza. Por otro lado, el punto final del vuelo: “las colinas rodeadas de oro”, son pisadas olímpicamente por el personaje central (Miró) con un caminar ascensional. El “Icaro” mironiano, pues, vuela, “muntant”, es decir, subiendo, bajando, escalando ... Sus alas son las piernas de un catalán montañés. A ese respecto, definiendo que el nombre de Cataluña “Catalaunia” (ya que los estudiosos afirman que no existe una teoría convincente sobre su origen), tendría como étimos estas dos palabras griegas: “cata” y “laos” (traduciendo la idea de pueblo de la bajada a los pies de montañas). Siendo así, se entiende que Miró, como todos sus patricios, sientan el existir como un “muntar”, escalar montañas.

b) Su entidad y poder creador artísticos

OEIL (15)

Este signo “oeil” tiene, en su figuración y posibilidad simbólica, una inspiración y resonancia en el arte románico religioso de su tierra natal. Sobre este particular, J. Dupin recuerda que esta arte constituye “una de las fuentes esenciales de Mirar” y nos habla también de la pasión que este legado artístico despertó en el alma de nuestro artista: “La arquitectura religiosa, las esculturas polícromas, la pintura sobre la madera de



34-Ilustr.

los retablos y especialmente los frescos forma un conjunto de austera y poderosa belleza. Miró se apasionó, desde sus más tiernos años, por esas maravillas y nunca dejó de interrogarlas.”(J. Dupin, 1993 : 14)

Este punto de vista puede ser confirmado por el testimonio del propio artista. En su conversación con Y. Taillandier, en 30 de mayo de 1937, al ser preguntado sobre el origen de sus extrañas figuras humanas, que su interlocutor llama de “capitipedes” (cabeza/pies), Miró responde sobre la fuente de sus figuras donde entra en juego la presencia de ojos heterotópicos. Así explica: “Por otro lado, no me resulta costoso hablarle de dónde provienen estas otras figuras, tales como las que tienen ojos en cualquier parte: un ojo sobre la cara, un ojo sobre la pierna, un ojo sobre la espalda o los ojos sobre los pies,



35-Ilustr.

como estando sobre la extremidad de una especie de cuerno. Ellos provienen de una capilla románica donde hay un ángel cuyas alas están hechas con ojos. Otro ángel románico tiene ojos en su mano, o mejor dicho, en la palma de su mano. Yo los vi en Barcelona cuando aún era niño (hace seguramente referencia los ángeles del ábside de San Clemente de Tahull (Lérida), que se encuentran en el Museo de Arte de Cataluña de Barcelona). Además el ojo siempre me ha fascinado. En una de mis pinturas, Tierra Labrada (1923-24), hay un árbol que tiene una oreja y un ojo: un ojo que lo ve todo, una oreja que lo escucha todo. La oreja es un elemento que no uso a menudo. Mas el ojo... Si el ojo me da miedo? De ninguna manera. Para mí el ojo pertenece a la mitología no tengo recelo de ellos. Yo llamaría ojo de un elemento mítico. Para mí el ojo pertenece a la mitología. Y, qué entiendo por mitología? Para mí es mitológico todo aquello que está dotado de un carácter sagrado, como lo está una vieja civilización”. (Miró, apud M Rowell, 1986 : 282)

Del despojado y vigoroso arte religioso románico por esencial y estar desprendido de todo elemento anecdótico y sentimental, Miró asimiló su carácter catequético o comunicativo a través de símbolos, y, al mismo tiempo, mágico transcendente. El Papa

Gregorio, el Grande, (sec. VI d. C.) en este sentido enseñaba: “La pintura puede hacer para los analfabetos lo que la escrita hace para los que saben leer”. (Cit. apud Gombrich, 1988:95)

Por otro lado, su aspecto mágico trascendente se hace presente y actuante gracias a la colocación, tamaño y, sobre todo, por el hieratismo de sus figuras, que evocan personajes misteriosos, oriundos de un mundo sobrenatural e impertérritos delante de las fuerzas transitorias del mundo terrestre y perecible. El secreto de este saber estético y orientación teológico pastoral hay que buscarla en la tradición secular de los “iconos” bizantinos.

Siendo así, el detalle del ojo, en las figuraciones del arte religioso románico tiene siempre la dimensión de simbolizar un gesto de su personaje, que traspasa el simple ato ver o mirar humanos. Los ojos de sus personajes son siempre “iluminados”, en el sentido de alumbrarnos otra realidad, la de su fuerza sobrenatural. Por ejemplo, los ojos heterotópicos de los ángeles citados no sólo ven o miran como los de cualquier humano. Ellos son clarividentes: lo ven todo, lo saben todo. Tienen también el don divino de la ubicuidad: están en todas las partes de la misma que están en todo su cuerpo. Esta clarividencia y ubicuidad divinas despiertan en el ánimo del espectador devoto un sentimiento de protección total con la consecuente tranquilidad interior. Un sentimiento de seguridad que ni los más sofisticados ojos electrónicos de vigilancia de nuestros días son capaces de provocar.

Esta es la dimensión profunda del arte románico que sedujo el corazón infantil de Miró y que intenta traducir en su obra.

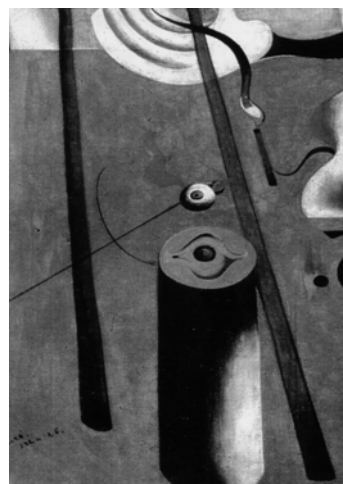
El signo “oeil”mironiano, por esta razón, adquiere esta doble significado: 1) simbolizar su identidad artístico profesional; 2) simbolizar el poder mágico trascendente de su obra por reflejar la verdad o esencia de las cosas y no sólo su apariencia, tal como los ojos “iluminados” la descubre por encima de lo meramente sensorial que los ojos del cuerpo registran. Quiero decir, los ojos del cuerpo no más reciben la luz y con ella la sombra de las cosas. Los ojos del alma, al contrario, son o tienen luz propia que alumbraba el

secreto más profundo de las cosas, aquello que Miró llamará de “realidad poética”. Así, en una carta A. Maitines en 1937, escribe: “Intentaré ahora pozar la realidad profunda y poética de las cosas; pues bien, no sé si lo conseguiré tal como me gustaría”. (Miró -Declaraciones: 337)

El ojo está para el pintor así como el oído está para el músico. Nada mejor, entonces que el ojo para simbolizar la índole de su identidad artística: mirar, ver y, sobre todo, saber experimentar y comunicar. El surrealismo denunció que el modelo de una “mimesis”, apenas exterior estaba agotado. Urgía, pues, explotar el modelo de una "mímesis" interior que recria poéticamente las cosas representadas. En esta línea de pensamiento, Picasso recomendaba: “A los pintores hay que arrancárseles los ojos como se hace con los jilgueros para que canten mejor”. (Picasso, apud Penrose R, 1967:8)

Miró tenía una clara consciencia de ello, cuando ya en 1924, escribía en su carta M. Leiris: “Es como si concibiera mis últimas telas de relámpago, absolutamente más allá del mundo exterior (del mundo de los humanos que tienen un par de ojos en la concavidad debajo de su frente)”. (Miró -Declaraciones: 181)

Notemos que el artista cuando emplea el ojo como símbolo de su identidad artística, como por ejemplo en su tela de “Carnaval de Arlequín” (1924-25), apenas aparece un ojo, sugiriendo así con la figura mitológica del gigante cíclope, los poderes extrahumanos de su interioridad creadora.



36-Ilustr.

Miró jamás, ni aún en los críticos momentos de su fase de antipintura (1929-1936), con su intento salutífero de intentar “asesinar”, de una vez por todas, cualquier influencia de la pintura tradicional, que él llama de pintura “pictórica” o anecdótica y con su búsqueda de nuevas formas y materiales de expresión, renegó a su nativa vocación de ser tan sólo, pintor. Confiesa: “qué puedo decir, no puedo ser otra cosa sino pintor. Cada desafío en la pintura es una paradoja; por ahora, este desafío lo expreso en una obra. Pero, en la progresión hacia una pintura que no es pictórica también conseguí una gran tensión formal”. (Miró, alud A. Rosell, 1986 : 226)

Sobre el simbolismo del poder mágico transcendente de su signo “oeil”, valga ahora, apenas señalar el significado expuesto de su gigante ojo cíclope. Posteriormente, al hablar de sus ojos/sol/estrella de sus autorretratos, tendré oportunidad de extenderme más sobre este particular.

Finalizo, subrayando estos dos detalles del signo en cuestión, que confirman las ideas expuestas: 1) su figuración esquemática recuerda la de los ojos “iluminados” de los personajes sagrados del ábside de Tahull, como puede comprobarse en la ilustración; 2) el código sígnico del léxico mironiano que ahora analizo, nació, como expliqué, del montaje del espectáculo: “L’Oeil Oiseau”- Ojo/Pájaro - sinónimo de “OJO/ESPÍRITU ”, definiendo así la fuente, el alcance y el poder míticos de su obra.

c) Su vivencia y vocación mediterráneas

BLEU AZUR (6)

El color azul como símbolo de las posibilidades insondables del espíritu humano aparece en muchas obras de Miró. Por ejemplo, en su serie de telas con fondo azul hay una cuyo personaje es una simple mancha azul, con este sugestivo título: “Ceci est la couleur de me rêves” (1925).

I. Vallés i Rovira explica el porqué del azul mironiano adquirir esta dimensión simbólica de los poderes del espíritu: “El azul (blau) equivale al cielo y pone en evidencia la maravillosa vastedad del cosmos que ensancha, sin límites, el campo de la acción humana”. (I. V. Rovira, 1990:8). Este punto de vista es compartido por todos los estudiosos.



37-Ilustr.

Al tentar descifrar, sin embargo, el presente signo del borrón azul con su doble denominación: “Bleu Azur”, en principio, rechacé que su sentido simbólico sea el que acabo de exponer: azul como atributo que traduce los poderes celestes (transcendentes) del hombre, de la misma forma que el azul era un atributo exclusivo de Júpiter y Juno, por su condición de dioses celestes.

Lo que me llevó a pensar así fue esta doble constatación:

1a.) En el conjunto de los 20 signos que estudio, hay nada menos que tres que están dedicados a revelar diferentes facetas de esta dimensión trascendente o espiritual del ser humano. Hablo de estos tres signos existenciales complementarios, que luego analizaré: 1)

“L’oiseau flêche que s’envole ver l’infini ”; 2)“ etoile ”; 3)“etoile filante ”, precisamente, de color azul. Porqué más uno cuando no descubro su justificativa en el sentido de completar el contenido de estos tres?

2a.) Este signo cromático se distingue por su doble denominación y por su evocación directa del objeto: mancha “Bleu y azur”, de los otros dos signos de naturaleza cromática que ya analicé: el del negro y el del amarillo con sus denominaciones metafísicas y abstractas de “Le NEANT” y “L’ INFINI”, respectivamente. A mi ver este detalle serviría para señalar una nueva perspectiva semántica de traducir, ahora, experiencias vividas, a nivel personal en contacto con los dos azules: marítimo y celeste de su tierra y que le despiertan significados íntimos de “Mediterranía ”.

De ahí surgió la pregunta: Cuál sería entonces, el contenido simbólico de este signo, que con fuerza de obsesión, Miró quiere revelarnos? Esta es la cuestión que ahora intento responder.

La llave para abrir el secreto del contenido de este signo pienso haberla encontrado, al descifrar el posible sentido de los dos azules de su título: “bleu” (azul terrestre) y “azur” (azul celeste). Efectivamente, la lengua francesa y catalana tienen dos vocablos para distinguir dos tipos de azul. Emplease la palabra “bleu” (francés) y “blau” (catalán) para denominar el azul turquí, más oscuro y característico del azul terrestre, sobre todo el del mar. De la misma manera, emplease “azur” (francés) y “atzur” (catalán) para hablar del azul celeste, claro y característico del espacio sideral.

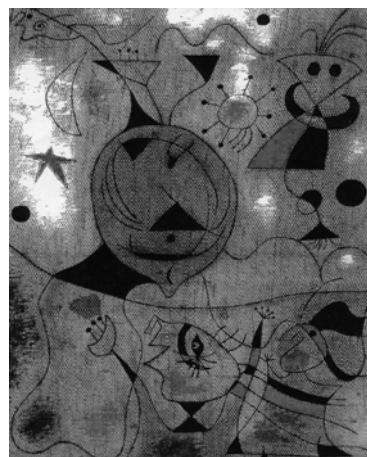
Siendo así, defiendo la posibilidad de que con esta doble denominación, en nuestro caso, nada pleonástica y menos aún, tautológica, Miró, con su característica sutileza, quiera hablarnos, en primer lugar de los dos tipos de azul, el lunar y sublunar, que tan intensamente vivenció con su contacto casi diario con el mar y cielo mediterráneos de su tierra natal, y que tanta presencia e importancia tuvieron en su vida y obra, especialmente, los azules isleños, mallorquines.

Para fundamentar esta última aserción mía cito apenas el ejemplo de las Constelaciones que nacieron, como explicaré, de los azules del cielo y del mar.

Este conjunto de 23 guaches y pinturas al aguarrás sobre papel y de pequeño formato: 38 x 46, como su autor explica: “se basaban en reflejos sobre agua. No de una manera naturalista, claro está. Pero eran formas sugeridas por aquellos reflejos” (Miró - Declaraciones: 374)

Miró habla de los reflejos imaginarios del azul del cielo sobre el mar de Varengeville-su-mer, pueblo normando de veraneo, donde pasó a residir en 1939 por causa del exilio forzado, teniendo como vecino G. Braque, cuyas obras paisajes y marinas, fueron inspiradas también por los idílicos parajes de aquella región.

Esta permanencia de un año en suelo francés fue muy fecunda para el espíritu de Miró. Confidencia: “En Varengeville-sur-mer, el 1939, inicié una nueva fase de mi obra, que tenía sus orígenes en la música y la naturaleza. Eran los tiempos en que estalló la guerra. Tenía muchas ganas de escapar (salvarme). Me cerré, voluntariamente, en mí mismo. La noche, la música y las estrellas comenzaron a tener un papel más importante a punto de sugerirme las pinturas”. (Miró - Declaraciones:374)



38-Ilustr.

Fruto de esta introversión existencial y creativa, escuchando la juguetona y quimérica música de Bach y Moarés, como recuerda, y contemplando con ojos de ensueño el reflejo de las estrellas del azul de cielo sobre el azul de las aguas del mar, nacieron, primero, otras series de pequeñas telas (eran los tiempos de penuria material), cuya importancia J. Dupin destaca: “entre agosto y diciembre, Miró pintó dos series de pequeñas telas, la primera sobre fondo rojo frambuesa, la segunda sobre tela de saco, que

yo he propuesto titular, Varengeville I y Varengeville II. Cada una lleva título propio y el gran aprecio con que fueron acogidas les ha valido frecuentes reproducciones”. (J. Dupin, 1993:243)

Estas series preliminares, a mi modo de ver, son el embrión de la serie de las Constelaciones. En ellas pues, pueden observarse una fusión de los espacios celestes y terrestres, trazos estos que caracterizan y definen sus próximas Constelaciones. Ver el ejemplo de la ilustración: “Mujer y cometa entre las Constelaciones” (1939).

Sobre la importancia de esta nueva serie de las Constelaciones Miró escribe a su marchante A. Maitines, en N. York: “Ahora trabajo en una serie de pinturas -de 15 a 20- en plumilla y al óleo, dimensión 38x46, que se han vuelto extremadamente importantes. Me parece que es una de las cosas más importantes que habré hecho y aunque tengan un formato pequeño, causan el efecto de ser grandes frescos”. (Miró -Declaraciones:374)

Por causa de este juguetón intrincamiento o, si se quiere, apareamiento de cielo y tierra, cada una de estas Constelaciones se convierte en un pequeño/grande espejo del azul del mar donde se refleja el espacio lunar con sus seres siderales, hermanados con los seres terrestres. O, también, según el gusto de cada uno, cada constelación se convierte en un pequeño grande espejo del azul del cielo donde se refleja también este demiúrgico intercambio de seres lunares y sublunares, que se confraternizan sobre los azules celestes. Con esta obra queda de manifiesto la importancia de los espacios azules celestes y terrestres, como substrato material de esta onírica creación mironiana.

Resulta, sin embargo, que esta serie fue apenas comenzada, teniendo por cuna el cielo y mar normandos, cuya tonalidad azul por atlánticos y nórdicos es diferente de la tonalidad azul del cielo y mar mediterráneos. De hecho, como el propio Miró registra, tan sólo: “Hice unas cinco o seis (Constelaciones) antes de irme de Varengeville para España y Mallorca, al caer Francia”. (Miró -Declaraciones: 374)

J. Dupin lo confirma: “se puso a trabajar desde el primero de agosto (en Mallorca) y continuó la serie de las Constelaciones como si no hubiera pasado nada. Terminó sucesivamente El canto del ruiseñor a medianoche y en La lluvia matinal; El 13 la escalera ha rozado el firmamento, Nocturno, La poética, etc, hasta los tres últimos guaches, ejecutados en Mont-roig durante el otoño de 1941”. (J. Dupin, 1993 : 248)

En sus anotaciones personales de 1940, el artista nos habla de cómo el cielo y mar mallorquines le despiertan la necesidad de azules “más puros y potentes. Escribe:“ Después de 9 meses -coincidencia por ser el mismo tiempo para hacer “La ferme” (...) - hice en Palma otros dibujos, partiendo y colocando en orden los de este álbum, hechos en Varengeville y que se re-ligan a mi época sobre fondo azul, pero más puros y potentes ”. (Miró -Declaraciones:371)

Fue también en Mallorca que su obsesiva escalera de la “Evasión” alcanzó su más alto peldaño poético, al conseguir alcanzar el firmamento de su poder creador como atestan tanto, el título de su Constelación (mallorquina) “El 13 la escalera ha rozado el firmamento”, cuanto esta confesión, ya citada, y que de nuevo repito: “(La escalera) ... en los años posteriores, particularmente durante la guerra, cuando yo me encontraba en Mallorca, comenzó a simbolizar“ Evasión ”. Primeramente, una figura esencialmente plástica se transforma, posteriormente en poética. Así, primeramente plástica, de carácter nostálgico, al pintar“ La masia ”, finalmente, simbólica”. (Miró, apud M. Rowell, 1986:208)

El significado de este signo, sin embargo, no se agota con simbolizar apenas esta vivencia sensorial mediterránea. Su significado simbólico se extiende, pues, para horizontes suprasensibles, evocando el ideal cosmopolita de “Mediterranía” de su espíritu catalán.

Como bien traduce Eugeni d 'Ors, el nacionalismo catalán tiene un carácter expansivo y abierto, en el sentido de abrir sus fronteras a los otros pueblos para con ellos enriquecerse y relacionarse también con los otros para donar aquello que tiene de singular.

Al final, todos los pueblos mediterráneos están destinados a esta vocación misma por la fuerza del cosmopolitismo de su mar y de todo aquello que este mar encierra. Así, para todos los catalanes, nuestra cultura, por su plural patrimonio secular, adquiere, como afirma el escritor catalán citado un “Rango imperial”, sin ser imperialista. Confiesa: “Algunas veces pienso que todo el sentido ideal de una gesta redentora de Cataluña podía reducirse hoy a descubrir el Mediterráneo. Descubrir aquello que hay de mediterráneo en nosotros y afirmarlo de cara al mundo y expandir la obra imperial (según él, la cultura clásica) entre los hombres”. (E. d’Ors, apud R. S. Lubar, 1939:29)

Defiendo que el dominio catalán sobre el Mediterráneo, que tuvo su época áurea en la Edad Media, significó, sobre todo, un enriquecerse con la cultura de todos los pueblos del mar de muchas tierras. Este patrimonio que nos llena de justo orgullo está en la base de nuestro consabido espíritu ufanista, terruño; mas crítico, y humorístico para aquéllos que nos conocen en la intimidad. Pedante, para los que nos conocen superficialmente. Bajo esta óptica humorística hay que saber entender este hecho anecdótico que registra J. Dupin “En el siglo XIV el Mediterráneo estaba controlado en su totalidad por naves bajo pabellón catalán, cuatro barras escarlatas sobre campo de oro, y el almirante Roger de Lauria podía exclamar: “ Todos los peces del Mediterráneo llevan en el lomo las barras catalanas”. (J. Dupin, 1993:12)

Miró resume este ideal suyo de Mediterrania, con esta lapidaria frase de su discurso, al título de Doctor Honoris Causa por la Universidad de Barcelona, en 1979: “Catalunya existeix, és original i és viva”- Cataluña existe, es original y está viva”. (Miró - Declaraciones:480)

los retablos y especialmente los frescos forma un conjunto de austera y poderosa belleza. Miró se apasionó, desde sus más tiernos años, por esas maravillas y nunca dejó de interrogarlas.”(J. Dupin, 1993 : 14)

Este punto de vista puede ser confirmado por el testimonio del propio artista. En su conversación con Y. Taillandier, en 30 de mayo de 1937, al ser preguntado sobre el origen de sus extrañas figuras humanas, que su interlocutor llama de “capitipedes” (cabeza/pies), Miró responde sobre la fuente de sus figuras donde entra en juego la presencia de ojos heterotópicos. Así explica: “Por otro lado, no me resulta costoso hablarle de dónde provienen estas otras figuras, tales como las que tienen ojos en cualquier parte: un ojo sobre la cara, un ojo sobre la pierna, un ojo sobre la espalda o los ojos sobre los pies,



35-Ilustr.

como estando sobre la extremidad de una especie de cuerno. Ellos provienen de una capilla románica donde hay un ángel cuyas alas están hechas con ojos. Otro ángel románico tiene ojos en su mano, o mejor dicho, en la palma de su mano. Yo los vi en Barcelona cuando aún era niño (hace seguramente referencia los ángeles del ábside de San Clemente de Tahull (Lérida), que se encuentran en el Museo de Arte de Cataluña de Barcelona). Además el ojo siempre me ha fascinado. En una de mis pinturas, Tierra Labrada (1923-24), hay un árbol que tiene una oreja y un ojo: un ojo que lo ve todo, una oreja que lo escucha todo. La oreja es un elemento que no uso a menudo. Mas el ojo... Si el ojo me da miedo? De ninguna manera. Para mí el ojo pertenece a la mitología no tengo recelo de ellos. Yo llamaría ojo de un elemento mítico. Para mí el ojo pertenece a la mitología. Y, qué entiendo por mitología? Para mí es mitológico todo aquello que está dotado de un carácter sagrado, como lo está una vieja civilización”. (Miró, apud M Rowell, 1986 : 282)

Del despojado y vigoroso arte religioso románico por esencial y estar desprendido de todo elemento anecdótico y sentimental, Miró asimiló su carácter catequético o comunicativo a través de símbolos, y, al mismo tiempo, mágico transcendente. El Papa

Gregorio, el Grande, (sec. VI d. C.) en este sentido enseñaba: “La pintura puede hacer para los analfabetos lo que la escrita hace para los que saben leer”. (Cit. apud Gombrich, 1988:95)

Por otro lado, su aspecto mágico trascendente se hace presente y actuante gracias a la colocación, tamaño y, sobre todo, por el hieratismo de sus figuras, que evocan personajes misteriosos, oriundos de un mundo sobrenatural e impertérritos delante de las fuerzas transitorias del mundo terrestre y perecible. El secreto de este saber estético y orientación teológico pastoral hay que buscarla en la tradición secular de los “iconos” bizantinos.

Siendo así, el detalle del ojo, en las figuraciones del arte religioso románico tiene siempre la dimensión de simbolizar un gesto de su personaje, que traspasa el simple ato ver o mirar humanos. Los ojos de sus personajes son siempre “iluminados”, en el sentido de alumbrarnos otra realidad, la de su fuerza sobrenatural. Por ejemplo, los ojos heterotópicos de los ángeles citados no sólo ven o miran como los de cualquier humano. Ellos son clarividentes: lo ven todo, lo saben todo. Tienen también el don divino de la ubicuidad: están en todas las partes de la misma que están en todo su cuerpo. Esta clarividencia y ubicuidad divinas despiertan en el ánimo del espectador devoto un sentimiento de protección total con la consecuente tranquilidad interior. Un sentimiento de seguridad que ni los más sofisticados ojos electrónicos de vigilancia de nuestros días son capaces de provocar.

Esta es la dimensión profunda del arte románico que sedujo el corazón infantil de Miró y que intenta traducir en su obra.

El signo “oeil”mironiano, por esta razón, adquiere esta doble significado: 1) simbolizar su identidad artístico profesional; 2) simbolizar el poder mágico trascendente de su obra por reflejar la verdad o esencia de las cosas y no sólo su apariencia, tal como los ojos “iluminados” la descubre por encima de lo meramente sensorial que los ojos del cuerpo registran. Quiero decir, los ojos del cuerpo no más reciben la luz y con ella la sombra de las cosas. Los ojos del alma, al contrario, son o tienen luz propia que alumbraba el

secreto más profundo de las cosas, aquello que Miró llamará de “realidad poética”. Así, en una carta A. Maitines en 1937, escribe: “Intentaré ahora pozar la realidad profunda y poética de las cosas; pues bien, no sé si lo conseguiré tal como me gustaría”. (Miró -Declaraciones: 337)

El ojo está para el pintor así como el oído está para el músico. Nada mejor, entonces que el ojo para simbolizar la índole de su identidad artística: mirar, ver y, sobre todo, saber experimentar y comunicar. El surrealismo denunció que el modelo de una “mimesis”, apenas exterior estaba agotado. Urgía, pues, explotar el modelo de una "mímesis" interior que recria poéticamente las cosas representadas. En esta línea de pensamiento, Picasso recomendaba: “A los pintores hay que arrancárseles los ojos como se hace con los jilgueros para que canten mejor”. (Picasso, apud Penrose R, 1967:8)

Miró tenía una clara consciencia de ello, cuando ya en 1924, escribía en su carta M. Leiris: “Es como si concibiera mis últimas telas de relámpago, absolutamente más allá del mundo exterior (del mundo de los humanos que tienen un par de ojos en la concavidad debajo de su frente)”. (Miró -Declaraciones: 181)

Notemos que el artista cuando emplea el ojo como símbolo de su identidad artística, como por ejemplo en su tela de “Carnaval de Arlequín” (1924-25), apenas aparece un ojo, sugiriendo así con la figura mitológica del gigante cíclope, los poderes extrahumanos de su interioridad creadora.



36-Ilustr.

Miró jamás, ni aún en los críticos momentos de su fase de antipintura (1929-1936), con su intento salutífero de intentar “asesinar”, de una vez por todas, cualquier influencia de la pintura tradicional, que él llama de pintura “pictórica” o anecdótica y con su búsqueda de nuevas formas y materiales de expresión, renegó a su nativa vocación de ser tan sólo, pintor. Confiesa: “qué puedo decir, no puedo ser otra cosa sino pintor. Cada desafío en la pintura es una paradoja; por ahora, este desafío lo expreso en una obra. Pero, en la progresión hacia una pintura que no es pictórica también conseguí una gran tensión formal”. (Miró, alud A. Rosell, 1986 : 226)

Sobre el simbolismo del poder mágico transcendente de su signo “oeil”, valga ahora, apenas señalar el significado expuesto de su gigante ojo cíclope. Posteriormente, al hablar de sus ojos/sol/estrella de sus autorretratos, tendré oportunidad de extenderme más sobre este particular.

Finalizo, subrayando estos dos detalles del signo en cuestión, que confirman las ideas expuestas: 1) su figuración esquemática recuerda la de los ojos “iluminados” de los personajes sagrados del ábside de Tahull, como puede comprobarse en la ilustración; 2) el código sígnico del léxico mironiano que ahora analizo, nació, como expliqué, del montaje del espectáculo: “L’Oeil Oiseau”- Ojo/Pájaro - sinónimo de “OJO/ESPÍRITU ”, definiendo así la fuente, el alcance y el poder míticos de su obra.

c) Su vivencia y vocación mediterráneas

BLEU AZUR (6)

El color azul como símbolo de las posibilidades insondables del espíritu humano aparece en muchas obras de Miró. Por ejemplo, en su serie de telas con fondo azul hay una cuyo personaje es una simple mancha azul, con este sugestivo título: “Ceci est la couleur de me rêves” (1925).

I.Vallés i Rovira explica el porqué del azul mironiano adquirir esta dimensión simbólica de los poderes del espíritu: “El azul (blau) equivale al cielo y pone en evidencia la maravillosa vastedad del cosmos que ensancha, sin límites, el campo de la acción humana”. (I. V. Rovira, 1990:8). Este punto de vista es compartido por todos los estudiosos.



37-Ilustr.

Al tentar descifrar, sin embargo, el presente signo del borrón azul con su doble denominación: “Bleu Azur”, en principio, rechacé que su sentido simbólico sea el que acabo de exponer: azul como atributo que traduce los poderes celestes (transcendentes) del hombre, de la misma forma que el azul era un atributo exclusivo de Júpiter y Juno, por su condición de dioses celestes.

Lo que me llevó a pensar así fue esta doble constatación:

1a.) En el conjunto de los 20 signos que estudio, hay nada menos que tres que están dedicados a revelar diferentes facetas de esta dimensión trascendente o espiritual del ser humano. Hablo de estos tres signos existenciales complementarios, que luego analizaré: 1)

“L’oiseau flêche que s’envole ver l’infini ”; 2)“ etoile ”; 3)“etoile filante ”, precisamente, de color azul. Porqué más uno cuando no descubro su justificativa en el sentido de completar el contenido de estos tres?

2a.) Este signo cromático se distingue por su doble denominación y por su evocación directa del objeto: mancha “Bleu y azur”, de los otros dos signos de naturaleza cromática que ya analicé: el del negro y el del amarillo con sus denominaciones metafísicas y abstractas de “Le NEANT” y “L’ INFINI”, respectivamente. A mi ver este detalle serviría para señalar una nueva perspectiva semántica de traducir, ahora, experiencias vividas, a nivel personal en contacto con los dos azules: marítimo y celeste de su tierra y que le despiertan significados íntimos de “Mediterranía ”.

De ahí surgió la pregunta: Cuál sería entonces, el contenido simbólico de este signo, que con fuerza de obsesión, Miró quiere revelarnos? Esta es la cuestión que ahora intento responder.

La llave para abrir el secreto del contenido de este signo pienso haberla encontrado, al descifrar el posible sentido de los dos azules de su título: “bleu” (azul terrestre) y “azur” (azul celeste). Efectivamente, la lengua francesa y catalana tienen dos vocablos para distinguir dos tipos de azul. Emplease la palabra “bleu” (francés) y “blau” (catalán) para denominar el azul turquí, más oscuro y característico del azul terrestre, sobre todo el del mar. De la misma manera, emplease “azur” (francés) y “atzur” (catalán) para hablar del azul celeste, claro y característico del espacio sideral.

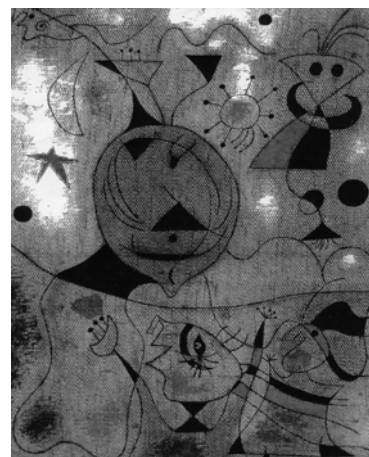
Siendo así, defiendo la posibilidad de que con esta doble denominación, en nuestro caso, nada pleonástica y menos aún, tautológica, Miró, con su característica sutileza, quiera hablarnos, en primer lugar de los dos tipos de azul, el lunar y sublunar, que tan intensamente vivenció con su contacto casi diario con el mar y cielo mediterráneos de su tierra natal, y que tanta presencia e importancia tuvieron en su vida y obra, especialmente, los azules isleños, mallorquines.

Para fundamentar esta última aserción mía cito apenas el ejemplo de las Constelaciones que nacieron, como explicaré, de los azules del cielo y del mar.

Este conjunto de 23 guaches y pinturas al aguarrás sobre papel y de pequeño formato: 38 x 46, como su autor explica: “se basaban en reflejos sobre agua. No de una manera naturalista, claro está. Pero eran formas sugeridas por aquellos reflejos” (Miró - Declaraciones: 374)

Miró habla de los reflejos imaginarios del azul del cielo sobre el mar de Varengeville-su-mer, pueblo normando de veraneo, donde pasó a residir en 1939 por causa del exilio forzado, teniendo como vecino G. Braque, cuyas obras paisajes y marinas, fueron inspiradas también por los idílicos parajes de aquella región.

Esta permanencia de un año en suelo francés fue muy fecunda para el espíritu de Miró. Confidencia: “En Varengeville-sur-mer, el 1939, inicié una nueva fase de mi obra, que tenía sus orígenes en la música y la naturaleza. Eran los tiempos en que estalló la guerra. Tenía muchas ganas de escapar (salvarme). Me cerré, voluntariamente, en mí mismo. La noche, la música y las estrellas comenzaron a tener un papel más importante a punto de sugerirme las pinturas”. (Miró - Declaraciones:374)



38-Ilustr.

Fruto de esta introversión existencial y creativa, escuchando la juguetona y quimérica música de Bach y Moarés, como recuerda, y contemplando con ojos de ensueño el reflejo de las estrellas del azul de cielo sobre el azul de las aguas del mar, nacieron, primero, otras series de pequeñas telas (eran los tiempos de penuria material), cuya importancia J. Dupin destaca: “entre agosto y diciembre, Miró pintó dos series de pequeñas telas, la primera sobre fondo rojo frambuesa, la segunda sobre tela de saco, que

yo he propuesto titular, Varengeville I y Varengeville II. Cada una lleva título propio y el gran aprecio con que fueron acogidas les ha valido frecuentes reproducciones”. (J. Dupin, 1993:243)

Estas series preliminares, a mi modo de ver, son el embrión de la serie de las Constelaciones. En ellas pues, pueden observarse una fusión de los espacios celestes y terrestres, trazos estos que caracterizan y definen sus próximas Constelaciones. Ver el ejemplo de la ilustración: “Mujer y cometa entre las Constelaciones” (1939).

Sobre la importancia de esta nueva serie de las Constelaciones Miró escribe a su marchante A. Maitines, en N. York: “Ahora trabajo en una serie de pinturas -de 15 a 20- en plumilla y al óleo, dimensión 38x46, que se han vuelto extremadamente importantes. Me parece que es una de las cosas más importantes que habré hecho y aunque tengan un formato pequeño, causan el efecto de ser grandes frescos”. (Miró -Declaraciones:374)

Por causa de este juguetón intrincamiento o, si se quiere, apareamiento de cielo y tierra, cada una de estas Constelaciones se convierte en un pequeño/grande espejo del azul del mar donde se refleja el espacio lunar con sus seres siderales, hermanados con los seres terrestres. O, también, según el gusto de cada uno, cada constelación se convierte en un pequeño grande espejo del azul del cielo donde se refleja también este demiúrgico intercambio de seres lunares y sublunares, que se confraternizan sobre los azules celestes. Con esta obra queda de manifiesto la importancia de los espacios azules celestes y terrestres, como substrato material de esta onírica creación mironiana.

Resulta, sin embargo, que esta serie fue apenas comenzada, teniendo por cuna el cielo y mar normandos, cuya tonalidad azul por atlánticos y nórdicos es diferente de la tonalidad azul del cielo y mar mediterráneos. De hecho, como el propio Miró registra, tan sólo: “Hice unas cinco o seis (Constelaciones) antes de irme de Varengeville para España y Mallorca, al caer Francia”. (Miró -Declaraciones: 374)

J. Dupin lo confirma: “se puso a trabajar desde el primero de agosto (en Mallorca) y continuó la serie de las Constelaciones como si no hubiera pasado nada. Terminó sucesivamente El canto del ruiseñor a medianoche y en La lluvia matinal; El 13 la escalera ha rozado el firmamento, Nocturno, La poética, etc, hasta los tres últimos guaches, ejecutados en Mont-roig durante el otoño de 1941”. (J. Dupin, 1993 : 248)

En sus anotaciones personales de 1940, el artista nos habla de cómo el cielo y mar mallorquines le despiertan la necesidad de azules “más puros y potentes. Escribe: “Después de 9 meses -coincidencia por ser el mismo tiempo para hacer “La ferme” (...) - hice en Palma otros dibujos, partiendo y colocando en orden los de este álbum, hechos en Varengeville y que se re-ligan a mi época sobre fondo azul, pero más puros y potentes ”. (Miró -Declaraciones:371)

Fue también en Mallorca que su obsesiva escalera de la “Evasión” alcanzó su más alto peldaño poético, al conseguir alcanzar el firmamento de su poder creador como atestan tanto, el título de su Constelación (mallorquina) “El 13 la escalera ha rozado el firmamento”, cuanto esta confesión, ya citada, y que de nuevo repito: “(La escalera) ... en los años posteriores, particularmente durante la guerra, cuando yo me encontraba en Mallorca, comenzó a simbolizar“ Evasión ”. Primeramente, una figura esencialmente plástica se transforma, posteriormente en poética. Así, primeramente plástica, de carácter nostálgico, al pintar“ La masia ”, finalmente, simbólica”. (Miró, apud M. Rowell, 1986:208)

El significado de este signo, sin embargo, no se agota con simbolizar apenas esta vivencia sensorial mediterránea. Su significado simbólico se extiende, pues, para horizontes suprasensibles, evocando el ideal cosmopolita de “Mediterranía” de su espíritu catalán.

Como bien traduce Eugeni d 'Ors, el nacionalismo catalán tiene un carácter expansivo y abierto, en el sentido de abrir sus fronteras a los otros pueblos para con ellos enriquecerse y relacionarse también con los otros para donar aquello que tiene de singular.

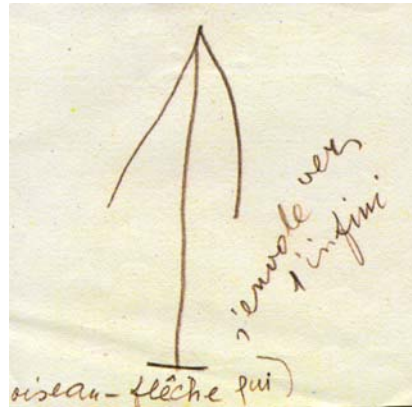
Al final, todos los pueblos mediterráneos están destinados a esta vocación misma por la fuerza del cosmopolitismo de su mar y de todo aquello que este mar encierra. Así, para todos los catalanes, nuestra cultura, por su plural patrimonio secular, adquiere, como afirma el escritor catalán citado un “Rango imperial”, sin ser imperialista. Confiesa: “Algunas veces pienso que todo el sentido ideal de una gesta redentora de Cataluña podía reducirse hoy a descubrir el Mediterráneo. Descubrir aquello que hay de mediterráneo en nosotros y afirmarlo de cara al mundo y expandir la obra imperial (según él, la cultura clásica) entre los hombres”. (E. d’Ors, apud R. S. Lubar, 1939:29)

Defiendo que el dominio catalán sobre el Mediterráneo, que tuvo su época áurea en la Edad Media, significó, sobre todo, un enriquecerse con la cultura de todos los pueblos del mar de muchas tierras. Este patrimonio que nos llena de justo orgullo está en la base de nuestro consabido espíritu ufanista, terruño; mas crítico, y humorístico para aquéllos que nos conocen en la intimidad. Pedante, para los que nos conocen superficialmente. Bajo esta óptica humorística hay que saber entender este hecho anecdótico que registra J. Dupin “En el siglo XIV el Mediterráneo estaba controlado en su totalidad por naves bajo pabellón catalán, cuatro barras escarlatas sobre campo de oro, y el almirante Roger de Lauria podía exclamar: “ Todos los peces del Mediterráneo llevan en el lomo las barras catalanas”. (J. Dupin, 1993:12)

Miró resume este ideal suyo de Mediterrania, con esta lapidar frase de su discurso, al título de Doctor Honoris Causa por la Universidad de Barcelona, en 1979: “Catalunya existeix, és original i és viva”- Cataluña existe, es original y está viva”. (Miró - Declaraciones:480)

d) **Su ansia cenital**

OISEAU FLÉCHE QUI S'ENVOLVE VERS L'INFINI (18)



39 – Ilustre.

Este signo del pájaro flecha por su contenido simbólico se diferencia y, por esto mismo, completa el simbolismo del signo anterior, llamado, simplemente, “oiseau”. Como dije, el significado básico del signo “oiseau”, complementario del de la escalera, según definiendo, sería señalar el esfuerzo de su espíritu para volar, sinónimo de “muntar” (escalar) -como nos decía en el título de su acuarela comentada de 1952- hasta: “la zona donde el vello crece en las colinas rodeadas de oro”.

Vuelo o marcha a repecho, hecha de altos y bajos, que traduce el existir humano bajo las fuerzas de la gravedad terrestre, o newtoniana, sinónimo, en el plano del espíritu, de las fuerzas o leyes de la temporalidad que condicionan el existir humano en su “existencialidad”, facticidad y de-cadencia”, según Heidegger (Heidegger, 1988:255)

A su vez, el “pájaro-flecha” no nos habla de esfuerzo ni de trayecto, como lo hacía el simplemente “oiseau”. Su vertical y a-gravitacional línea ascensional no habla de su ansia cenital, motivación radical que explicaría el esfuerzo del anterior, casi horizontal, vuelo.

El espíritu humano, pues, no se sumete a las leyes del cuerpo. El alma del espíritu se rige por las fuerzas de la atracción gravitatoria centrípeta del infinito. Ella explicaría lo que convengo llamar de “ansia cenital”, provocada por el vacío metafísico, que define el núcleo más profundo e interrogante del ser humano.

Esta experiencia tiene su expresión paroxismal, en sentido salutífero y no patológico, en los fenómenos místicos. Expongo la definición del fenómeno o experiencia mística que da mi recordado rector don Melquíades, cuando escribe sobre la vida de mi también director espiritual del Seminario Mayor Teológico Hispanoamericano de Madrid: “Fernando Urbina estaba inserto en Teresa de Jesús, Juan de la Cruz y Juan de Avila ... “los tres grandes”... Cómo ahondaba en la desnudez interior (vacío)! Su preocupación era llegar a la fuente que mana y corre, aunque es de noche. Siempre traspasaba la anécdota que la rodeaba, para llegar a la más alta esfera y oír allí: ...“ otro modo de no perecedera música, que es la fuente y la primera ”(Luis de León). (Martín, A. A. 1992:21)

Joan Miró estaba también inserto e identificado con el alma de los místicos españoles, que bien conocía y releía. Escuchó la “no perecedera”, que se deja oír por detrás del silencio elocuente de una vida en movimiento cuyo canto traspasa lo meramente sensible. Escribe: “Aquello que busco, es, en efecto, un movimiento ... (es como decía Kant, la irrupción inmediata del infinito en el finito) y, es un movimiento inmóvil, alguna cosa equivalente a aquello que se llama elocuencia del silencio, o aquello que San Juan de la Cruz, designaba, según recuerdo, con las palabras de música muda”. (Miró -Declaraciones, 1993:424)

Esta atracción del paradójico vacío metafísico o fuerza magnética del infinito fue una obsesión del alma mironiana. Por ejemplo, en su entrevista con D. Chevalier, por motivo de su retrospectiva de 1962 en París, a la pregunta hecha por su interlocutor sobre la fuente de sus imágenes que por su pureza traspasan las de los sueños convencionales, en estado onírico y de contenido personal o colectivo inconsciente, Miró responde: “Me refugié en el absoluto de la Naturaleza. Querida que mis manchas pareciesen abiertas al

llamado magnético del vacío y que lo alcanzaban. Estaba muy interesado en el vacío, en la vacuidad perfecta. Lo expresé con los fondos pálidos y espesos y los gestos lineales de su parte superior fueron señales de la progresión del sueño” (despierto)

-Los dos estaban en pie delante de la tela “” Personaje tirando una piedra a un pájaro ”(1926). Y Miró continuó:“ Esta pintura es típica de aquello que acabamos de hablar ”. (Miró, apud M. Rowell, 1986:264-65)

Para tanto, Miró siempre tuvo empulgada la ballesta de su espíritu con su flecha direccionada hacia arriba, el Infinito. Confiesa: “El cambio, lo que es voluntario en mí, es la tensión del espíritu”, no con bebidas, ni drogas, y si, en contacto con la poesía, la música, la contemplación de la naturaleza... (Miró -Declaraciones:423)

Lo más valioso y perenne, no obstante, está en el hecho de que su obra haya contagiado y contagie esta experiencia de ansia de Infinito o cenital de misticismo estético y existencial. No hay ningún autor que se profunde en Miró que constate esto. Cito algunos como ejemplo.

Ya comenté la intuición antológica de J. Dupin, al percibir que la obra de Miró, sugiere “frecuentemente, una fuerza ascensional” y el pensamiento de I.Vallés i Rovira sobre este particular, al hablar sobre el signo “L’énigme ”(20) que subraya el lado metafísico y desafiante de esta experiencia humana.

Por su vez, J. Cirlot, muy agudamente, observa que en las telas de Miró: “No hay un espacio-ámbito, pero sí un espacio -acción“ y que, en ellas, hay “una descentralización de la gravedad” y todo “converge para un centro no ya, tectónico sino espiritual”; así “sus figuras y sus signos pictóricos” quedan impregnados de movilidad, exactamente como los cometas que lanzan al espacio los sabios chinos ”. (Cirlot, J. E. 1949:37)

José María Sarriegui, en su artículo: “La vocación de Miró”, a partir de la obra de Miró, en el aspecto que ahora enfocamos, se pregunta: “Cómo expresar el combate perenne del hombre por escapar de la gravedad? O acaso sería más correcto decir: por escapar de la gravedad”. En su tentativa de respuesta establece un paralelo entre Miró y el personaje central, Robinson, de la novela: “Viernes o limbos del Pacífico de Michel Tournier con su renovador descenso hacia la más recónditas entrañas de la isla Esperanza, que, por su vez, me recuerda el Zaratustra de Nietzsche con su nacimiento después de su retiro de diez años en el vientre de la montaña.

Fruto de su experiencia introvertida, recluyéndose a solas con su consciencia el protagonista Robinson según Sarriegui: “consigue la liberación de los Elementos de su sujeción a la tierra y al cuerpo -cárceles de posibilidades eróticas, oníricas, emocionales, artísticas- la que se urdía en aquel descenso al corazón de la tiniebla. De ahora en adelante, el deseo ya no apuntará más al mundo constricto y pequeño “sublunar”, sino que flotará y volará hacia lo alto, enderezado, con vocación estelar y celeste, henchido, iridiscente, heliotrópico y ya no geotrópico”. (Sarriegui, José Ma., 1993:33)

Finalmente, en el campo de mi especialidad, la psicología profunda, J. Schildkraut estudia este aspecto místico de la obra de Miró, en el contexto del Arte Moderno, Escribe: “La artística expresión del primordial misterio de la creación y el lugar del hombre sobre la tierra y en el cosmos, han sido temas recurrentes en la mágica, mística arte de Joan Miró. Registrando la naturaleza fundamental de la realidad no sólo natural mas también espiritual -Miró a través de la creación artística se empeñó en una mística exploración del trascendente espíritu humano”. (Schildkraut, J. 1982:8)

Sobra decir que éste es el tema básico de mi presente trabajo, tentando demostrar cómo la vida y obra de Joan Miró tienen una dimensión mítica o trascendente y con ello demostrar esta misma dimensión en el espíritu de todos los mortales. O sea, su facultad para lo suprasensible.

Este signo del pájaro-flecha que vuela para el Infinito nos revela así el lado místico religioso de Miró con su alma semita. La verticalidad ascendente del signo me recuerda, pues, la verticalidad de la “Chalchelet” (cadena), que, según enseña la Cábala: “Dios ha establecido esta *chalchelet* vertical a causa de su amor por el hombre; al aceptarla, el hombre responde al mandamiento de amor divino. El deseo del hombre es religar el mundo con Dios, hacer que su presencia aquí abajo sea real, unir el cielo y la tierra, realizando la unión total”. (A. Safran, 1989:15)

Con el contenido simbólico de este signo de naturaleza mística, queda también entendido, en su raíz, el significado simbólico de la “escalera de la evasión” mironiana, imagen de esta subida, escape de la gravitación universal newtoniana, para alcanzar “la más alta esfera y oír allí... otro modo de no preceder a música que es fuente y la primera”, uniéndose así los cielos y la tierra.

En este particular, lo que llama la atención en la configuración de este signo, es su línea de base, trazo que sugiere arraigamiento. Por esta razón, “evasión” denota por su étimo: “E-VADERE”, un caminar, o mejor, un subir, en nuestro caso (escalera de la evasión) desde un punto fijo (el prefijo “e”), que está marcado por la pequeña línea horizontal de la base del signo.

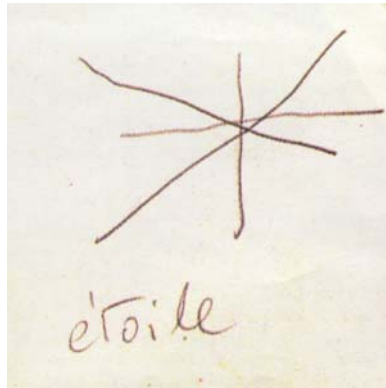
Este carácter pragmático del misticismo mironiano tiene raíces, a mi ver, culturales y étnicas atávicas, de carácter ibérico mediterráneo. Para confirmarlo cito algunos hechos. En el soñador y desencarnado caballero Don Quijote cervantino castellano no se entiende, aunque algunos defiendan lo contrario, sin el papel del panzudo bien despierto Sancho. En el campo religioso por su lado, la pragmática y mística Santa Teresa recomienda el cumplimiento del adagio popular: “A Dios rogando y con el mazo dando”. Ella escribe en sus *Moradas Séptimas*, 4, 6: “Para esto es la oración; de esto sirve este matrimonio espiritual, de que nazcan siempre obras, obras”. (cit, apud Martín, M. A., 1992:21)

A estos sedimentos psíquicos, ibérico-castellanos, que resuenan en la interioridad profunda de nuestro artista, hay que juntarles los de su alma catalana mediterránea con su pragmatismo existencial. Sobre ello ya tuve oportunidad de explicar la fuerza de condicionamiento topográfico montañoso de su tierra que el propio nombre de Cataluña (pueblo de la bajada: “cata-laos”, sugeriría. Mas, como herencia mediterránea constaría, sobre todo, su consciencia semita cabalística que explica la mística de su pragmatismo. La Cábala, pues, despierta, en su seguidor, esta consciencia humana del hombre sentirse colaborador de Dios en esta obra inacabada de la Creación.

Ella, pues, enseña estar siempre con la lanza en ristre y pie a tierra. A . Safran, escribe: “Cuando Dios creó el mundo, cedió al hombre muchas de sus prerrogativas soberanas; le dotó de inteligencia y de libertad: lo hizo a su imagen y semejanza, hizo de él su compañero y se ha ligado a él mediante los lazos del conocimiento y del amor. Y al propio tiempo Dios se ha hecho dependiente del hombre. Porque para ejercer su soberanía sobre la tierra, necesita de su concurso. Dios, sin embargo, no ha suprimido por ello la distancia que lo separa del hombre. Es verdad que éste puede trepar por la escala que conduce hasta los cielos, pero necesariamente habrá de descender de nuevo a la tierra. El hombre de la Cábala no se une a Dios, no realiza aquello que los míticos no judíos (no conoce los españoles) llaman de “ unión mystica ”, perdiéndose en lo Absoluto; el hombre de la Cábala aspira a realizar su condición activa de hombre de Dios mediante el “ devekut ”, mediante el ‘encadenamiento’. (A . Safran, 1989:18)

e) Su misión y su condición divino-humanas

1. Misión Cósmica: “ETOILE” (8)



40 -Ilustrer.

A juzgar por su aparición recurrente, en casi todas sus obras a partir de las Constelaciones, este signo se convierte en la palabra clave para entender el espíritu y motivación profundas de la vida y obra de Miró.

Por esta razón, Y. Taillandier lo considera como uno de los “leit-motive” de la obra mironiana (Y. Taillandier, 1960:108). Yo voy más lejos, afirmando que este signo sería el “leit-motive” clave y único para explicar la intención profunda de su programa existencial artístico de Joan Miró. De ahí nace el motivo de su reiterada repetición.

La génesis y gestación simbólicas de este signo sigue los pasos del comentado de la escalera de la Evasión.

La escalera, según él, en un primer momento tenía apenas un significado nostálgico e inmediato. Como revela: “Primeramente una figura esencialmente plástica se transforma, posteriormente, en poética. Así, primeramente, plástica, de carácter nostálgico al pintar “La Masía”, finalmente, simbólica”. (Miró, apud M. Rowell, 1986:208)

Lo mismo acontece con el signo de la estrella, al principio, tenía, también, no más un carácter de un recuerdo afectivo del mundo simbólico romántico de su querido profesor Urgell. De esta forma, en la misma ocasión de la declaración anterior, cuando entrevistado por J. Sweeney (1948), conferenció: “tres formas que se habían

transformado en obsesión y que llevan la marca de Urgell: un círculo rojo, la luna y una estrella”. (Miró, *ibídem*)

Por otra parte, estos dos signos mayores mironianos, tendrían, en mi opinión, su nacimiento simbólico sideral y el prototipo de su figuración, en su obra, “La escalera de la evasión” de su serie, como llama J. Dupin, “Varengeville I” (1939), donde aparecen juntas, la estrella cruciforme de ocho puntas y la pequeña escalera. Su significado pleno y definitivo, como símbolos de su vocación y tarea cósmicas, sin embargo, sólo quedará cristalizado en su próxima serie de las 23 Constelaciones. El contacto, después del exilio, con el “blau atzur” del cielo y mar mediterráneos-mallorquines, ya comentados, fueron vitales para la solidificación de su respuesta a este llamado cósmico-sideral, que ahora me ocupa y que está simbolizado por los dos signos en juego. Recuerdo, a este respecto, sus palabras durante la guerra, “cuando yo me encontraba en Mallorca (la escalera) comenzó a simbolizar“ EVASIÓN ”. (Miró, apud M. Rowell, 1986:208)

Después de estas breves consideraciones preliminares que refuerzan la importancia de este signo, paso, ahora, a comentar su significado básico como símbolo de su llamado divino igual al de todos los humanos, elegidos por Dios, para implantar el triunfo de la luz sobre las tinieblas; en todos los cantos de la creación. O sea, alcanzando los horizontes espacio-temporales, que indican los ocho brazos abiertos de la rosa de los tiempos y vientos, que este signo simboliza.

J. Cirlot nos recuerda este doble significado universal y radical de la estrella, como señal o poder de elección y de misión divinas de todos aquéllos a quienes les es dado esta condición estelar. Escribe: “La estrella como fulgor en la oscuridad simboliza el espíritu.

Sin embargo, como señala Bayley, la estrella pocas veces tiene sentido singular y aparece casi siempre bajo el aspecto de la multiplicidad. En este caso simboliza el ejército espiritual contra las tinieblas. Pasa con este sentido a la emblemática universal. Por esta razón, la identificación con la estrella “representa una posibilidad reservada

apenas al elegido”. Jung recuerda que en los ritos de Mitra se dice “soy una estrella que camina con vosotros y que brilla en los más recóndito”. (J. E. Cirlot, 1984:245)

Este último sentido que denota la idea de elección y de misión, tiene, sobre todo, raíces orientales. En el Antiguo Oriente, pues, la estrella representa a un dios y, en consecuencia, también a un rey divinizado. Por este motivo Israel simboliza su vocación y misión de pueblo escogido con su emblema patrio de la Estrella de David. La Historia del mundo occidental muestra que el pueblo judío -“contra todas las ignorancias, todos los males entendidos y todas las malas intenciones (“ les males fes ”), como dijo Miró a respecto de la Cataluña (Miró- Declaraciones:840) -es el pueblo la Tierra que más caro pagó y paga, con sangre, su compromiso de fidelidad al llamado divino de colaborador en la Historia y en la Creación. Su sacrificio no fue ni es en vano: no hay campo del saber y crear humanos donde los judíos no sean los primeros y de sus frutos se alimenta toda la Humanidad. Cito apenas el caso de la vacuna antipoliomielitis de Sabin. A . Safran nos da el secreto de la naturaleza de este llamado, fielmente atendido por los hassidim:“Cuando el israelita cumple la Tora forma un microcosmos, deja el estado de “natura naturata” (naturaleza creada) para entrar en una fase dinámica de “natura naturans” (naturaleza creadora). (A . Safran, 1989:90)

No tengo duda de que este signo, también emblemático, tiene origen en la interioridad profunda, de Miró de carácter semita-catalán. No hay que olvidar que Salvador Espriu defiende las raíces semitas del nacionalismo e identidad catalanas y no apenas las clásicas griego-romanas (sin olvidar otras) como defiende Eugeni d’Ors.

Lo más admirable, no obstante es constatar cómo Miró universaliza este símbolo de la estrella, como señal de elección divina, extendida a todos los humanos, al darle una figuración cruciforme.

En otra ocasión, al comentar el simbolismo de la cruz y de su análogo, el árbol, tuve oportunidad de escribir: “Es nuestro caso, la cruz (y las cruces superpuestas) y el círculo son los símbolos clave de nuestra identidad, nacida de una vivencia espacial

significativa. El círculo oval o “ mandala ”, representa nuestra primera experiencia espacial uterina, la más segura y cerrada experiencia espacial de nuestra existencia. Por su parte, la cruz y, sobre todo, las cruces superpuestas simbolizan nuestra experiencia en el espacio abierto, histórico y cósmico, siguiendo las direcciones que señala la rosa de los vientos y tiempos.

En la gramática evolutiva del dibujo infantil podemos observar la transición de la figuración de estas dos experiencias espaciales significativas: la primera del garabato y del círculo y después la de las figuraciones angulares, que marcan la experiencia, en un espacio abierto, vivido en todas las direcciones. En esta última experiencia se sitúa la simbólica espacial de la cruz y de las cruces superpuestas.

Sobre el simbolismo de la cruz, el psicólogo Koch escribe: “La cruz representa el ser humano. Dibujar una cruz es representarse. Es con una cruz que los analfabetos escriben su nombre. El emblema cristiano de la cruz, por su parte, representa, al mismo tiempo, el árbol de la vida, silueta del dios-hombre. El gran árbol cósmico de las mitologías nórdicas, Idgrasil, es el centro del universo, el eje del mundo. De la misma manera que el hombre primitivo se sentía como el punto de partida y, claro está, de llegada de las líneas convergentes que orientan el mundo, la cruz y el árbol representan la propia persona orientada en el mundo del universo de sus vivencias”.

En la concepción de mundo mironiana, sintetizada en su estrella de las cruces superpuestas, el hombre debe ser el punto de partida y de llegada de todo”. (S. P. Ramón, 1995:65)

Por otro lado, M. Foucault explica el simbolismo de los trazados de la cruz a partir de Duret y su teoría sobre el simbolismo de las orientaciones que siguen las diferentes formas de escribir de los diversos pueblos de la tierra, en sintonía con los cursos estelares o con las leyes de la naturaleza. Enumera: 1) los que escriben de derecha para izquierda (hebreos, árabes..), siguiendo así “el curso y el movimiento diario del primer cielo que es muy perfecto, según la opinión del gran Aristóteles,

aproximándose a la unidad”; 2) los que escriben de izquierda para derecha (los europeos, latinos o no), “siguiendo el movimiento del segundo cielo, conjunto de siete planetas”; 3) Los que escriben de arriba para abajo (los asiáticos) , “siguiendo el orden de la naturaleza, que dispuso en los hombres su cabeza a lo alto y sus pies en bajo”; 4) los que escriben, al contrario de los citados, de bajo para arriba (los mejicanos), “siguiendo las líneas espirales que el sol traza con su curso anual sobre el zodíaco”. De ahí concluye: “Y así, a través de estas maneras diversas de escribir, quedan debidamente denotados y expresos los secretos misterios de la ventana del mundo y de la forma de la cruz”. (M. Foucault, 1966: 60)

Este signo estelar de ocho puntas, como ya dije, hay que asociarlo al simbolismo de la rosa de ocho pétalos con su significado básico de trabajo globalmente realizado por haber alcanzado sus límites en el tiempo y el espacio. Para el cristiano se trata de un trabajo de regeneración de todas las cosas. Para la Cábala, de un trabajo de reunificación de la dispersa (galut) Luz divina, provocada por la Caída del Hombre. (A . Safran, 1989:255)



41-Ilustr.

Por esta razón, este signo cruciforme de ocho puntas, asociado a la rosa de ocho pétalos y con los significados expuestos, aparece en muchas pinturas y frescos del arte religioso románico de Cataluña como por ejemplo, en el retablo del mural “Martirio de S. Esteban”, en Boi (Lérida) conforme ilustro. Miró, aunque no haga mención a esto, como lo hizo con el detalle de los ojos que ya comentamos, por los menos inconscientemente, despertó para el significado de este detalle del arte románico de su

tierra. No se puede olvidar, pues, que el Cristianismo tiene sus mismas raíces que la Cábala, teniendo una misma fe y doctrina en un Mesías Salvador, “Hijo de David” con su misma estrella y misión salvadora.

Lo más fascinante y original, sin embargo, es la asociación que Miró hace de este signo estelar con el del pájaro, otro de sus signos clave. De esta forma consigue imprimirle un nuevo significado más dinámico de esfuerzo ascensional y expansivo y no sólo el de reunificación de las chispas de luz que vencen las tinieblas, que evoca el cruzamiento de sus líneas. Subrayo sobre este particular, el hecho de Miró, en su recomendación sobre cómo debían ser presentados estos signos que componen “su cortejo obsesivo”, en el espectáculo comentado, “L’Oeil Oiseau”, propuso, “que se eleven (vuelen) en el espacio como ESTRELLAS o PÁJAROS misteriosos y exóticos”. (Miró apud I. Bravo, 1993:129)

Con esta condensación mironiana de los signos de la estrella y del pájaro, adquiere nuevas luces el pensamiento de I.Vallés i Rovira, cuando explica: “El pájaro, por su capacidad de volar, aparece en la pintura mironiana como la pieza que religa los humanos con la inmensidad del cosmos, transplantando así a los tiempos modernos la creencia antigua que veía en el pájaro el elemento de conexión entre los hombres y la divinidad”. (I. Rovira, 1990:154)

42 – Ilustr.



Este surrealista pájaro-luz-estrella con su revuelo en todas las direcciones puede ser observado, de forma subrepticia en el signo cruciforme del logotipo que hizo para la Fundación Joan Miró de Barcelona, como ilustro. Por otro lado, la fusión del Pájaro con el astro lunar, que forma sus alas, puede ser visto en el otro logotipo de la Fundación de Palma de Mallorca.

Por todo lo dicho, fruto de mis sabidurías y paciencias espero que el lector pueda entender mejor la importancia de este nuevo signo-obsesión. Propongo que éste mismo constituye el grito-programa de su vida y obra: una estela luminosa de un pájaro divino (como se autodenomina en su última Constelación: “El paso del pájaro divino”), cuyo rastrillo irradia luz en todos los cuadrantes donde se extienden las tinieblas. Por este motivo, yo lo llamo de “slogan” de Miró. Este anglicanismo era la palabra-grito de combate de los antiguos montañeses escoceses.

2- Condición Divino-humana: “ÉTOILE FILANTE” (9)



43 – Ilustr.

Este nuevo signo estelar por su figuración quinaria, el detalle de los “trois cheveux” (tres cabellos) y por su color azul encierra estos tres significados simbólicos: 1) el del ser humano y su integración cósmica; 2) el de su trágica limitación; 3) el de su insondable grandeza y posibilidad.

El quinario como símbolo del hombre nos lo explica J. Cirlot: “Quinario es el grupo de cinco elementos. Formalmente, representase por el pentágono y por la estrella de cinco puntas (como en nuestro caso), mas también por el cuadrado, acrecido de un punto central. Tradicionalmente, el número cinco simboliza el hombre después de la caída, pero ya en esa orden terrena; la salud y el amor. Por esto, -y no inversamente, según la tradición esotérica- el hombre tiene cinco extremidades y el número cinco inscrito en cada mano y en cada pie. Esta relación de la figura humana con el cinco es conocida universalmente, desde el Extremo Oriente hasta Inglaterra, en el período romántico”.

Este mismo autor señala también su significado de integración cósmica del hombre. Explica: “En China, el número cinco es el más importante. El quinario representa el ritmo natural, la orden cósmica”. (J. Cirlot, 1984:487-8)

Estos significados antropocéntricos del signo estelar vienen a reforzar todo lo anteriormente dicho sobre este particular. Reitero, de nuevo, que esta consciencia humanística de Miró tiene raíces judías. Pocas expresiones del pensamiento humano son tan radicalmente humanísticas como lo es la de la Cábala, pues, ella cimienta su humanismo sobre su doctrina teísta. A. Safran escribe: “También la Cábala considera la singularidad del fenómeno humano. La constitución del hombre es, a la vez, compleja y centralizada. En él se concentra el esfuerzo del universo con vistas a su perfeccionamiento, a su integración en un todo. Porque el hombre es el corazón de la creación. Tiene consciencia de su propia unidad, y así puede conducir también al mundo a su unidad”. (A. Safran, 1989:263)

El segundo significado de los “trois cheveux”, como metáfora de la trágica limitación humana será explicado y detallado en mi análisis del último signo que, precisamente, lleva esta misma denominación.

A continuación paso a explicar el tercer significado por el color azul, imagen de la vastedad de los horizontes de la acción y de la aspiración humanas, por el hombre estar dotado de poderes trascendentes, o, en nuestro caso, azules.

Esta concepción “azul” del hombre muchos llaman de romántica. En el caso Miró, según defiende, tendría raíces ancestrales semitas catalanas. Con esta visión humana azul despunta, también, el nicaragüense Rubén Darío, de fines de siglo pasado, y uno de los precursores del Modernismo, en el campo de las letras. Por esta razón, algunos estudiosos de Miró, establecen una relación entre las dos figuras. Ruben Darío y Joan Miró. Por ejemplo, M. Rowell defiende, según estestigua J. Dupin, una influencia de R. Darío sobre el significado simbólico de los fondos azules mironianos. El poeta francés escribe: “M. Rowell ha descubierto en Miró una influencia del nicaragüense Rubén Darío, cuya obra Azul según ella, ejercería, un ascendiente seguro sobre los fondos azules del pintor”. (J. Dupin, 1993:432)

Personalmente, en cambio, no defiende apenas la existencia de una influencia, sino, sobre todo, una entrañable identificación entre dos almas gemelas en su vivir y aspirar creadores azules. De hecho, pues, no resulta difícil establecer un paralelismo entre el personaje rubendariano “el pobre y triste Garcín”, imagen del propio poeta centroamericano, de su crónica de ficción “El pájaro Azul” (1886), trabajo periodístico, publicado anteriormente en “La Época” (Santiago) y el personaje Miró.

No cabe duda de que Rubén Darío fue uno de los tantos muchos poetas que Miró leyó religiosamente y reforzaron las verdades míticas que corrían en su sangre. Así siendo, a seguir, establezco un parangón entre el personaje Garcín rubendariano y la personalidad y vida de Joan Miró, que mucho ayudará a entender mejor todo el alcance del simbolismo del azul del signo que me ocupa. He aquí algunas intrigantes coincidencias entre uno y otro:

1) Un mismo talante trágico y sueño de libertad creadora

Darío/Garcín:

“Entre los concurrentes al café Plombier (París) ninguno más querido que aquel pobre Garcín, triste casi siempre, buen bebedor de ajenjo, soñador que nunca se emborrachaba, y, como bohemio intachable, bravo improvisador”.

Su apodo de “Pájaro Azul”, le fue dado por su donaire de afirmar: “Camaradas, habéis de saber que tengo un pájaro azul en el cerebro; por consiguiente ... Sí, dentro de la jaula de mi cerebro está preso un pájaro o azul que quiere su libertad...” (R. Darío, 1994:13-14)

Miró/Garcín:

“Soy de un talante trágico y taciturno. En mi juventud conocí períodos de profunda tristeza”. (Miró -Declaraciones)

En 1935, Miró ejecuta una tela a óleo, titulada: “Ceci (el azul) est la couleur de mêt rêves”.

2) Una misma oposición paterna a sus sueños artísticos:

Darío/Garcín:

“Sé de tus locuras en París. Mientras permanezcas de ese modo, no tendrás de mí un solo“ sou. Ven a llevar los libros de mi almacén, y cuando hayas quemado, gandul, tus manuscritos de tonterías, tendrás mi dinero ”. (R. Darío, 1994:115)

Miró/Garcín:

“Cuando iba con mi padre de caza y le decía que el cielo era violeta, se burlaba de mí. Eso me daba muchísima rabia”.

“Mi madre tenía mucha personalidad y era muy inteligente. La quise siempre enormemente. Lloraba al ver que yo iba por mal camino (el artístico), aunque más tarde se interesó seriamente por mi trabajo”. (Miró, apud J. Dupin, 1993:25)

3) Una misma querencia de comunicación

Darío/Garcín:

“Los versos eran para nosotros. Nosotros los leíamos y los aplaudíamos. Era un ingenio que debía brillar. El tiempo vendría. Oh, el pájaro azul volaría más alto!” (R. Darío, 1994:114)

Miró/Garcín:

J. Dupin, enfático afirma: “No ha habido jamás otro artista tan libre de hacer ni tan deseoso de dar”. (J. Dupin, 1993:413)

Y Ana Bibiloni: “Nuevamente se cumple el profético deseo de Miró de ser un artista que emplea su lenguaje para pronunciar algo que sea de utilidad a los hombres”. (A . Bibiloni, apud S. P. Ramón, 1995:11)

4) Un mismo “script”existencial y creador:Darío/ Garcín:

El epílogo debe titularse así: “De cómo el pájaro azul alza el vuelo al cielo azul”.
De hecho, sus últimas palabras, encontradas, en una página, junto al lecho de su muerte, fueron: “hoy, en plena primavera, dejo abierta la puerta de la jaula al pobre pájaro azul” (Darío, 194:113-117)

Miró/Garcín:

Su última Constelación, que define su vida y su soñar creadores, lleva el sugestivo título: “El paso del pájaro divino (Azul)”.

Concluyendo, Darío hace de la palabra un color, el azul, con ella nos revela su concepción del arte y de la vida. Escribe: “No conocía aún la frase huguesa (“ L’art c’est l’azur). Mas el azul era para mí el color del ensueño, el color del arte, un color

helénico y homérico, color oceánico y firmamental, el “Caerelum” que en Plinio es el color simple que semeja el de los cielos y el záfiro ... concentré en este color célico la floración espiritual de mi primavera artística”. (R. Darío, 1994:28)

Miró, por su vez, “pulverizando toda diferencia entre pintura y poesía”, (J. Dupin, 1193:433), hace del color azul una palabra, la de la estrella/pájaro azul de nuestro signo y con ella proclama su condición humana con poderes divinos de acción cuyos linderos se confunden con los del horizonte infinito celeste. Como recuerda I.Vallés i Rovira: “(Para Miró) El azul equivale al cielo y pone en evidencia la maravillosa vastedad del cosmos que ejemplifica, sin límites, el campo de la acción humana”. (I.Vallés i Rovira, 1990:158)

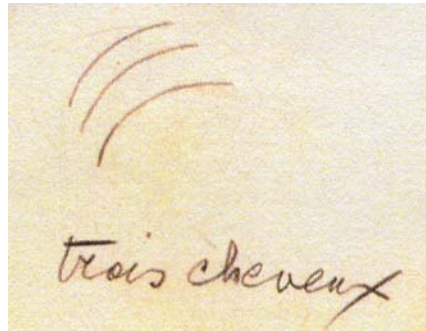
Este color-palabra de los poderes poéticos de su pobre pájaro divino (azul), lo dejó de puertas abiertas en su jaula, a partir de las Constelaciones. Y, ya anciano, puede decir tranquilo: “Para mí conquistar la libertad significa conseguir la simplicidad”. (Miro -Declaraciones:470)

En dos estudios: “la main dans l’infini” (1967) y “Vers L’azur”(1972) puede observarse el gesto de una misma mano palpando el vello azul de sus infinitas posibilidades y aspiraciones.

Todo lo dicho sobre el simbolismo del azul rubendariano y mironiano en su profundidad, queda más claro, citando las palabras de Chavalier y Cheerbrant en su “Dictionaire des Symboles”, sobre el significado simbólico del azul: “El azul es la vía hacia el infinito, donde lo real se vuelve imaginario... entrar en el azul es, poco más o menos, como Alicia en el País de las Marvillas, pasar al otro lado del espejo -“ . (Chavalier Gheerbrant, apud C. E. i Anglés, 1993:142) O sea, la tan soñada aspiración surrealista, en esencia, la supra realidad del más allá. Y la estrella/pájaro AZUL del alma creadora de Miró, como resume J. Dupin: “Nunca pudo hacer otra cosa más que infringir, lanzarse, vogar, quemarse en un más allá”. (J. Dupin, 1993:432)

f) Su trágico-cómica auto -percepción de la paradójica grandeza/poquedad del existir humano:

“TROIS CHEVEUX” (10)



44 – Ilustr.

Joan Miró dió una respuesta irónica y evasiva, cuando G. Raillard le preguntó sobre el significado de este título: “trois cheveux”, que también acompaña este signo.

-G. Raillard: “Siempre en francés? Leo allí, con su hermosa letra: “Personnage aux trois cheveux, oiseau, constellation”.

-Miró: “Sí, siempre en francés. Hay que tener en cuenta que fue en París donde realmente comencé. En los grabados no pongo título. Eso lo hace Jacques Dupin. Y siempre estoy de acuerdo con los títulos que pone. Los trois cheveux, la cabellera, es nombre que viene de esa escoba, la paja forma como una cabellera. Uso escobas como pinceles (mientras habla esgrime una escoba que pasa y vuelve a pasar sobre la tela, mostrando su método de trabajo”. (G. Raillard, 1993:49-50

Entendiendo al pie de la letra su respuesta parece que con ella: tres cabellos = cabellera = paja = escoba = pincel, Miró apenas nos hablaría humorísticamente de su “métier” de pintor.

Personalmente, sin embargo, defiende la proposición interpretativa de que por detrás de este prosaico signo se esconderían profundos significados existenciales. Para tal hipótesis me apoyo en estos hechos: el de la importancia que Miró da a este detalle en su autorretrato-superpuesto: 1937/1960 y, sobre todo, el de que esos jocosos “tres pels” forman parte del grupo de los signos humano-existenciales, junto con los otros dos de las estrellas arriba comentados.

Como ya expliqué, pues, este signo completaría los significados de los signos estelares anteriores. Podría, en este, sentido, ser considerado como su contrapunto, al ser la voz de la trágica limitación humana, que, paradójicamente, se armoniza con la de su insondable grandeza que revelan sus dos signos/estrella anteriores. Sin querer hallar pelo en cáscara de huevo, este signo nos revelaría esta otra faz menos luminosa de su consciencia profunda: la de su poquedad y consecuente falta de sentido fastidio (emprenyo) con que también encaraba su existir.

Con el simbolismo de este signo, el lado luminoso de la vida y obra de Miró adquiere todo su brillo, teniendo como sombra las tinieblas que evoca el signo.

Bajo este prisma, defiende que el alcance metafísico existencial de este signo no residiría en el simbolismo clásico y universal del hilo de cabello y el cabello ser señales de fuerza y poder vital y sí, en el simbolismo de tenerlos contados: apenas tres, sinónimo, popularmente, de “estar pelat” (sin una blanca), en términos existenciales. Así, con la sutileza de este detalle, Miró consigue transmutar, como en un juego de prestidigitación, su significado originario y universal del pelo y cabello como fuente de energía en otro opuesto: el simbolizar, por tener sólo tres, la fragilidad humana y consecuente falta de sentido e impotencia con que encaraba su existir.

Efectivamente, pelo, cabello, tienen, universalmente, un sentido positivo. Según J. Cirlot, en el libro de la Cábala, el Zohar, el hilo, así como el hilo de cabello (“étoile filant”): “es uno de los símbolos más antiguos, simbolizan la conexión, en cualquiera de los planos: espiritual, biológico, social ...” (J. Cirlot, 1984:255) En este sentido, no se

puede olvidar, como ya escribí, que en la doctrina cabalística el hombre es considerado como el eslabón de conexión entre cielo y tierra. Es por este motivo, que los hassidim usan sus típicas barbas y largos rizos o mechones junto a las orejas, como, humorísticamente, ilustro.

Los cabellos, por otra parte, tienen el simbolismo universal de ser señales de fuente de energía. J. Cirlot, también, explica: “En el simbolismo Hindú (los cabellos) como los hilos de tejido, representan las“ líneas de fuerza ”del universo. La cabellera opulenta es la representación de la fuerza vital de la alegría de vivir, ligada a la voluntad de triunfo”. (J. Cirlot, 1984:130)

Creo, sin embargo, que el simbolismo de este signo mironiano hay que encontrarlo en la sabiduría de su pueblo.

En efecto Joan Amades explica el significado de estos dos dictados populares catalanes, que asocio al de nuestro signo:

1) “Estar Pelat” (sin una blanca): “Antiguamente, el pelo era señal de señorío; tan sólo podían usar barba y cabellos largos los señores; los vasallos, esclavos y criados tenían que ir pelados de cara y rapados de cabeza. Las ideas del pelo y del señorío estaban, pues, estrechamente ligadas”.

Y para demostrar que en todas partes cuecen habas relato esta anécdota de la comunidad judía mallorquina, que harta de las arbitrariedades y segregaciones raciales y sociales, que se siguieron a la Inquisición, decidió, cierto día, enviar unos emisarios, bien de oreja alta, al monarca Carlos III para que interviniera e hiciera justicia. Sobre ello Baltasar Porcel nos cuenta: “La comisión chueta que realizó tal embajada iba esplendorosamente vestida y con el tiempo a sus componentes se les llamó los“ Perruques ”o pelucas, y sus descendientes tenían“ ínfulas aristocráticas ”. (Baltasar Porcel, 1991:59)

2) “Tenir els tres pels del dimoni” (Tener los tres pelos del demonio): “Era costumbre caballeresca entre la antigua nobleza que al firmar un contrato, los contratantes pusieran dos o tres pelos de la barba en el sello de cera que sellaba el compromiso. Esta acción donaba más fuerza al documento, pues, así le colocaba una prenda personal. Tener los tres pelos del demonio equivale a tener hecho un pacto” o sea, tenerlo preso ”por la barba, en nuestras manos. Inofensivo y desarmado.” (Joan Amades: 55ss)

En este contexto de consideraciones explicativas populares del simbolismo del signo, lo que más cautiva en la personalidad de Miró está en su saber trágico semita catalán, capaz de hacer de las tripas corazón, venciendo todos los obstáculos y consiguiendo, literalmente tener preso por los pelos de la barba al propio Príncipe de Mal. Miró, pues, como buen semita sabía que “El mal -si es que existe- es un medio inventado por el Creador para poner el bien en evidencia, para que el bien sea realizado“ El mal no es más que un sillón para el bien, solía decir Rabbi Israel Ba al-Chem-Tov”. (A . Safran, 1989:255)

Por detrás de sus ojos, que, Paul Eoluard, clasificó de “sencillos y llenos de ternura”, se escondía un alma atormentada y angustiada.

El verdadero talante de Miró fue de un hombre triste y con un agudo sentido del lado absurdo del existir humano. Reveló a Y. Taillandier: “Ahora estoy bien equilibrado; mas todo (m’emprenya) me fastídia; la vida me semeja absurda. No es la razón que me hace ver así; la siento así, soy pesimista siempre pienso que todo acabará mal ”. (Miró -Declaraciones:423)

En otra conversación, ya anciano, con G. Raillard, podemos escuchar la voz de Joan Miró, siempre, creadoramente, más agresivo y existencialmente, más angustiado por el absurdo de un mundo y una vida lejana de sus sueños:

- G. Raillard: “Nunca entra usted rutinariamente al taller?”

-Miró: “No, nunca. La tensión es cada vez más viva. Cuanto más envejezco, más fuerte es la tensión. Esto inquieta a mi mujer. Cuanto más envejezco, me vuelvo más loco, agresivo, malvado, si usted quiere”.

- G. Raillard: En su obra.

-Miró: “Con la gente no. Por ejemplo, siempre le digo a Dupin: Me gustaría morirme diciendo “ mierda ”.

-G. Raillard: Nadie sospecharía ...

-Miró: “Es por esa pereza mental”. (G. Raillard, 1993:35)

Este atormentado y paradójico mironiano “hassid”, casi calvo -tres pelos- y sin barbas y sintufos, que evoca el signo, me recuerda el personaje nietzschiano con saber trágico helénico mediterráneo, que el escritor alemán así describe: “Vida llena de alegría en el desprecio de la vida! Triunfo de la vida en su negación! En este nivel del conocimiento no hay más que dos caminos, el del santo y el del artista trágico: ambos tienen en común el que, aun poseyendo un conocimiento clarísimo de la nulidad de la existencia, pueden continuar viviendo sin barruntar una fisura en su visión de mundo. La náusea que causa seguir viviendo es sentida como medio para crear, ya sea de un crear santificador, ya de un crear artístico. Lo espantoso o lo absurdo resulta sublimador pues sólo en apariencia es espantoso o absurdo. La fuerza dionisiaca de la transformación mágica continúa acreditándose aquí en la cumbre más elevada de esta visión de mundo: todo lo real se disuelve en apariencia, y detrás de ésta se manifiesta la unitaria naturaleza de la voluntad, totalmente envuelta en la aureola de la sabiduría y de la verdad, en un brillo cegador. La ilusión, el delirio (rauxa) se encuentra en su cumbre. (F. Nietzsche, 1985:248)



45 – Ilustr.

Y de pasada, el lector puede notar que el signo de la escalera que forma parte del grupo sígnico analizado, tiene apenas tres peldaños. Sutilezas mironianas. En mi caso, de paciente a observador.

1.3 - PODER DE IMPRIMIR A SU OBRA UN MÁGICO EFECTO ÉTICO

A Guisa de Introducción

Hasta aquí, en mi estudio, he tentado demostrar cómo la interioridad que dirigió la vida y obra de Joan Miró revela su naturaleza mítica o trascendente, tanto por la propia auto-consciencia de su grandeza, cuanto por la finalidad obsesiva a las verdades, arquetípicamente, heredados por ella misma. Ha llegado, ahora, el momento de desvelar esta última faceta suya: la del efecto mágico que sus obras consiguen transmitir en el ánimo de todos sus espectadores. Vale decir que Ha llegado la ocasión de abordar el delicado y espinoso tema de la comunicabilidad de la obra de arte como una forma original de lenguaje poético, con su consecuente poder mágico de evocar verdades dormidas en nuestra interioridad más profunda, y cómo un acto de cosmicidad o intervención cósmica, capaz de despertarnos la verdad de la sublime grandeza del poder creador del hombre. Vale decir, Ha llegado el momento de estudiarla en su realidad efectiva o eficacia ética.

En nuestro caso, se trata de la comunicación de una experiencia estética que, tanto por parte del artista como por parte del espectador, alcanza niveles profundos, supuesto que entran en juego motivaciones, contenidos y hasta formas de percepción, que ultrapasan los linderos conscientes, y, por tal motivo, Jung los llamaría de mágicos. Escribe: “Mágico, sin embargo, es todo aquello, en lo que están en juego influencias (poderes) inconscientes”. (C. Jung, 1984:389)

Este aspecto trascendente o mítico, llamado también espiritual de la experiencia estética, por la propia naturaleza de la facultad que la sustenta, en su doble función: la creadora por parte del artista y la usufructuaria por parte del espectador, ha sido, generalmente, mal entendida, considerándose la como algo puramente subjetivo e inefable, sinónimo de un monólogo interior que autor y contemplador tienen con la obra artística, sin ningún efecto transformador en el “ethos” de las personas.

En mi estudio, aristotélicamente, parto del principio de que toda obra de Arte es una “producción” original (de una cosa que pertenece a la categoría de lo que puede ser o no ”-Aristóteles:1140^a) del espíritu humano. Como tal tiene una realidad objetiva, cuyo origen subjetiva la hace luminosa, comunicable y enriquecedora por sus elementos constitutivos: forma, contenido y efectos geniales cuya naturaleza es, por nativa, trascendente o mítica.

Nadie discute que la obra de Arte por su naturaleza espiritual nace y es decodificada por el espíritu. Esta condición no obstante, en nada disminuye la posibilidad de comprensión y análisis objetiva de algunos de sus elementos constitutivos. A fin de cuentas como enseña Hegel la obra artística supone una tentativa de materializar el espíritu, o sea, objetivarlo en sus manifestaciones o momento/movimientos históricos. El problema de la adecuación Espíritu/Naturaleza en función de la evolución histórica es harina de otro costal.

Esta subjetividad del Arte no siempre ha sido bien entendida. Por ejemplo, la estética intuicionista de B. Croce (1866-1952), con sus postulados de la “obra abierta”. Este autor, aunque apoyado en Hegel, haya, meritoriamente, defendido la autonomía y originalidad irreductible del Arte, mucho ha contribuido, sin embargo, para que muchos de sus seguidores defiendan la imposibilidad de un análisis objetivo del contenido heurístico y existencial de cualquier obra de arte, tal como la que tengo hacer de la obra de Miró.

J. Plazaola critica este punto de vista croceano: “Al concebir la creación artística como una creación ideal, puramente interior, la reduce a un acto de síntesis, que no admite un análisis efectivo”. (J. Plazaola, 1973:181)

Esclarezco aún, la experiencia estética por su naturaleza espiritual se opera en el campo de la “aisthesis” (sensación, sensibilidad) del alma y no en la del cuerpo, que sirve apenas para materialización de la primera.

Esta subjetividad de la experiencia estética en sus aspectos cualitativos personales: intensidad, modalidad, límite etc..., escapan de hecho a un análisis objetiva.

Mas lo mismo no ocurre con el contenido objetivo de la verdad que en la obra en estudio desabrocha y se manifiesta históricamente como un “penoso esfuerzo de conocer” y querencia de comunicación.

Más una vez Hegel nos enseña: “En el Arte, con efecto, no se trata de un simple juego útil o agradable, mas de una liberación del espíritu del contenido y de la forma de la finitud, tratase de la presencia de lo Absoluto en lo sensible y en lo real, de su conciliación como uno y otro, del desabrochar de la verdad cuya historia natural no agota la esencia, mas que se manifiesta en la historia universal, donde podemos encontrar la más bella y elevada recompensa para los arduos trabajos en lo real y los penosos esfuerzos de conocer”. (Esthétique, III, 2^a. parte:290, apud F. Châtelet, 1995:108)

Señalo también que empleo la palabra mágico con el significado que se le da en la tradición literaria poética y no según el significado negativo que muchas veces, suele dársele en la literatura artística plástica. En este último campo, pues, desde Plinio, muchísimas son las anécdotas sobre el poder mágico de engaño e ilusión de los artificios pictóricos, que consiguen crear para los ojos del cuerpo, no los del alma, la percepción de una inexistente realidad. Cito los ejemplos de las uvas pintadas por el griego Zeuxis y, que los pájaros llegaron a picotear, y, entre los muchísimos ejemplos del Renacimiento, con su pintura llena de estratagemas técnicas y sus conquistas en el campo de la perspectiva, enumero apenas el del mural de Masaccio. Sobre la admiración que esta pintura creó en el alma de los florentinos por la ilusión de realidad, Gombrich observa: “Podemos imaginar la perplejidad de los florentinos cuando este mural fue expuesto y parecía haber hecho un agujero en la pared, a través del cual se podía ver una nueva capilla en el moderno estilo de Brunelleschi”. (E. H. Gombrich, 1978:172)

En la tradición literaria poética el significado de mágico es diametralmente opuesto, en el sentido que evoca, no el poder de crear la ilusión de una realidad ficticia como si fuera verdadera sino el poder de transmutar en una realidad sensible otra realidad suprasensible o espiritual. Así, el poeta sinónimo de artista, con sus mágicos polvos de la madre Celestina, no pretende esconder o hacer aparecer su conejo o paloma con un sombrero o caja de doble fondo. El poeta con su varilla de virtudes creadoras consigue

que el conejo o paloma, de hecho, se trasmuten en “seres” de carne y hueso, como el “pájaro azul” del Garcín rubendariano, supuesto que los ojos del alma no permiten transpuestos mágicos a lo somorgujo.

Esta transmutación mágica que el poeta hace de las cosas, Fischer nos la explica poéticamente con la imagen de la moneda. Escribe: “El poeta aborrece la palabra que pasa de mano en mano como una moneda, pero de repente la palabra cae y resuena sobre la tierra. Ya no es una moneda sino un metal puro, y su resonancia despierta asociaciones que de largo tiempo atrás permanecían amortajadas bajo la escoria del lenguaje cotidiano. Una palabra de un poema tiene no sólo una significación objetiva, sino además significación más profunda, una significación que es, en cierto sentido, mágica. La emoción del hombre primitivo que recreaba un objeto al denominarlo, con lo cual se lo apropiaba, aún está implícita en la poesía”. (E. Fischer, 1972:33)

Curiosamente una poetisa brasileña, Cora Coralina, de la que tengo un ensayo, pronto para publicarse, usa también la metáfora de la moneda para definir la riqueza de su recrear poético. Así, en su obra principal, titulada “Mi Veintén de Cobre -confesiones no enteras de Anita” (1983), en su poema “Mi Veintén perdido”, expone el secreto de su interioridad. Escribe: “Mi veintén perdido, mi veintén de felicidad./ Mi capacidad mayor de ser yo misma,/ mi afirmación constante” (Cora Coralina, 1983:61)

Alegría que me recuerda la de la mujer de la parábola evangélica con su dracma perdida y hallada.

El entusiasmo transformador que despiertan las obras de las artes plásticas, sin embargo, no se limita apenas a la fuerza poética de sus mil voces, capaces de despertar las verdades más profundas y silenciadas en nuestro interior por los ruidos de nuestro prosaico vivir y sentir cotidianos.

Por su naturaleza plástica, dando forma sensible a alguna cosa, las creaciones artísticas mayúsculas del género, como las del arte angelical de la pintura mironiana, tienen una fuerza toda suya en su modo de materializar la presencia del espíritu que nos constituye y construye con sus juegos reveladores y humanizadores.

Por otro lado, la consciencia de la experiencia estética del hombre se erige a través del tiempo, siguiendo los pasos históricos del espíritu en su caminar creador y participante.

Esto quiere decir que cada época tiene su Arte y un modo particular de usufructuarla afectivamente y efectivamente.

Bajo esta óptica dinámico-evolutiva, para mejor contextualizar la experiencia estética mironiana y, de esta forma, mejor valorarla en su originalidad histórica, expondré, resumidamente, estos tres tópicos elucidarios y complementarios: 1) la fuerza ética del saber estético; 2) lo que enuncian los filósofos sobre este particular 3) en qué momento de la consciencia estética occidental se insere el innovador hecho Miró?

La respuesta a estos tres tópicos servirán también para despertar una curiosidad en descifrar el secreto de la fuerza mágica del saber y lenguaje poético-primordiales mironianos, objeto de la conclusión de esta primera parte de mi estudio.

1.3.1:La fuerza ética del saber estético.

Mi estudio tiene una intención y perspectiva humanística. Pretendo, pues, como objetivo último, descubrir y revelar aquello que la verdad poética de la vida y obra de Miró, por su naturaleza mítica o trascendente, enseñan a todos nosotros.

Hablar ahora del efecto mágico de sus obras es lo mismo que hablar de sus cualidades nutritivas para el sustento y crecimiento del espíritu de sus espectadores. Como subraya el enseñamiento evangélico, es por sus frutos y su poder alimenticio que el valor de un árbol se conoce.

Sobre este carácter, espiritualmente utilitario de una obra de arte, que merezca tal atributo Venturi es enfático: “Cualquier actividad mental produce conocimiento; si el Arte no lo produjera sería una diversión inútil”. (Venturi, 1984:22)

A este respecto, en la tradición del pensamiento, sobre todo, occidental, aparecen estas dos invariantes, a la vez inseparables: a) la de considerar el arte, en su aspecto dinámico-subjetivo, como la actividad más noble y elevada del espíritu humano, en ello residiría su idealidad; b) la de considerarla también, en su aspecto pragmático, como fuente de un saber de una verdad con fuerza de orientación existencial, en ello residiría su Cosmicidad.

Según llegan mis modestos conocimientos, el saber existente sobre estas dos dimensiones de la naturaleza transcendental de esta actividad humana y de sus frutos, en esencia, no cambiaría. Cambiaría, apenas, accidentalmente, en el modo histórico con que explica y vivencia el contenido de esta experiencia estética y que, como dije, llamo de idealidad y en el modo de explicar y experimentar las consecuencias ético-cósmicas de este saber estético y que convengo llamarlo de Cosmicidad. Efectivamente, en todos los sistemas filosóficos occidentales existentes desde la Antigüedad hasta nuestros días, permanecen constantes estos dos aspectos en el estudio de la actividad artística: a) El de ella ser fruto, en lenguaje Aristotélico de una “disposición acompañada de razón (interior-espiritual) dirigida a la producción de una verdad o saber”. (Aristóteles, 1140^a) Su aspecto ideal. b) El de este saber productivo, por su propia originalidad -“el arte no dice referencia a lo que existe y se produce necesariamente, no más que a lo que existe por efecto de la naturaleza, ya que todas las cosas de este tipo tienen en sí mismas su principio”. (Aristóteles, *ibídem*) -satisfacer las más altas necesidades de autorrealización del espíritu humano. Su aspecto ético-cósmico.

Este saber-verdad de lo bello, del gusto, del placer y del dolor (como recuerda Kant), de lo estético y que prefiero llamar de lo poético, corre parejas con el saber de la religión, de la Filosofía y, modernamente según mi proposición con el de la psicología Profunda Analítica Junguiana, por sus inconmensurables tenencias, es imperial, como imperiosa es la voluntad de guardarlas su dueño, el espíritu humano. Sus brazos, pues, abarcan los insondables linderos de su libertad creadora, con su poder de materializar sus más altas aspiraciones, y, de este modo, satisfacerlas.

Hegel sintetiza, como nadie, este alcance y poder subjetivador del hacer artístico de la mente humana. Resume: “La más elevada destinación del Arte es la que ella tiene en común con la Religión y la Filosofía. Al igual que estas, ella es un modo de expresión de lo divino, de las necesidades y exigencias más profundas del espíritu. Ya dijimos más elevada; los pueblos depositaron en el arte sus ideas más elevadas, y ella constituye muchas veces para nosotros la única manera de comprender la religión de un pueblo. Mas ella difiere de la Religión y de la Filosofía por el hecho de poseer el poder de dar una representación sensible de estas ideas elevadas que las torna accesibles a nosotros. El pensamiento penetra en las profundidades de un modo suprasensible, que se opone como un más allá al de la consciencia inmediata y de la sensación directa; busca con toda libertad su necesidad de conocer, elevándose por encima del aquende, representado por la realidad finita. Mas esa ruptura, realizada por el espíritu, es seguida de una conciliación, obra igualmente del espíritu; él crea, por sí mismo, obras de las bellas artes que constituyen el primer eslabón intermediario destinado a reatar el exterior, lo sensible y lo perecedero, al pensamiento puro, conciliando la naturaleza y la realidad finita con la libertad infinita del pensamiento sin fronteras”. (Esthétique, i, 29, apud F. Châtelet, 1975:110)

1.3.2 - Lo que nos dicen sobre ello los filósofos.

Sobre la naturaleza y destinación de la verdad de este saber poético existencial, todos los autores que guían, básicamente, tienen un mismo punto de vista, aunque cada uno de ellos subraye algún matiz de carácter enriquecedor complementario.

Por este motivo, considero útil, para mejor comprensión del tema abordado, presentar, ahora, un resumen de su pensamiento, señalando su aspecto original sobre este particular:

PLATÓN: Un saber divino infuso contagioso e instructivo.

El aristocrático poeta griego, sobre este tema, presenta un pensamiento aparentemente contradictorio. De un lado, pues, consecuente con su Teoría de las Ideas, en el último libro de la República señala que toda creación poético-artística de origen sólo humano, por su carácter mimético superficial es engañosa por ser una imitación de lo que ya es una imagen, o sea, imagen de imagen o sombra de “tercer grado”. Por esta razón rechaza, por infantil, toda poesía imitativa o anecdótica. Concluye, en su interlocución con Glaucón: “Diremos también, creo yo, que el poeta no sabe más que imitar”- se refiere "al hacedor de apariencias, del imitador que no sabe nada del ser" (601a) Y de ahí su recomendación: “Pero no vaya a ser que aquellos hombres sufran el engaño de estos imitadores y que ni siquiera se den cuenta, cuando ven sus obras, que se hallan a triple distancia del ser y faltos del conocimiento de la verdad. Pues sus obras son meras apariencias, pero no realidades”. (599c)

Por otro lado, Platón acepta la posibilidad y realidad del don divino de una creación no meramente imitativa de la exterioridad de las cosas y que contenga la "mimesis" de la esencia o verdad de las mismas.

Así siendo:

- a) En el Ion y, sobre todo, en el Fedro, nos habla de una poesía de la “locura de las musas” que trasciende toda arte humana: “ellos nos hablan así a consecuencia de un arte sino en virtud de un privilegio divino” (533 c). “Lo importante es señalar que estos poetas inspirados:“ dicen cosas tanto precio y valor ”(533 c)
- b) Este precioso saber tiene un poder contagioso. Con la didáctica imagen de la cadena y sus anillos nos explica el papel intermediario del rapsoda y del actor (hoy incluiríamos, en lo que se refiere a las creaciones plásticas, el crítico y el filósofo del arte) para hacer llegar al espíritu del espectador la voz poeta que lo despierta para un entusiasmo báquico en la experiencia de las verdades reveladas. Didascálico compara: “Yo lo veo, Ion, y estoy dispuesto a darte a conocer qué es lo que esto significa, a mi modo de ver. Este don (del rapsoda) de hablar bien sobre Homero es, en tí, no un arte, como ya te decía hace un

rato, sino una fuerza divina. Ella es la que te impulsa y pone en movimiento, como ocurre con la piedra que Eurípides denominó magnética y que comúnmente se llama de Heráclea. Esta piedra no solamente atrae los anillos de hierro, quedando en ellos mismos su acción, sino que comunica a los anillos una fuerza que les da el mismo poder que tiene la piedra, el de atraer otros anillos de manera que se ve una cadena de anillos de hierro colgados de otros de esta manera. Y la fuerza de todos depende de aquella piedra. Exactamente igual, la Musa hace por sí misma inspirados, y por medio de estos inspirados hay otros que experimentan el entusiasmo: se forma así una cadena”. (533 c)

Y sobre el último anillo de cadena- el de la multitud de los espectadores- , enfatiza: “Y sabes tú que sobre la gran mayoría de los espectadores producís vosotros (los rapsodas) los mismos efectos?” (535 e)

c) Finalmente, este saber transcendental tiene un efecto mágico ético-moral por su naturaleza educativa. En el Fedro, teniendo como vocero al propio Sócrates, escribe: “La tercera forma de posesión y de locura, la que procede de las Musas. Al ocupar un alma tierna y pura, la despierta y lanza a transportes báquicos que expresan en odas y en todas las formas de poesía, y, celebrando miles de gestas antiguas, EDUCA LA POSTERIDAD”. (245 c)

Por lo dicho, queda claro que la aparente contradicción platónica se deshace cuando se distingue entre una "mimesis" apenas humana que provoca engaño(*apate*) y una "mimesis" divina , que nos revela la verdad poética de las cosas representadas.

ARISTÓTELES: Un connatural sabio saber con poder catártico de clarividencia existencial y urgencia ética

1 – La fuerza de la verdad del sentido del existir que la Tragedia hace cristalino, como efecto de su catarsis

El pragmático estagirita con su Filosofía de acción (praxis) basada en el pasaje de potencia a acto y consecuente acción de finalizar o entelequia, no debe extrañarnos que, cuando trata de la naturaleza del saber poético, se preocupe también de sus frutos, o, como dice él: de sus efectos.

Inicia, pues, su *Poética* con estas palabras: “Vamos a hablar del arte poética en sí misma, de sus especies y DEL EFECTO propio de cada una de ellas”. (1447 a)

Sobre su pensamiento acerca de la naturaleza del saber poético, además de todo lo que tengo expuesto anteriormente, quiero, ahora acrecentar estos nuevos aspectos que elucidan el contenido de mi actual proposición.

En el Libro VI de su *Ética Nicomaquea* atribuye el calificativo de “sabias” a algunas obras de Arte, tales como las esculturas de Fidias. Para el filósofo, “saber sabio” no es una redundancia estéril, supuesto que: “Es, pues, evidente que la sabiduría será la más acrisolada de las formas de saber”. (1141b)

Esta capacidad de un saber “sabio” es un don natural que los dioses confieren a pocos escogidos, tal como Kant también después defiende al hablar del don natural y raro de la genialidad. El filósofo griego escribe: “Pero también pensamos que algunas personas son sabias en un sentido general, no sabias en un campo particular,” ni en cualquier otra cosa”, como dice Homero en *Margites*: “A ese los dioses no habían hecho ni viñador, ni labrador, ni sabio en cualquier forma”. (1141 a)

Si es verdad que la genialidad es privilegio de pocos no es menos verdad, según el Estagirita, que todos los hombres poseen una inclinación y capacidad poéticas instintivas, que los más dotados desenvuelven de forma privilegiada. En su *Poética* explica: “Al ser natural en nosotros el instinto de imitación igual que lo son la armonía y el ritmo (las dos causas naturales del saber poético) (...) al comienzo los que estaban mejor dotados para ello hicieron poco a poco sus primeros progresos y nació de sus improvisaciones de poesía”. (1448 b)

Por esta razón, concluye que, de la misma forma, es connatural y agradable a todo hombre aprender lo que nos enseñan las obras de arte, según la capacidad de cada

uno, claro está. Este sería uno de los principales motivos, sino el primero, que explicaría la fascinación que el Arte provoca en todos sus espectadores. Argumenta: “Hay otra causa todavía en el hecho de que aprender es muy agradable no sólo a los filósofos (amigos y profesionales del saber) sino de una manera semejante a los demás hombres: sólo que no participan de ello más que en una mínima parte”. (ibídem)

Y, qué es lo que Aristóteles nos dice de original sobre el efecto mágico transformador catártico del saber poético trágico?

Nuestro sabio griego, al estudiar el género dramático literario de la tragedia, de su tierra y de su tiempo, conviviendo con ella, mucho antes de Kant, según defiende, estableció las bases filosóficas de un saber artístico existencial cuya fuente originaria es el sufrimiento -Kant defiende la existencia de una fuente de saber: la facultad del sentimiento del placer y del dolor. (Kant, 1990:103)

Esta tríade: BELLEZA/SUFRIMIENTO/SABER TRÁGICO constituye también la base del pensamiento de Nietzsche: “El Nacimiento de la tragedia” (1871)

Por otro lado, la consciencia del pueblo siempre supo y aprendió esta verdad secular: el sufrimiento enseña y construye. Están ahí estos dos adagios para probarlo: “*Ad lucem per crucem*” y “*Ad astra per aspera*”.

Como ya escribí Miró hace, de la escalera la metáfora mayor de este sufrido y sudado saber existencial, muy vivido por nosotros los catalanes. En el signo comentado: “Trois Cheveux (10)” ya tuve oportunidad de hablar de la fuerza de su saber trágico. Al correr de mi estudio tendré oportunidad de profundarme más en este aspecto de su saber estético existencial.

Sin perder el hilo de la madeja qué nos dice a fin de cuentas el Estagirita sobre la fuerza transformadora del saber artístico trágico del sufrimiento humano? Según mi respuesta, en su original concepto de catarsis (*Kázarsis*) residiría el secreto de la esencia del saber trágico y su poder clarificador de la verdad del sufrimiento que rige el destino humano.

No sin gran esfuerzo y con mucha temeridad resumo los puntos centrales de su pensamiento sobre tan transcendental problema humano.

El filósofo emplea el término “catarsis” (purificación, clarificación, ...) con dos acepciones:

- a) la clásica: en el libro VII de su *Política* (1341b ss), emplea el término según la tradición médica y filosófico-pitagórica de su tiempo, definiendo el sosiego que sigue a una descarga de emociones intensas.
- b) la personal: en su *Poética* tiene una connotación metafísico-existencial, en el sentido de que la palabra adquiriría, según mi parecer y la de otros estudiosos, su sentido más radical etimológico, derivado del verbo “*Kazairo*: limpiar y hacer transparente, quitar impurezas... En este sentido, la palabra en nuestro caso, evocaría una acción de limpiar o hacer cristalina una verdad que permanecía aún translúcida o no totalmente transparente en nuestra interioridad más profunda. Cuál sería esta verdad que queda totalmente transparente por la acción del lavaje purificador de la catarsis con sus aguas-lágrimas del saber artístico de la tragedia?

Para responder como dije, a tan importante pregunta, expongo ahora el contenido central del pensamiento aristotélico, expuesto en el estudio que hace de la Tragedia en su *Poética*:

- 1) La tragedia presupone un saber artístico transcendental o “elevado”: “Imitación de una acción de carácter elevado y completo (...) en un lenguaje agradable y lleno de belleza”. (1449 b)
- 2) Esta acción es una actualización o ritualización de una verdad mítica: “La más importante de estas partes es el entramado (mito) de los hechos, pues, la tragedia no imita a los hombres, sino una acción (praxis) y la felicidad y la desgracia están en la acción, y el fin de la vida es una manera de obrar, no una manera de ser”. (1450 a)

- 3) El entramado de la verdad mítica que se dramatiza reside en la “peripecia”, infortunio o cambio repentino de fortuna, que el héroe trágico sobre por causa de un involuntario e inocente mal paso (*hamartía*) que lo hace despertar (*anagnórisis*) para el saber de lo ineludible e inevitable de las fuerzas adversas del destino y a las que hay que hacer frente sin sentirse culpabilizado por ellas. (1455 b). En el modo de enfrentarlas reside el secreto del sabio vivir: “pero es en función de sus acciones (la de los personajes de la tragedia) como son felices o infortunados”. (1450 a)
- 4) El espectador de la tragedia aprende el saber que dirige la acción de los protagonistas a partir de su modo de pensar y ver: “Hay dos causas naturales que determinan las acciones, a saber: la manera de pensar y el carácter”. (1450a)
- 5) Este saber tiene una fuente y resonancia afectivas: “compasión y temor”, que no deben confundirse con simples sentimientos humanitarios de carácter filantrópico. Alerta sobre la falsa tragedia: “Una combinación de este estilo bien podría mover a sentimientos humanitarios, pero no a la compasión ni al temor”.

Y a seguir expone el objeto de estos dos estados emotivos como fuente del saber trágico:

COMPASIÓN: “tiene por objeto al hombre que es desgraciado sin merecerlo

TEMOR: “tiene por objeto el hombre que es semejante a nosotros” (1456 a)

- 6) El espectador, con estos dos reconocimientos: el de un sufrir no merecido por causa del destino y el de que este mismo destino es también el suyo, por las aguas de su luz (la de los “*anagnórisis*” o reconocimientos) torna cristalina (purifica o lava) la verdad de su heroico y no culpabilizado existir.

La destinación última de la verdadera y “compleja” tragedia (la que foca el sufrimiento del destino) es alcanzar despertar esta verdad de nuestro destino humano en todos los espectadores. Resume: “la tragedia (...) moviendo a COMPASIÓN Y TEMOR obra la PURIFICACIÓN (*kázarsis*).

Mi pensamiento expuesto sobre el sentido de la cartarsis trágica resume la esencia del saber existencial que transmite la tragedia, no la simple sino la compleja “la que despierta compasión y temor” (1453 a), y que tiene su modelo en las creadas por Sófocles. Este carácter “clarificador” y no meramente aliviador del vocablo queda fortalecido con el punto de vista de J. Plazaola al escribir sobre el innovador uso de la palabra catarsis en Aristóteles. Señala: “Por la ética del *medio*, el concepto de catarsis (aristotélico) pierde el significado *mágico- terapéutico* (de los pitagóricos), para asumir un sentido de función clarificadora, autónoma y desinteresada, el “*psicagogein*”(guiar el espíritu) se resuelve en el “*deloun*”(hacer evidente); la pasión en lucidez. Tal parece deducirse de la Poética y de las partes más recientes de la *Retórica*”. (J. Plazaola, 1973:20) O sea, conforme el dictado esquiliano: “sufrir para mejor comprender”.

2 – La fuerza ética del saber poético ejemplar de la tragedia

En un primer momento, expuse la naturaleza catártica o clarificadora del saber existencial de la tragedia griega según el Estagirita. Ahora, desde un ángulo diferente y repitiendo algún pasaje ya citado, quiero subrayar cómo nuestro filósofo analiza y explica la importancia de cada uno de los seis partes constitutivas de la tragedia, poniendo de realce el de la fuerza ética de la misma, que opera a través de la acción dramatizada por sus personajes con sus caracteres (*ethos*) e ideología (*diánoia*) envidiables y ejemplares.

Resume:

“Así, pues, necesariamente hay en tragedia seis partes constitutivas, según las cuales cada obra trágica posee la cualidad

propia; estas partes son el mito, los caracteres, la elocución, la manera de pensar, o ideología, el espectáculo y el canto.”

Para mi exposición sigo el orden de cada uno de los elementos, según la importancia, que les confiere el propio autor:

1º.) “EL MITO (*myhos*): Es el principio y como el alma de la tragedia”. El mito es concebido dinámicamente, o sea, como un entramado de hechos o verdades traducidas en conductas hechas vida, o, en “una acción de carácter elevado y completo”, representados, dramáticamente, con un lenguaje poético:

“La tragedia es, pues, la imitación de una acción de carácter elevado y completa, dotada de cierta extensión, en lenguaje agradable, llena de bellezas de una especie particular según sus diversas parte, imitación que ha sido hecha o lo es por personajes en acción y no por medio de una narración, la cual, moviendo a compasión y temor, obra en el espectador la purificación propia de estos estados emotivos.”

Los hechos que se dramatizan no son los del individual y prosaico existir sino aquéllos que constituyen la verdad o realidad mítica de la vida, la felicidad y la desgracia humanas, es decir, los de la analítica existencial heideggeriana.

“La más importante de estas partes es el entramado de los hechos, pues, la tragedia no imita a los hombres, sino una acción, y la vida, la felicidad y la desgracia están en acción, y el fin de la vida es una manera de obrar, no una manera de ser”.

2º.) EL CARÁCTER (*ethos*): “En segundo lugar, vienen los caracteres”. En este contexto, el carácter según Aristóteles se define como una puesta en práctica, un acto de libertad y responsabilidad de una idea o pensamiento sobre “lo que es lícito o lo que es

adecuado” (justo o injusto) según consenso de la comunidad (polis). Así siendo, en el contexto de la tragedia sería sinónimo de “nomos” (costumbre, ley, ...).

La tragedia, en este sentido, se constituye en una imitación de la acción -modelo de sus personajes:

“El carácter, por su parte, es lo que manifiesta la decisión o elección responsable, es decir, cuál es la decisión, cuando la situación es dudosa, que se adapta o se evita -por lo cual no hay ni apariencia de carácter en las palabras en que no hay absolutamente ninguna decisión que tome o evite el que habla-”.

3º.) EL PENSAMIENTO/IDEOLOGÍA (diánoia) : “En tercer lugar está lo que llamamos pensamiento. Consiste en la capacidad de formular lo que es lícito y lo que es adecuado, esa capacidad que en los discursos es consecuencia del saber político o del saber retórico; pues los antiguos poetas (dramáticos) hacían hablar a sus personajes el lenguaje de la “ polis ”, mientras que los contemporáneos les hacen hablar el lenguaje de la retórica”. (Aristóteles se refiere a la tragedia decadente de Eurípides).

Subrayo, en este texto, la distinción que el autor establece entre el auténtico saber ético del ciudadano, en cuanto vinculado al saber de su grupo social (polis), y el artificial saber ético, insuflado por la demagogia y artificiosidad sofísticas de aquellos que se pasan por representantes del pueblo, como algunos de los miembros de nuestros poderes legislativos, sin representación “política” alguna de las reales posibilidades y necesidades de la población.

Por otro lado, el filósofo establece también una entrañable vinculación entre lo noético y lo ético:

“Hay dos causas naturales que determinan las acciones, a saber: la manera de pensar y el carácter”.

4º.) LA ELOCUCIÓN O LENGUAJE, EL ESPECTÁCULO, EL CANTO (Los elementos expresivos sensibles o estéticos) Todos estos elementos son agrupados y comentados en un solo bloque. Todos ellos constituyen el componente material artístico de la tragedia y que representa sensiblemente la parte noética de la misma. Resalta su papel secundario e instrumental de cada uno de ellos, supuesto que, en el contexto de su pensamiento, lo bello (*to kalón*), así como para toda la cultura griega, sólo adquiere su valor, fundamentalmente, por su aspecto noético, separando bien el valor del placer puramente sensible y el valor de la formulación intelectual que contiene:

“La cuarta de las partes que hay que considerar en el lenguaje es la elocución; llamo elocución ya he dicho antes, a la comunicación por medio de palabras, lo cual tiene unas mismas propiedades tanto si se escribe en verso como si se escribe en prosa.

De entre las demás partes constitutivas, el canto es el principal de los motivos adicionales de placer. El espectáculo, aunque por naturaleza tiende a seducir al público, es lo más extraño al arte y lo menos propio de la poética; pues, la fuerza de la tragedia subsiste sin concursos ni actores. Por otra parte, con todo, para la puesta en escena es más importante el arte de los escenógrafos que el de los poetas ”. (Todos los textos citados se encuentran en Aristóteles, 1991 : 1449b a 1450b)

KANT: Un connatural y afectivo saber creador transcendental, comunicable y heurístico.

PRENOTANDOS

Antes de tentar explicar el contenido de cada uno de los términos de mi proposición con la que tento resumir el pensamiento kantiano sobre el tema ahora

Abordado, haré algunas ponderaciones preliminares con el objetivo de ayudar a mejor entender el alcance y originalidad del mismo, y, por tal motivo, resulta fundamental en mi abordaje “mítico” del saber de la obra y vida de Miró.

Primeramente, considero el filósofo alemán un espiritualista con todas las letras; más en los moldes aristotélicos que platónicos, en el sentido de que el estagirita defiende una dimensión espiritual, divino trascendente de carácter connatural y no apenas “circunstancial” o accidental del alma humana, manifiesta en su capacidad de conocer superior, tal como postula Kant.

Ya cité el texto de Brentano, que resume el pensamiento aristotélico a respecto de la naturaleza espiritual del alma humana, con su tesis de la colaboración divina en la generación y retoque final del hombre, infundiéndole de forma consubstancial el *nous*, con todos los poderes transcendentales, que le son propios. Este hecho, según Brentano: “marcaría, con toda verdad, la aparición del género humano en la historia”.

Kant, en esta misma línea de concepción espiritualista del hombre, en el libro II de la Dialéctica Transcendental, al tratar, en su primer capítulo, de los paralogismos de la razón pura, coloca esta curiosa cuestión: Cómo el hombre como ser pensante pensaría (filosofaría) en estas situaciones hipotéticas fuera del tiempo y del espacio, o sea: 1) antes de la unión con la naturaleza extensa (antes de la vida); 2) tras la disolución de la misma (después de la muerte). (Kant, 1955:359)

No me detengo en los detalles y contenido de su respuesta, supuesto que ello escapa de mi actual propósito. Destaco apenas que la cuestión levantada, a primera vista, puede parecer descabellada por bizantina, o, escolástica, si tal se quiere; pero ella adquiere toda su pertenencia lógica en el contexto de su sistema teórico que parte del postulado básico de una razón que se puede ejercitar y se ejercitaría más allá de los límites impuestos por lo empírico, o sea, lo sensible con sus límites espacio-temporales.

Está claro que Kant estudia el poder y límites de la razón humana en su situación “encarnada”, quiero decir en su condición de naturaleza. Por este motivo, su tesis central es la de que todo conocimiento comienza por los sentidos, pasa de estos para el

entendimiento y termina en la razón. Posteriormente, colocará la facultad del juicio como intermediario puente de conocer entre la facultad de conocer del entendimiento y la del conocer de la razón.

Sobre los poderes transcendentales de esta última construye el cuerpo normativo de sus tres críticas, o como llama “propedéuticas” que legislan y orientan, en el sentido de establecer criterios, sobre el uso puro o transcendental a partir de sus propios *a priori*, que cada una de las tres facultades expuestas tiene y debe subsumir.

Cada una de estas facultades de conocer superior se ejerce en una o en otra de estas dos esferas, que son las esferas del pensar filosófico o como llama de la Filosofía Transcendental: a) la de lo sensible (Reino de la Naturaleza), donde ejerce su dominio la facultad del saber o conocer teóricos o del entendimiento con su uso lógico-discursivo o de la razón dianoética aristotélica; b) la de lo suprasensible (Reino da Libertad), donde ejercen su dominio las facultades de la razón Práctica y del Juicio, (la razón calculadora o deliberativa aristotélica, con su saber sin fronteras, amiga del azar).

Llamará de “categorías” a los conceptos puros del entendimiento, cuyos principios denomina de “inmanentes”, supuesto que su aplicación se circunscribe totalmente a los límites de la experiencia empírica; y, de “ideas transcendentales” a los conceptos de la pura razón, los de la razón Práctica y Juicio, cuyos principios llama de “transcendentes” en cuanto traspasan los límites de lo sensible o empírico por su naturaleza suprasensible. (Kant, 1195:299)

Por el hecho de defender un área y poder de legislar a priori de cada una de ellas no se debe extrañar que las cuestiones centrales de su obra *Crítica del Juicio*, donde estudia la fuente y límites del saber artístico, que ahora nos ocupa, sean estas dos: a) “de si, en el juicio del gusto, el sentimiento del placer (dolor) precede al juicio del objeto o éste precede aquél; b) de si son ,y cómo son posibles juicios estéticos a priori”. (Crit. 9)

En su respuesta, fiel a la lógica interna de su sistema gnoseológico, rechaza la primera alternativa y con ello defiende la segunda, supuesto que, en caso contrario, el juicio estético de carácter transcendente perdería su razón de ser. Metafísico explica:

“La solución de este problema es la clave para la crítica del gusto y, por lo tanto, digna de toda atención.

Si el placer en el objeto dado fuese lo primero y sólo la universal comunicabilidad del mismo debiera ser atribuida, en el juicio del gusto, a la representación del objeto, semejante proceder estaría en contradicción consigo mismo, pues ese placer no sería otra cosa que el mero agrado de la sensación, y por tanto, según su naturaleza, no podría tener más que una validez privada, porque depende inmediatamente de la representación por la cual el objeto es dado”. (Crit. 9)

De todo lo dicho se concluye que Kant propugna la existencia de una facultad, fuente de un saber artístico creador transcendental, pues sus principios o conceptos a priori preceden a la experiencia de lo sensible de la representación del objeto y por ello se tornan universalmente válidos y comunicables.

Esta facultad del Juicio, fuente de las ideas estéticas transcendentales debe ser entendida en el contexto dinámico de la conceptualización kantiana, bien al estilo aristotélico. Así siendo, la palabra juicio, como señala, sirve tanto para indicar la facultad cuanto sus acciones constitutivas (*ergon*); ella se ejercita en el gusto, que a la vez, éste último se constituye como “la facultad de juzgar aquello que hace universalmente comunicable nuestro sentimiento (placer y dolor) de una representación dada sin intervención de un concepto (determinado)”. (Crit. 40)

En segundo lugar, el gran mérito del filósofo de Königsberg, según mi modesto punto de vista, residiría en haber separado, irreductiblemente, estas dos formas de ejercer nuestro poder de la razón, pues, sólo estableciendo los límites de cada una de ellas resulta posible una independencia y autonomía enriquecedoras de los poderes cognitivos de las mismas, por ser ejercidas en esferas diametralmente opuestas.

La eterna aporía de la relación de lo sensible/ suprasensible, Kant la supera en términos operacionales y prácticos y no metafísicos, en el sentido de postular la posibilidad de un ejercicio “praxis” de la razón en dos campos analógicamente irreductibles: el de lo sensible y lo suprasensible.

El sistema gnoseológico de Kant, en este sentido, limita el área del saber de la ciencia empírica o del entendimiento, cuyo saber sin embargo, no agota las posibilidades del conocer humano y establece que el saber de la razón y del Juicio, aunque partan de principios subjetivos, nacidos de la indeterminada idea o concepto de lo suprasensible, que tiene su raíz en el “substrato suprasensible de la humanidad” (Crit. 57), no por eso deja tener menos realidad objetiva y utilidad práctica. En el caso del saber transcendental creador artístico, Kant es el primero en hablar del poder heurístico del saber del Arte, al punto de defender que sólo habría genialidad en éste último, negándola al saber científico, conforme anteriormente ya expuse, citando los ejemplos de Newton, de Homero y Wieland.

Con esta separación de campos de saberes, autónomos y provenientes de una misma facultad o raíz común y por esto mismo, teniendo así un carácter complementario, consigue dentro del Movimiento Iluminista de su época, dar una respuesta original a la gran antinomia creada por este movimiento, la de lo racional/irracional. Kant coloca, pues, en un mismo plano el saber dicho “racional” o lógico discursivo y el saber, dicho “irracional”, intuitivo, visionario, interior, místico y que llama de lo transcendente o suprasensible y, en mi estudio, yo llamo de mítico o transcendente. Por otro lado, y en ello reside su gran aportación epistemológica, hace, pues, posibles de conceptualización filosófica ambos saberes con una hechura y rigor metodológicos intachables, como atesta su propedéutica obra dedicada toda ella a un filosofar metódico sobre las fuentes, posibilidades y límites del saber humano, abriendo las puertas para un estudio y comunicación del saber de lo transcendente fuera del ámbito del saber revelado de la religión o el del obscuro saber de todas las formas de credulidad supersticiosa humana.

Por último, bajo esta perspectiva teórica kantiana expuesta, tanto su subjetivismo y apriorismo de base cuanto la consideración expuesta y comentada de Miró ser tachado “como el último animista el siglo XX”, adquieren una connotación nueva de índole positiva. Sobra decir que en este particular, carece de sentido la afirmación croceana considerando la obra de Kant de “pseudo-misticismo”. (J. Plazaola, 1973:123)

Características del saber poético o artístico:

1- Connatural y afectivo-creador transcendente

El carácter nativo y creador afectivo del saber poético o artístico queda implícito, en el pensamiento kantiano, al estudiar estas dos facetas suyas: a) **la creadora**, en este sentido habla, como ya expuse, que la genialidad es un “fenómeno raro de la naturaleza”, cuya fuente de saber no tiene origen en ningún aprendizaje sino en la interioridad del sujeto; b) **la apreciativa-afectiva**, cuando afirma la existencia, en todos los hombres, de un “sentido común aestheticus”, de la misma manera que existe en ellos un “sensus communis logicus”. Este “sentido” lo define como la misma facultad del Juicio o del gusto en su aspecto dinámico. Explica: “Dáse, a menudo, al Juicio, cuando se considera no tanto su reflexión cuanto meramente el resultado de la misma, el nombre de “SENTIDO”. (Crit. 40)

Este saber dice respecto a los “llamados juicios estéticos que tienen como objeto lo bello y sublime de la Naturaleza o del Arte”. (Kant, 1991:92)

Este saber se traduce con una forma “sui generis” de ideas, que nacen de la imaginación, otra acción constitutiva del juicio. Especifica: “Semejantes representaciones de la imaginación pueden llamarse de ideas, de un lado, porque tienen al menos, a algo que está por encima de los conceptos de la razón (ideas intelectuales), lo cual les da la apariencia de una realidad objetiva; de otro lado, y principalmente, porque ningún concepto puede ser adecuado a ellas, como intuiciones internas. El poeta se atreve a sensibilizar ideas de la razón de seres invisibles: el reino de los bienaventurados, el inferno, la eternidad, la creación etc...”. (Crit. 49)

Finalmente subraya su carácter apriorístico o transcendental y afectivo. Escribe: “Pues, aunque por sí solos (los juicios del saber estético) no contribuyan en nada al conocimiento de las cosas, pertenecen, sin embargo, a la facultad de conocer y muestran

una relación inmediata de esta facultad con el sentimiento de placer o dolor (afecto), según algún principio a priori”. (Kant, 1991:92)

2- Comunicable

Sin duda, la reflexión kantiana sobre este aspecto de la comunicabilidad del saber artístico a partir de un “sensus communis aestheticus”, o facultad universal de usufructuar el saber afectivo del Arte, constituye uno de los pilares más sólidos y originales de su sistema filosófico, supuesto que coloca los principios para un abordaje transindividual y afectivo del fenómeno artístico, cuya realidad objetiva traspasa los límites de la apreciación individual, grata o no, de la representación sensible del objeto. O sea, el alcance del fenómeno de la experiencia estética va más allá de los sentidos corporales, siempre individuales y culturalmente condicionados. La experiencia estética, pues, se opera en un substrato suprasensible del espíritu humano, donde los “sentidos” del alma y no los del cuerpo traducen el saber transcendental que se hace presente en todas las obras artísticas del hombre, que de hecho sean verdaderamente poéticas o traduzcan un saber esencial de las cosas. De esta forma, el fenómeno artístico no se reduce a un fenómeno, apenas sensorialmente experimentable, sino, y, sobre todo, a un fenómeno de índole espiritual anímico profundo. El arte, así siendo, no alimenta nuestro cuerpo sino nuestro espíritu, que, para tanto tiene un “sentido” o facultad de saber estético común que nos hermana a todos los hombres. Sugiere así que toda obra artística, atendería sobretodo, a las exigencias espirituales de nuestra interioridad, relegando para un segundo plano las cualidades meramente estéticas o sensible de la obra de arte que agradarían apenas a los sentidos, sin llegar al alma. Las recientes tentativas del llamado arte abstracto tienen mucho a ver con ello.

Quiero decir, parafraseándolo, que el arte cuanto más espiritualista es, tanto más abstracta o incorpórea se presenta en su figuración; o, caso, contrario, se vuelve tan hipercorpórea o hiperrealista que, a través de ello, la propia realidad, diríamos, se transpasa a sí propia. La pendular producción mironiana nos da un ejemplo de estas dos formas complementarias de hacer sensible o exteriorizar materialmente su interioridad espiritual o profunda.

Por esto, Kant, al explicar la naturaleza de esta facultad o sentido común estético y su modo de actuar, señala: “Pero, por “sensus communis” ha de entenderse la idea de un sentido que es común a todos, es decir, de un Juicio que, en su reflexión, tiene en cuenta por el pensamiento (*a priori*) el modo de representación de los demás para atener su juicio, por decirlo así, a la razón total humana, y, así, evitar la ilusión que nacida de condiciones privadas, tendría una influencia prejudicial en el juicio. Ahora, bien: esto se realiza comparando su juicio con otros juicios no tanto reales como más bien meramente posibles, y poniéndose en el lugar de cualquier otro, haciendo sólo abstracción de las limitaciones que dependen casualmente de nuestro juicio propio, lo cual, a su vez, se hace apartando lo más posible lo que en el estado de representación es materia, es decir, sensación, y atendiendo tan sólo a las características formales de la propia representación o del estado de representación”. (Crít. 40)

En pocas palabras, Kant enseña lo importante en la experiencia estética no reside tanto en la representación física (*mimesis literal*) del objeto cuanto en la representación del significado espiritual (la que llamo de la mimesis “formal”, en el caso, suprasensible) del objeto. Este milagro del poder superior de la mente humana de hacer sensible lo espiritual sólo es posible gracias a la facultad del Juicio o del gusto expuesta.

3 -Heurístico

Sobre este punto ya tuve oportunidad de exponer el pensamiento sobre el papel del Espíritu en su significación estética, como principio o facultad de ideas estéticas, o “representaciones de la imaginación que incitan A PENSAR MUCHO”, y sobre la obra creadora del genio tornase un ejemplo a seguir y no a imitar ‘por otras buenas cabezas’. Paralelamente expuse también la consciencia de nuestro Miró, quien, sin falsa modestia, nos revelaba su firme convicción sobre el poder innovador de su obra.

Esta oportunidad quiero no más subrayar de nuevo, la importancia de la aportación del filósofo alemán sobre el papel del Arte como factor activador de todas las

otras facultades del saber superior humano ayudando a fecundar la imaginación de los otros en otros campos del saber y actividad, como bien se apercibió Miró y pragmático nos decía sobre el efecto de su obra: “No excluyo la posibilidad de que, al mirar una de mis telas, un hombre de negocios descubra el modo de hacer un negocio; o, que un científico, descubra la manera de resolver un problema”.

Según mi opinión, el pensamiento de Kant en este punto de la función social del Arte, se muestra originalísimo por estas razones: la de fundamentarla filosóficamente; y la de subrayar la importancia del Arte para la vida cotidiana de las personas. Sobre este carácter pragamático del Arte, recientemente, por citar alguien, el profesor de la Universidad de Londres, Herbert Read, apoyado en Platón, escribió su obra “*Education Through Art*”(1942); donde destaca la importancia del arte en todas las esferas de la vida humana.

HEGEL: Un saber esencial de la racionalidad y de la voluntad libre con poderes subjetivadores y de transformación de lo cotidiano.

Antes de exponer dónde reside la originalidad del pensamiento hegeliano sobre las relaciones de lo estético y lo ético, quiero resaltar las coincidencias que existen entre Kant y Hegel, referentes a estos dos presupuestos teóricos: a) el de defender ambos una facultad anímica, fuente del saber estético; b) el de defender que esta misma facultad anímica tiene un carácter connatural y universal en todo ser humano (creador o espectador de la obra de arte), hecho este que explicaría la eficacia y comunicabilidad de la obra artística.

Kant, si, por un lado, defiende que todos los humanos tenemos una facultad del gusto y que se ejercita en lo que él llama “juicio estético”, como bien explica en su obra: “*Crítica del juicio*”, constituyendo ella, como dije, su tratado de Estética; por otro lado, sugiere y defiende también que esta misma facultad se manifiesta en un “*sensus communis aestheticus*” (Crit. 40), que explicaría el hecho universal de la eficacia y comunicabilidad del saber estético de las obras de arte.

Por su vez, en el polisémico concepto y original concepto de “*pathos*” hegeliano, estarían también implícitos estos dos aspectos: el de una facultad anímica estética universal, y el de la eficacia y comunicabilidad del arte a partir de esta misma facultad.

Así siendo, Hegel, tentando recobrar el sentido originario griego de la palabra “*pathos*” (se experimenta o sufre porque se tiene una capacidad para tanto), lo defiende genéricamente, como “potencias o fuerzas vivas” que agitan el alma en su más íntima profundidad, para luego definirlo, concretamente, como un poder-facultad, en el sentido de una “*Exis*” (estado de alma, facultad), fuente de saber e intencionalidad. Escribe:

“Entendido de este modo, el “*pathos*” es un poder del alma, legítimo en sí, un contenido esencial de la racionalidad y de la voluntad libre (...). Sólo se puede hablar de “*pathos*” cuando se trata de acciones humanas y por él debe entenderse el contenido esencial y racional (saber) que, presente en el yo penetra y absorbe el alma humana”.

Y, a continuación, comentando el dominio del “*pathos*”, que es el mismo que del arte, afirma la universalidad de “esta cuerda” (facultad estética) que todo hombre tiene en su alma “y que explica la comunicabilidad del saber artístico”. Dice:

“El ‘*pathos*’ constituye el verdadero centro, el verdadero dominio del arte; es sobre todo, a través de él que la obra de arte actúa sobre el espectador porque hace vibrar y resonar una cuerda que todo el hombre tiene en su alma. Toda la gente conoce y reconoce todo lo que hay de precioso y racional en el contenido de un verdadero ‘*pathos*’ *conmueve* y remueve porque desempeña un poderoso papel en la existencia humana.” (Hegel, 1993:134)

La originalidad del saber filosófico del Hegel sobre el arte

El mérito de Hegel, sin embargo, no reside en esa original interpretación y conceptualización del “*pathos*” griego, cuyo contenido lo acerca al pensamiento kantiano expuesto.

Lo de veras original, en el campo de la Filosofía del arte, según mi parecer, sería esta tesis central, que atraviesa toda su Estética y que me atrevo a formularla con estos términos: El arte como una manifestación del poder “auto-apofántico” (consciencia en sí y para sí y no derivada), que el hombre posee para descubrir y explorar por sí mismo el saber de su riqueza espiritual, no perdiendo de vista la construcción de una identidad histórica (carácter), responsable de dar sentido y transformar la realidad de su cotidiano, y, no perdiendo, también, de vista la construcción de una identidad trascendente, rumbo a la aprehensión del Absoluto de su ser.

Conforme exige la naturaleza del saber filosófico defendido por Hegel:

“Lo que tiene que servir de base no es lo particular, no son las particularidades, no son los objetos, los fenómenos etc... particulares: ES LA IDEA.

Por este motivo, el edificio de su Estética tiene como fundamento:

“la IDEA DE LO BELLO”, la idea en sí y para sí, no la idea derivada, deducida de objetos particulares”(Hegel, 1993:7)

La idea de lo Bello es de naturaleza espiritual y su representación, no obstante es de naturaleza material; surge así esta aporía, que Hegel formula así antes de tentar “trans-ponerla” o solucionar:

“Lo bello artístico, sin embargo, que es también idea, no se puede restringir tan sólo a su concepto, precisiones y particularidades y

deberá por consiguiente, salir de su esfera propia para entrar en la determinación real; una cuestión, entonces, se formula, que es la de saber cómo -a pesar de su introducción en la realidad exterior y finita, por tanto no ideal- puede la existencia finita recibir la realidad de lo bello creado por el arte”. (Hegel, 1993:105)

El filósofo tiente “trans-gredir” el obstáculo, con estos dos pasos dados, con la afirmación de estas dos verdades:

1^a.) La del carácter divino de la actividad artística.

En su capítulo sobre “La determinación del Ideal”, explica:

-“Como espíritu puro, lo divino sólo es objeto de condicionamiento abstracto. Mas porque siempre apela para el corazón humano, al arte pertenece el “ espíritu encarnado ”en la realidad activa”.

-“Mas este principio de particularización de lo divino, de que es corolario la existencia determinada y por lo tanto secundaria, promueve el apareamiento en el *tercer momento*, de la particularidad de la realidad humana. Resulta que el alma humana, en su conjunto, con todo aquello que remueve sus profundidades,y constituye su fuerza y poder, con todo el sentir y todas las pasiones, todo el profundo interés que agita las entrañas -toda esta vida concreta forma la materia viviente del arte de que el ideal constituye la representación y la expresión”. (Hegel, ibídem)

Esta misma tesis sobre el carácter divino del lenguaje artístico, en particular y de todo lenguaje simbólico, en general, es defendida por G. Steiner en su ensayo: “*Presencias reales. Hay algo en lo que decimos?*” (1992), con la que se identifica también G. Amengual, en su más reciente ensayo: “*Presencia elusiva*” (1996)

2º.) La de que esta determinación exterior del espíritu en lo finito, no sólo no lo limita, sino que posibilita su propio desenvolvimiento y su acción transformadora de la realidad finita.

No hay duda que este es el aspecto más valioso que contiene el pensamiento hegeliano. Expone:

-“Si el ideal implica así de un modo resumido, la determinación del espíritu y la posibilidad de su manifestación exterior, la particularidad no deja de orientada para el exterior, incluir el principio de DESENVOLVIMIENTO a que se ligan directamente en referencia al exterior, las diferencias y la lucha entre contrarios. Esto nos lleva a considerar la determinación diferente, por así decir, progresiva, del ideal, aquélla que nosotros podemos, de un modo general, aprehender en la forma de ACCIÓN ”.

-“Mas lo que es interior y espiritual no deja de ser susceptible también de movimiento tiene que sujetarse a la unilateralidad y al equívoco.

El espíritu perfecto, total, desenvolviéndose en sus particularidades abandona el reposo para lanzarse en un mundo dilacerado y perturbado por oposiciones y complicaciones; una vez envuelto en esta dispersión ya no se puede abstraer a las infelicidades y a los desastres del mundo finito ”. (Hegel, 1993:106)

El compromiso ético del arte

Además de los principios o verdades fundamentales expuestas, donde Hegel apoya y a partir de ellas explica la fuerza transformadora, tanto subjetiva como cósmica del arte, quiero señalar este otro aspecto complementario: el del arte como compromiso con lo cotidiano.

Nuestro filósofo cuando trata del tema más específico: “la determinación ‘exterior’ del Ideal ”, partiendo de este hecho: “ la existencia real del hombre supone la de un mundo ambiente en el que se halla situado, como la estatua de Dios en el templo ”, se pregunta cuáles son los caminos por dónde el espíritu se inserte directamente en la común realidad exterior, en el cotidiano de la realidad y, por tanto, en la prosa de la vida”, como también dice, con otras palabras: “los diversos hilos por donde el ideal se entreteje con el mundo exterior”.

A este respecto, enumera los hilos o caminos de la realidad exterior física, tales como: local, región, clima, época ect..... y los hilos o caminos de la realidad exterior espiritual, tales como: familia, paternidad, religión... y estructura política y civil.

Seguidamente expone su tesis: la de que el hombre ejercita su poder espiritual, no para librarse de los conflictos del mundo, refugiándose en una torre de marfil -“viviendo en lo irreal”- sino para emplearlo para responder a “las exigencias, miserias y dependencias” de su humano existir real, histórico y concreto.

Contundente, resume:

“Es que el hombre, verdadero centro del ideal, VIVE, quiere decir, evoluciona en un espacio determinado, y pertenece a una época determinada es simultáneamente el presente y lo indefinido individuales. Ora bien, la vida implica oposición con el ambiente exterior y quien dice oposición, dice contacto y actividad”. (Hegel, 1993:141)

JUNG: Un mítico saber arquetípico colectivo con mágico efecto subjetivador y humanizador

Ya señalé que el sistema teórico junguiano sobre la mente adolece de una falta de mayor conocimiento de la metodología del pensar filosófico fundado en principios que se distinguen conforme sea la naturaleza del objeto estudiado.

A partir de Kant, sobre todo, con su separación irreductible entre los principios inmanentes de uso meramente empírico y los trascendentes de un uso más allá de lo sensible o empírico, el estudio del hombre, en su dimensión psíquico-espiritual, escapa a cualquier tentativa de control científico empírico.

Por esta razón, suenan como ingenuas sus afirmaciones, ya citadas: “Soy un empirista y no un filósofo” y esta otra: “yo diría que los arquetipos son una versión psicológica (saber científico) del pensamiento de Platón” (saber mítico o metafísico).

Su tesis central sobre el lado transcendental de la mente humana que lo separa también irremediadamente, del pensamiento de Freud, sólo puede defenderse en el campo que llamo de verdadera metapsicología, cuyos principios son los mismos que los de la metafísica u ontología, trascendentes y no inmanentes conforme enseña el autor de la *Crítica de la Razón Pura*.

Por otro lado, el psicólogo-filósofo de Ginebra, como anteriormente comenté, tenía una clara percepción de los límites de su esfuerzo científico, cuyos frutos se reducen a una constatación histórica de las expresiones más altas del espíritu humano y a una sistematización de las mismas, levantadas en todas las culturas de la tierra. En este campo, el mérito de Jung es de un inconmensurable valor.

Confiesa, pues, que su psicología analítica sobre la dimensión espiritual del alma humana la fundamenta en los fatos históricos y que esto fue; “lo único científicamente alcanzable”. Constata: “Sólo con el *Mysterium Conjunctions*” mi psicología fue definitivamente colocada en la realidad establecida en su conjunto, gracias a sus fundamentos históricos. Así, mi tarea fue cumplida y mi obra terminada. En el momento que logré hacer pie en lo más hondo, toqué al mismo tiempo el límite extremo

de aquello que era, para mí, científicamente alcanzable: lo trascendente, la esencia del arquetipo, en sí mismo, a propósito del cual no se podría formular más nada de científico”. (C. Jung, 1989:194)

Esta laudable posición epistemológica, sin embargo, en la práctica, no fue claramente seguida en su obra, que se presta a lecturas diferentes por no estar claros los límites entre una intelección de la mente humana, en los moldes filosóficos-metafísicos y los de su explicación empírica en los moldes científicos-empíricos.

A pesar de estas restricciones, la obra de Jung, como ya señalé tiene el gran mérito -éste es el motivo de incluirlo entre los autores que me guían teóricamente, en mi estudio Miró- de abrir la puerta para un estudio metapsicológico de la condición espiritual de la naturaleza humana, sin la cual se hace imposible una comprensión de las más elevadas expresiones de su espíritu, tales como las que ahora estudio, las artísticas.

Retomando el hilo de mi madeja: qué es lo que nos dice Jung sobre el saber artístico y sobre su efecto?

En mi respuesta a la cuestión levantada resalto apenas estos puntos constitutivos de su pensamiento sobre el particular. Según él, tratase de:

1 -Un mítico saber arquetípico colectivo:

En el prefacio de los editores a su obra: *“El espíritu en el Arte y en la Ciencia”*, puede leerse: “La fuente de la creación científica y artística, en las estructuras arquetípicas y, principalmente, en la dinámica del “arquetipo-espíritu” constituye un contrapunto esencial al tema que sirve de base a esta colección de ensayos”. (C., Jung, 1967)

En efecto, Jung, a pesar que defina los arquetipos en su función dinámica o como define: “pattern of behavior” (esquemas de comportamiento), no deja por ello de hipostasiarlos, dándoles el papel de capacidades o facultades con principios, como dice él, “condiciones a priori”, cuyo origen traspasa lo empírico, es decir, confiesa su

naturaleza mítica o trascendente. Citándolo de nuevo: “Del punto de vista empírico, no obstante, el arquetipo jamás se forma en el interior de la vida orgánica en general. Él aparece al mismo tiempo que la vida” (C. Jung, 1983:3)

Así siendo, el arquetipo -espíritu, en nuestro caso, sería la fuente de este saber estético trascendente. Su gran aportación, no obstante, reside en dar a este saber una congenialidad colectiva, de suma importancia para fundamentar la naturaleza de las verdades que corrieron en la sangre de la interioridad mironiana y que obra consigue actualizar y comunicar y que sobre las cuales ya tuve oportunidad de hablar.

Este sentido, el poeta o artista es aquél que posibilita un florecer de las verdades primordiales que se encubran en el subsuelo de nuestra interioridad más profunda. Sobre este particular, citando la afirmación de Gerhart Hauptmann: “Poesía significa dejar resonar por detrás de las palabras la palabra primordial”, se pregunta: a qué imagen primordial del inconsciente colectivo puede ser reducida la imagen desenvuelta en la obra de arte? Didáctico responde: “Esta pregunta necesita de explicaciones en varios sentidos. Como fue dicho, consideraré aquel caso de una obra de arte simbólica, cuyo origen no debe ser procurado en el inconsciente personal del autor, mas en aquella esfera de la mitología inconsciente perteneciente al patrimonio común de la humanidad”. (C. Jung, 1967:68)

2 -Mágico subjetivador y humanizador

Este punto de la acción mágica y humanizadora del Arte sobre el espectador es uno de los más originales y conclusivos de la citada obra. Afirma: “Quien habla a través de imágenes primordiales, habla como si tuviera mil voces; conmueve, subyuga, elevando simultáneamente aquello que cualifica de único y efímero en la esfera del continuo devenir, eleva el destino personal al destino de la humanidad y con esto también suelta en nosotros todas aquellas fuerzas benéficas que desde siempre posibilitaron a la humanidad salvarse de todos los peligros y también sobrevivir a la más larga noche”. (C. Jung, 1968:70)

Señalo : Termino esta breve exposición, teóricamente fundamentada, sobre el saber estético y su efecto, haciendo estas dos ponderaciones críticas:

a) La de que son raras las obras de Arte que puedan llamarse de geniales, en el sentido de una representación de las ideas suprasensibles del sentimiento; o, de una “mimesis”, como definiendo, “metaliteral” o formal de naturaleza espiritual, ya preconizada por Platón y, que, por tal motivo, ejercerían una fuerza mágica o aún milagrosa, como señala, también, L. de Vinci, en el ánimo de sus espectadores.

Sobre este particular, ese otro teólogo de la pintura, en sus manuscritos, declaró: “El carácter divino de la pintura hace que el espíritu del pintor se transforme en una imagen del espíritu de Dios”. (L. de Vinci, apud Pascal Torres-Guardiola, 1993:31)

Será no obstante, en su “*Tratato della Pittura*”, al hablar del carácter inimitable de la pintura que hace superior a la propia escultura y a todas las artes gráficas, en general, es donde mejor explica por qué que algunas pinturas, en su caso, religiosas,- por presentar una hechura, mérito de su autor, de tal perfección que nada puede superarlas “de esta guisa o condición”- tendrían, por ello, un efecto milagroso en sus espectadores. Escribe: "sólo ella (la pintura) permanece noble; sólo ella honra su autor y permanece preciosa y única, sin parir hijos semejantes a sí (no admite repetición). Y tal singularidad la hace la más excelente que aquellas por doquier publicadas. Pues no vemos a los grandísimos reyes de Oriente que andan velados y cubiertos por creer que su fama disminuiría si publicasen y divulgasen su aspecto? Acaso no vemos que las pinturas que representan a las divinas deidades son a menudo cubiertas con colchas de muchísimo precio? Y cuando se descubren, acaso no se hace antes gran solemnidad eclesiástica, con diversos cantos y variadas músicas, y al desvelarlas no se postra acaso la gran multitud de gentes que allí acude, las adora y ruega a Aquel en ellas aparece representado por recobrar su salud perdida y por su salvación eterna, como si tal deidad estuviera allí viva y presente? No acaece esto en ninguna otra ciencia o humana obra; y si tú me dices que esto no todo es mérito del pintor, sino virtud propia de la cosa imitada te responderé que, en tal caso, la mente de los hombres podría satisfacerse permaneciendo en su lecho, en vez de peregrinar a lugares penosos y llenos de peligro como vemos de continuo.

Entonces qué necesidad les mueve a ir? Reconocerás, sin duda, que la causa debe ser un tal simulacro de Dios, y que ni aún las escrituras todas podrían fingirlo de esta guisa y condición. Com que parece que esa divinidad ama a tal pintura y ama a quien la ama y reverencia, y más se deleita en ser adorada en ella que en otra suerte de figura que la imite, y a través de ella concede gracias y dones de salvación, según creencia de quienes (en tal lugar) concurren ". (L. de Vinci, 1993:39)

b) La de que, por otra parte, no todas las obras de un mismo artista-genio tienen el mismo quilate de saber creador, ni, consecuentemente, tienen la misma fuerza mágica. Cada artista tiene sus obras mayores o primas. Sus frutos difieren, pues, de una estación para otra. La genialidad, en este particular, se atendería también a las condiciones climáticas de la interioridad de su Espíritu Creador.

El mismo artista, consciente o no, sabe de ello. Basta recordar como L. de Vinci, sólo se separó, poco antes de su muerte, 1519, de sus obras más queridas y que llevó consigo para Francia: "Santa Ana" (1501), "La Virgen y el Niño" (1501), "Mona Lisa (1503-7) y" S. Juan Bautista "(1513-16); y, como nuestro Miró sólo por dificultades financieras, se desprendió de "La Masia "(1921-22) y de su Autorretrato (1937-38), para citar apenas algunos ejemplos.

1.3.3: El contexto estético histórico de la experiencia mironiana

La semilla original del saber estético mironiano se nutrió, creció y dio frutos, gracias al "back-ground" de un saber estético característico de su tiempo. Este hecho nos despierta estas dos preguntas complementarias: cuál sería el trazo más característico de este saber estético anterior? Y, cuál sería el movimiento o movimientos artísticos modernos que mejor encarnarían esta nueva "idealidad" estética?

Hegel, coherente con su sistema sobre el dinamismo del espíritu, en su Estética, analiza el arte de cada tiempo o momento histórico y su carácter epocal, y, por ello, "mortal", en el sentido de que cada etapa nueva presupone vencer la anterior y consiguientemente "matarla", en el sentido de "superarla" (*aufheben*) siguiendo la ley de desarrollo de la vida de este mismo espíritu.

Sobre este particular me llamó la atención este curioso hecho: Miró inició su productiva fase de la noche oscura del "asesinato de la pintura"-1928-31- después de su viaje a Holanda, en la primavera de 1928, cuando "se siente profundamente conmovido por Vermeer y los maestros holandeses del siglo XVII"(J. Dupin, 1993:141).

A este respecto conviene recordar que Hegel considera la pintura holandesa y alemana de esta época como ejemplos de la estética romántica, pues, ellas, al contrario de lo que acontece con la pintura italiana 1) "traducen de una forma cada vez más adecuada la profundidad de los sentimientos y la independencia subjetiva del alma;2) traducen la vida profana y no la religiosa con sus intereses de fe y salvación, muestran, pues, : "cómo se comportan en la vida profana los individuos representados, cómo luchan con sus inquietudes de la vida y adquieren en este duro y penable trabajo, virtudes profanas: fidelidad, perseverancia, rectitud, energía y resistencia cívica". (Hegel, 1993: 488).

Es curioso cómo Miró, intuitivamente,- todo indica que no hubo nada de voluntario ni de consciente- al depararse con la citada pintura, aceptó este reto hegeliano de traspasar esta etapa de los maestros holandeses: Jean Steen y H. M. Sorghy, en el sentido de osar interpretar su mismo espíritu romántico dando a algunas de sus obras una versión más radical a través de un lenguaje "más moderno",sinónimo de más radicalmente romántico. Me refiero a sus célebres telas de 1928": *Interiores Holandeses;* *La Patata, El Bodegón con Lámpara*.Sobre el significado estético innovador de esta singular producción mironiana hablaré en la IV parte de mi estudio.

Y cuál sería la posible relación entre estos dos hechos relatados : impacto del arte flamenco y el de su fase del "asesinato de la pintura"? Conjeturo: Miró intuyó como nadie el espíritu de la idealidad romántica que traducían las telas de los artistas holandeses y de ahí su tentativa de traducirla más radicalmente con sus citadas interpretaciones.Esta corajuda tentativa, sin embargo, despierta en su espíritu creador una profunda crisis, la del "asesinato de la pintura", que yo definiría como una búsqueda romántica de buscar nuevos caminos para la expresión de la libertad y hegemonía de la interioridad sobre la exterioridad. Tres arduos años dejando de pintar y expresándose a través de otros

recursos no pictóricos para, al final, encontrar la forma de pintura soñada, puesto que, como decía : "no puedo ser otra cosa sino un pintor".(Miró -Declaraciones,1993: 255).

Bajo esta perspectiva, según defiende, La Modernidad, donde la obra de Miró nace y se inserta, se caracterizaría por una ruptura, en el sentido de superación hegeliana del saber clásico renacentista y por la consecuente adhesión radical a los postulados de la estética romántica con su propuesta de hegemonía de la interioridad del espíritu sobre la perecedera exterioridad. Y qué tendrían en común estos movimientos estéticos del pasado? Sucintamente hablando, yo diría que ambos tienen una misma preocupación común de descubrir la grandeza humana, en su congenialidad divina, por parte del clasicismo; y, en su riqueza interior humana y secular, por parte del romanticismo, siguiendo el punto de vista hegeliano.

Esta consciencia del linaje divino del hombre se afirma con la descubierta clásica y renacentista del cuerpo humano ser la forma privilegiada y única de hacer posible la adecuación de la idea y la forma. Así, el filósofo, Rector de la Universidad de Berlín, al referirse al saber del momento clásico, escribe: "En cuanto existe, y de una existencia sensible, el espíritu sólo se puede manifestar en la forma humana. Es así que se realiza la belleza en todas sus virtualidades, la belleza perfecta. Ya se afirmó que la personificación y humanización de lo espiritual corresponde a una degradación; resulta, sin embargo, que la verdad sólo reside en esta afirmación: el arte sólo puede expresar lo espiritual, humanizándolo, siendo así posible tornarlo accesible a la intuición, supuesto que sólo encarnado en el hombre , el espíritu se nos hace sensible". (Hegel, 1993: 51).

Por su lado, la corriente del saber estético romántico posterior se caracterizaría por la descubierta de la riqueza insondable de la interioridad humana que nos iguala a todos y derrumba todas las barreras sociales, valorizando la expresión espontánea y natural del espíritu cuya pureza se conserva en el alma popular, que vislumbra y experimenta la grandeza humana , independiente de los papeles sociales que se ejerzan y de los ricos vestidos o andrajos que se usen, en esta vida mortal.

Por esta razón, lo que cuenta en este histórico momento es la fuerza de la interioridad humana que, según Hegel "no teme las aventuras y sorpresas de la expresión exterior".

Hegel analiza así la naturaleza de este saber estético romántico: "En el arte romántico, es el elemento espiritual el predominante . lo espiritual goza de su plena libertad y, seguro de sí, NO TEME LAS AVENTURAS Y SORPRESAS DE LA EXPRESIÓN EXTERIOR Y NO RECUA DELANTE LOS CAPRICHOS DE LAS FORMAS. Como un elemento accidental podrá tratar lo sensible, mas siemprepre lo investirá de un fluido de espiritualidad que transforma la apariencia en realidad necesaria.

Se diría, pues, que en esta tercera fase, la libre y concreta espiritualidad, constituye el objeto del arte."(Hegel, 1993: 53).

En este contexto de la consciencia estética romántica, el texto artístico mironiano, siguiendo el paradigma hegeliano, en su modernidad nos revela una nueva modalidad de religiosidad estética: la del Arte Nuevo, propugnado y teorizado por Kandinsky, cuya característica fundamental sería la de señalar un nuevo aspecto de la libertad enriquecedora de las relaciones entre Idea y Forma, iniciada en el tercer *moment* del arte romántico con su tesis de la hegemonía de la interioridad sobre la exterioridad. A mi ver, bajo este prisma, el Arte Nuevo no sería más que un desdoblamiento enriquecedor del saber estético romántico. Según mi propuesta, pues, el Arte Nuevo de la que nuestro Miró sería el gran heraldo, históricamente, iniciaría y desenvolvería una nueva faceta de la consciencia romántica: el de una interioridad esciente de su devenir creador participativo, cuando el Espíritu humano, con su sed insaciable de Absoluto, resurge solanero y pletórico de sentimiento de libre responsabilidad participativa cósmica, en el horizonte de un nuevo crepúsculo, anunciando un nuevo día esperanzado y antinihilista para toda la Humanidad. Aesta nueva faceta del saber romántico convengo clasificar como 4o. *moment*

Señalo que este tema sobre esta nueva faceta de la espiritualidad romántica , que el arte de Miró traduce será desarrollado en la IV parte de presente trabajo. Subrayo, todavía, que el título de la obra de Kandinsky: *De lo Espiritual en el Arte*, sobre este particular, no podría ser más sugestivo. Este autor, al referirse al verdadero contenido del

arte, escribe: " Este "qué"- contenido- no será ya el "qué"material y objetivo del período superado, sino un *contenido artístico*, el alma del arte, sin la que su cuerpo (el "cómo") no puede llevar una vida completa y sana, al igual que un individuo o un pueblo. *Este "qué"es el contenido que sólo el arte puede tener, y que sólo el arte puede expresar claramente por los medios que le son exclusivamente propios*". (Kandinsky, 1995: 32).

Dentro el ámbito del Arte Nuevo cabe señalar la importancia del Cubismo, con su nuevo hacer plástico desfigurando (el sintético) o deshaciendo (el analítico) los objetos, representados con todo su peso y volumen, y ocupando , con plena libertad, un espacio ,que les pertenece y descubren ser suyo. Esta manera de lidiar y representar los objetos, a mi ver, ilustraría esta nueva mentalidad o saber estético del hombre moderno, dueño de su espacio y tiempo (Hegel une los dos: “el tiempo es la verdad del espacio’). (Hegel, apud Heidegger, 1990:242)

Por parte de Miró, debo señalar que nunca siguió al pie de la letra las normas estilísticas cubistas, ni siquiera en los primeros tiempos con sus obras de “hechura” cubista. Tampoco siguió nunca las de cualquier otra corriente, obedeciendo siempre su propio estilo. Se identificó, esto sí, con el espíritu de la Filosofía estética cubista de descubierta del dinamismo inmanente en todas las cosas. Estas aguas las bebió en la fuente de su idolatrado maestro Cézanne a quién llamó de: “El gloriós patró Sant Cézanne”. (Miró -Declaraciones, 1993: 150)

Su patriota Picasso, exponente máximo del cubismo, también debió en las mismas aguas cezannianas. La Historia del Arte registra, pues, las características del pintor francés, que tiene la obra prima picassiana del Cubismo: “Les Demoiselles d’Avignon”(1907) y sobre todo, presentes sus esbozos preparatorios. Bajo este prisma las palabras dirigidas a Miró por su amigo Picasso, cuando le visitó en su taller del 45 de la rue Blomet, adquieren todo su significado: “después de mí tú eres otro que estás abriendo una nueva puerta”. (M. Rowell, 1986:162) Miró, por otro lado, nunca escondió la gran influencia que su fase cubista tuvo de Picasso y lo mucho que éste le ayudó en esta época. En su entrevista con Tabal, en 1928, revela: “Yo estaba principalmente influenciado por Picasso y los Cubistas, y cuando regresé a mi tierra

Tarragona , estaba obcecado por un deseo loco de trabajar y produjo muchas obras, entre ellas se incluyen: mi Autorretrato y“ LA TAULA ”(refiriéndose a sus obras: el Autorretrato de 1919, que el propio Picasso adquirió y“ La Taula ”(natura morta del conil -1920). Las dos, con un inconfundible estilo cubista a la mironiana.

Según defiende, Miró fue siempre “cubista”, en el sentido de toda su obra traducir un saber primordial heraclitiano, consiguiendo hacer sensible este metamorfosarse de todas las cosas del universo, inmersas en este “Absoluto de la Naturaleza”, con el que siempre sintonizó y colaboró creadoramente.

A mi ver esta sería la nueva puerta abierta a la que se refería su amigo Picasso. Considero sin embargo que las dos puertas por nuestros dos genios de la pintura moderna difieren entre sí, en lo que se refiere al saber cubista de ambos, por su dimensión motivacional e ideológica.

El cubismo picassiano, en este sentido, sería más antropocéntrico, o sea, haría sensible esta libertad del poder creador humano de montar y desmontar las cosas en el espacio a su antojo y manera o según sus imperativos personales. Ya el “cubismo” mironiano, o mejor dicho, su “Filosofía cubista”, revela un saber que llamo de “antropocósmico” al sensibilizar esta consciencia cósmica del hombre con su saber primordial de participar en este devenir continuo del universo del que el mismo es su centro. Como explicaré, en los próximos capítulos, cuando analizo sus principales obras, esta consciencia cósmica define y da unidad a su vida y obra, siendo ello el objeto de mi presente trabajo de tesis.

En este momento quiero apenas ilustrar con una confidencia suya este espíritu “cubista”, a la mironiana, que atraviesa toda su obra desde su juventud. Refiriéndose a su primera fase inicial que llama de “divisionista”, explica: “A la edad de veinte años, poco más o menos, hice pintura divisionista, como ahora en la tela “El Pagés”, que es de 1912. Tan sólo veía una irradiación de la forma en el espacio, y mis colores eran como cohetes. El color, en suma, desaparecía para tornarse (esdevenir) unos fuegos artificiales”. Miró -Declaraciones, 1993:112)

John Golding explica esta simbiótica y dinámica relación del objeto con su espacio pictórico, que define el espíritu de la estética cubista: “De este complejo de elementos compositivos, el objeto emerge lentamente, para en seguida perderse de nuevo en la activación espacial global de la superficie, de modo que se establece una especie de diálogo entre los objetos representados y la continuidad espacial en que ellos se inseren. Tal vez fuera a respecto de estas obras que Braque estuviera hablando cuando dijo: “ Yo era incapaz de introducir el objeto sin haber creado antes el espacio pictórico ”. (Golding, J. 1991:45) Y todo esto, gracias a la fuerza hegemónica del espíritu, ahora capaz, de "no recular delante los caprichos de las formas".

Como ejemplo de su saber cubista cezanniano y que refleja este dinamismo y fusión cósmica de todas las cosas en el espacio, cito su tela: “Mont-roig-Sant Ramón-1916”.

Esta tela, por la victoriosa fuerza ascensional del monte , me recuerda otras muchas de Cezanne con su misma obsesión de tentar registrar el gesto/ gesta petrificado de activa comunión cósmica, del monte Sainte-Victoire de su tierra natal de Aix (Francia). Conmovedora imagen del ciclópeo gigante, que encarna el nuevo momento romántico del espíritu humano con su responsable consciencia de personaje, que se identifica con e integra, artística o poéticamente, todas las realidades del Universo.



46 – Ilustr.

1.3.4: El secreto de la fuerza mágica del saber y del lenguaje primigénios mironianos:

Todo lo dicho hasta ahora tiene la finalidad de señalar las fuentes míticas de su saber estético así como fundamentar, teóricamente, la naturaleza romántica de este mismo saber, cuyas prerrogativas, a mi pobre ver, harían su autor uno de los heraldos más emblemáticos de la consciencia moderna existencial. Para ilustrarlo, examinaré estos dos aspectos, donde se fundaría la fuerza mágica de su obra: el de su búsqueda y hallazgo de un saber poético primordial y el de haberlo traducido con la fuerza de un lenguaje pictórico, también primigenio.

1.3.4.1: El quilate poético primordial:

Concuerdo con Herder y otros muchos que defienden que el lenguaje es un medio de comunicación (signo que informa de la realidad) antes que un medio de expresión (representación-ímagens de la realidad). (Herder, apud E. Fischer, 1972:15)

Siendo así, el lenguaje tendría una doble naturaleza: la de signo, en cuanto abstracción del objeto y de la imagen, en cuanto captación sensorial del objeto. Humboldt sintetiza: “El lenguaje es imagen y signo al mismo tiempo, sin ser del todo resultado de la impresión creada por los objetos ni de la voluntad arbitraria del sujeto hablante”. (Humboldt apud E. Fischer, 1992:18)

Por otro lado, el lenguaje artístico creador presupone un saber original que lo distingue del saber del lenguaje de la prosa diaria, patrimonio de todos. Por este motivo, como bien señala Schiller, sería inherente al lenguaje poético un deseo de ir a las fuentes de donde nacen las palabras “nuevas”, o donde se renuevan o recrían las “viejas” por su uso común. Explica: “El lenguaje (común) traduce todo en términos de razón, pero el poeta está encargado de traducir todo en términos de imaginación. La poesía recurre a la visión, y el lenguaje no suministra más que conceptos. Esto quiere decir que la palabra despoja al objeto al que desea representar de su naturaleza sensual e individual e introduce en él algo que le es propio, una cualidad general que es extraña al objeto

original. Por eso no se llega a representar libremente el objeto, o bien no se lo representa del todo y nos limitamos a describirlo”. (Schiller apud E. Fischer, 1972:21)

Por causa de este desgaste de las palabras por su uso prosaico, existiría en todos los poetas esta aspiración nativa de ir al encuentro primigenio con la cosa y así apropiarse mágicamente de ella y darle un nombre de primera mano, es decir, regresar a este estado prelingüístico cuando aún las cosas no fueron bautizadas, o no les fue dado nombre.

Esta consciencia poética expuesta en el caso de Miró no podría ser más intensa y cultivada. Fruto de ella es su lenguaje pictórico poético, que nace de un saber primordial de comunión y primer contacto con el Universo Cósmico, cuya fuente, según él -a este respecto cito de nuevo sus palabras, pues, en este contexto actual de explicación, ellas recuperan todo su profundo significado- hay que descubrirla en la “hoguera oculta” de la interioridad más profunda que define la verdadera identidad artístico-existencial: “Lo esencial no será quizá esta irradiación misteriosa que emana de la hoguera oculta, donde la obra se elabora y acaba por convertirse en el hombre todo? Aquí hay la verdadera identidad. Realidad más profunda, irónica, que se befa de la que aparece a nuestros ojos, y, sin embargo es la misma. Sólo que hay que iluminarla, desde abajo con el rayo de una estrella. En tal caso, todo se vuelve insólito, inestable, claro y al mismo tiempo marañado. Las formas se engendran transformándose enteramente.

Ellas se intercambian y crean así la realidad de un universo de signos y de símbolos en que las figuras pasan de un reino para otro, tocan con los pies las raíces, son también raíces y se pierden finalmente en la cabellera de las constelaciones. Es como una especie de lenguaje secreta, compuesta de fómulas de encantamiento y que existe antes de las palabras, del tiempo en que aquello que los hombres imaginaban, presentían, era más auténtico real que aquello que veían, era la única realidad.”(Miró apud M. Rowell, 1986:240)

De hecho, Miró, toda la vida, con los ojos-estrella de su interioridad, pasó a ver y entender el mundo móvil de todas las cosas del universo y con su luz construyó un saber estético de naturaleza primordial, cuyo lenguaje alcanzaría aquello que Adorno llamó,

refiriéndose al lenguaje poético, en general: “el temblor de la historia primigenia de la subjetividad del alma”. (F. Adorno, 1986:151)

Como definiendo, esclarezco que esta relación primordial con las cosas de las que nuestro artista extrajo su saber estético no es de naturaleza subjetiva, en los moldes de la estética endopática o de la “Einführung”(proyección sentimental), en el sentido de objetivar en un objeto fuera de nosotros, nuestra propia subjetividad. Tratase, mas bien, de una identificación y descubierta, como señala Hegel, al referirse al arte romántico: “ el alma, el espíritu, la conciencia[...] SE IDENTIFICAN CON LOS OBJETOS, y así consiguen hacer de ellos algo nuevo que posee valor propio(Hegel, 1993: 340) - explicando este "valor propio" como "la verdad artística"- poética-(Ibid.:339).

Sobre este particular, Heidegger es quien mejor sistematiza metafísicamente, este saber estético romántico, fruto de la escucha o contemplación del revelarse o desnudarse de las cosas en su mismidad o esencialidad más íntima. Por ejemplo, en su ensayo “La Cosa” (Das Ding - 1962 especula sobre los significados metafísicos de lo que llama “la cantaridad del cántaro”, o sea su condición de receptáculo vacío. A partir de ahí se pregunta: “cómo contiene el vacío del cántaro?”. Su respuesta no es la de la ciencia que nos respondería en términos de los centímetros cúbicos de su volumen. Heidegger, poética o metafísicamente, como se quiera, responde escuchando y descifrando el gesto de acogimiento y dádiva del vacío del cántaro y su alcance cósmico. Escribe: “El cántaro contiene en cuanto acoge (nimmt) aquello que en él se vierte (...) El vacío contiene una doble manera: recibiendo y reteniendo. La palabra “ contiene ” es, por este motivo, equívoca (zweideutig). El recibir “ lo derramado dentro ” y “ el retener dentro ” son solidarios. Mas su unidad determinase a partir del “ e-verter ” (derramar para fuera), o sea, como dice ofrecer (schenken)”.

Y sobre el significado cósmico de esta donación del vacío del cántaro, “su cantaridad”, señala poéticamente: “En el agua de la oferta persiste la fuente. En la fuente persiste la roca y, en ésta, el sueño oscuro de la tierra, que recibe del cielo la lluvia y el orvallo. En el agua de la fuente perduran las nupcias del cielo y de la tierra. Ellas duran en el vino que el fruto de la viña da, en el cual, el nutriente de la tierra y el

del sol del cielo, uno al otro están confiados. En la oferta del agua, en la oferta del vino, “persisten” cielo y tierra. O sea, la oferta del vertimiento es la cantaridad del cántaro. En el ser cántaro se perpetúan el cielo y la tierra.” (Heidegger, 1988:125)

Todos estos significados metafísicos o poéticos del “contener dentro” y “derramar para fuera” de la femenina y generosa “cantaridad” del prosaico cántaro, expuestos por el sesudo Rector de la Universidad de Freiburg, quedan cristalinos como el agua fresca que guarda la “cantaridad” ginemórfica de la alcarraza de los humildes y sabios riberinos del Río S. Francisco, en Bahía, Brasil de la ilustración.



47 – Ilustr.

Así, con ella, consiguen matar su sed, tanto del cuerpo cuanto del alma.

Este mismo pensamiento lo expone, principalmente, en sus dos otros ensayos “Holderlin y la esencia de la poesía” (1937) y “Unterwegs zur Sprache” (1959)- por los caminos del lenguaje. En este último enseña: “El filósofo y el poeta tan sólo a través de un pasivo abandono a las cosas (Gelassenheit) encontrarán el único camino para llegar al sentido del ser, oculto por el mundo de la técnica y a una auténtica “abertura” al misterio”. (Heidegger, apud N. Abbagnano, 1984:157)

Para concluir, ni que decir falta que esta fue, precisamente, la instintiva actitud filosófica metafísica que dirigió la vida y obra de Miró, como, reiteradamente, atesta, de pies a cabeza, mi presente estudio.

Para subrayarlo de nuevo cito esas nuevas confidencias tuyas a este respecto: “Para mí el objeto es viviente, este cigarrillo, esta caja de cerillas tienen una vida secreta mucho más intensa que por cierto algunos humanos. Cuando veo un árbol, recibo un choque, como si fuera alguna cosa que respirase, que hablara. Un árbol es también algo humano”.

En la misma ocasión, citando Kant, nos habla de cómo, “las cosas inmóviles se tornan grandiosas, mucho más grandiosas que no por cierto aquello que se mueve”. “La inmovilidad me hace pensar en grandes espacios, donde se producen movimientos que no se paran en un momento, movimientos que no tienen un fin. Es como decía Kant, la irrupción inmediata del infinito en el finito (...). Esto se traduce en mis telas, en unas formas que parecen chispas saliendo del marco de un volcán.”

Por otro lado, explica que los espectadores de su obra sólo se volverán actores de las mismas cuando sepan compartir este movimiento que ellas transmiten: “El espectador sería un actor que leyese un poema que le parece una absurdidad absoluta, si no siente estos movimientos en mis cuadros.”

Finalmente, místico nos recuerda que esta voz heideggeriana de las cosas, sólo es posible escucharla a través de “la música muda” de estas mismas cosas, citando a su compatriota San Juan de la Cruz. “(Miró -Declaraciones, 1993:424ss)

En este contexto explicativo entiéndase mejor el alcance metafísico de la espontánea frase de su amigo Joan Prats, definiendo antológicamente este toque mágico del poder poético de la interioridad neroniana, cuando, boquiabierto, confesó: “Cuando yo recojo una piedra, es una piedra. Cuando la recoge Miró, es un Miró”.

En 1945, Louis Parrot prologa el catálogo de una colectiva de la que participaba Miró, en la Galerie Vendôme, y donde escribe estas palabras que sintetizan todo lo dicho sobre la esencia del saber poético mironiano sobre las cosas: “Las pinturas de Miró no son una simple diversión. Se trata (...) de una búsqueda constante de la esencia religiosa, del sentido mágico que las cosas acaban siempre por dejarnos adivinar”. (J. Dupin, 1993:279)

Miró se hace merecedor del título de “Le poète préhistorique”, que le fue dado por Raymond Queneau (1949), no apenas por el quilate y pureza de su palabra poética, aún envuelta en pañales, como acabo de exponer. A mi entender, Miró es un poeta “prehistórico”, en nuestro caso, sinónimo de mítico, sobre todo, por estos dos motivos fundamentales: 1) por el contenido de sus palabras al designar las verdades primordiales de nuestra interioridad mítica; 2) por haberlo traducido o representado también con un lenguaje, igualmente primigenio.

Así siendo, la fuerza del saber primordial de su palabra tendría como fuente, no un mimetismo o simple copia estéril del arte prehistórico y, mucho menos, una regresión imposible al estadio del arte evolutivo de la psicología infantil. Esta fuerza, por el contrario, nace del encuentro personal con las verdades míticas o esenciales de su interioridad y del hecho de haberlas sabido representar sensiblemente, con un lenguaje sígnico pictográfico que remonta a los tiempos que precedieron al lenguaje sígnico pictográfico que remonta a los tiempos que precedieron al lenguaje hablado.

El lenguaje sígnico metafórico originario de Joan Miró ilustraría la tesis nietzscheana sobre el origen “fantástico” del lenguaje artístico, fruto del alma con su instinto constructor de metáforas, como explica Conill, al disertar, a propósito de Nietzsche, sobre: “Metaforicidad y Metafísica”. Escribe: “El lenguaje tiene su origen en la fuerza artística – voluntad de poder -que instauro el sentido y se apropia del mundo instintivamente; y para ello se nutre de metáforas, a fin de descubrir el devenir frente a lo conceptual, lo individual no sometido a lo universal, lo diferente más allá de lo idéntico y sensible en lo racional. La genealogía descubre la actividad metafórica originaria, la fuerza creadora, el instinto constructor de metáforas (...).

Nietzsche vendría a recuperar la actividad de la formación de metáforas en el proceso de instauración de signos, en el juego de significaciones sin sentido propio, como parodia de la metafísica que vivía de la aparente identidad del significado. En esta línea parece que la metaforicidad originaria nos curaría de la enfermedad metafísica, en la medida en que descubre la nueva relación entre pensamiento y vida más allá de la

conceptualidad, incapaz de hacer justicia a lo individual en la experiencia ”. (J. Conill, 1988:144)

A este respecto, recuerdo que mi nietecita, Brunita, de apenas dos años y medio, un día, de noche, al ver la luna creciente, me dijo: “abuelito, la luna esta sonriendo” – el formato cóncavo le evocó una boca alegre -y, en otra ocasión, dijo también poética: “el cielo está pintado”- de que colores le pregunté – respuesta: de amarillo, de rojo, de blanco... ”Su alma no tiene aún los conceptos cerrados de que la luna es redonda, que es un astro... etc. ni de que el cielo es apenas azul. Un bello ejemplo de la capacidad instintiva de metaforizar a partir de la experiencia vivida y no aprendida, como enseña Nietzsche y como lo hizo la vida toda el eterno Niño Heraclítico, nuestro Joan Miró. Del niño es el reino de los Cielos terrestres, por también azules.

1.3.4.2:La perennidad de las verdades del léxico sígnico mironiano.

J. Dupin, al referirse a la fuerza mágico-comunicativa de las obras de Miró del período, que llama de “Expansión -1952/1954”, señala que esta fuerza se apoya y se transmite a través de la “primordialidad” y de la forma “brutal” de sus signos ideogramáticos. Explica: “Sin embargo, las formas brutales proyectadas sobre las pinturas de esta manera no son, ni gratuitas, ni productos de un automatismo, sino que siguen ligadas al vocabulario de signos y elementos del lenguaje mironiano, aunque en forma de emanación espontánea, no elaborada, como su simplificación deliberada. Su potencia expresivas resulta aumentada, su energía captada en la fuente misma es inmediatamente liberada, siendo el ideograma el vehículo y el condensador de dicha energía subterránea que, sin él, se habría disipado y perdido. Y ello porque el doble trabajo del pintor está en obtener que esa energía circule, pero también que se fije en esta circulación. La contradicción la resuelve Miró precisamente gracias al signo vivo pero bruto. Ambos elementos, energía activa y signos reconocidos, son constitutivos de un “arte mágico ”y la magia es susceptible de obrar a fondo, de actuar sobre el inconsciente de los individuos y de las masas, de operar sin discursos, sin anécdota, sin el auxilio de una escritura codificada, que exige del espectador un saber preexistente.

Responde perfectamente, pues, al deseo de Miró de alcanzar al mayor número posible, a la voluntad de expansión a que ya nos hemos referido.” (J. Dupin, 1993:294)

Quiero notar y acrecentar al punto de vista dupiniano que la mágica fuerza comunicativa de la obra de Miró no reside tan sólo en el dinamismo del carácter elemental de sus signos ideográficos, sino también y, sobre todo, se acreditaría al carácter mítico o perenne de los contenidos que ellos evocan, de forma recurrente, en el transcurso de toda su obra. Sus verdades míticas pues, hacen resonar y despiertan las mil voces dormidas o silenciadas en el interior de todos los espectadores..

Efectivamente, su “Cortejo de Obsesiones”, ya ampliamente comentado, constituye la metafísica urdimbre de sus obras y que da vida, por su interior resonancia universal, a todos los signos que la hacen sensiblemente accesible a todos nosotros.

Sobre este particular, J. Cirlot señala: “Los temas en Miró, son algo implícito; por eso surgen de las interioridades del color y de los meandros de las formas, alcanzando una situación que nunca llega a ser estrictamente temática y que, por el contrario, permanece en el estadio de lo artístico, o sea, de las formas intencionales. Sentada esta premisa, podemos adentrarnos en la consideración de esos temas mironianos. Abundan, en especial, los seres esenciales, que impresionan fuertemente la imaginación y constituyen la mitología fundamental de toda existencia: el sol, la luna, personajes masculinos y femeninos, pájaros, estrellas, etc. Casi siempre, unos de estos seres se hallan, como en las estelas mesopotámicas aludidas, anteriormente, si no en adoración, por lo menos en presencia, y como bajo la tutela de los otros”. (J. Cirlot, 1949:41)

Por otro lado, y éste sería uno de los aspectos más creadores del artista, estas verdades con sus signos correspondientes, se repiten, paradójicamente de forma machacona y, a la vez, con una espontaneidad y vigor de hoja verde que sólo encontrarían explicación en su genialidad. El pintor nos expone la razón metafísica de este hecho: “Ellas (las formas de sus signos) son recurrentes, en cada ocasión sutilmente diferentes. Mas para mí, esta repetición resulta de un devenir descubierto de aquello que no puede ser totalmente alcanzado (expreso) en la vida ...”. (Miró, apud M. Rowell, 1986:208)

1.3.4.3: La magia de la Miróglifia.

Lo más característico del lenguaje de Miró, sin duda alguna, es su énfasis del elemento sígnico-gráfico, en cuanto abstracción del objeto, que sobrepone al elemento “imagético”, en cuanto captación y expresión sensorial o imitativa del objeto.

Por esta razón, puede hablarse de una Miróglifia, en el sentido de tratarse, de hecho, de una escritura hieroglífica, o sea, de una escritura mediante figuras y no signos alfabéticos, supuesto que, como explicaré, cuando usa estos últimos, los de las letras alfabéticas, lo hace de tal forma que ellas recuperan su carácter figurativo primordial hieroglífico.

Como ya señalé anteriormente esta aparente paradoja de sus primeras obras llamadas de detallistas, por ejemplo el de “La casa de la palmera” (1918) - que, a primera vista, contradiría el punto de vista expuesto, dada su patente reproducción minuciosa de las imágenes de las cosas, - se deshace cuando se profundiza en el espíritu y motivación de tal obra y de otras muchas del género. Como el mismo pintor explica en sus confidencias sobre esta fase de este estilo detallista o hiperrealista, este género de pinturas tendrían una motivación única: la de captar la esencialidad del objeto, flagrado en su indomable e irreductible singularidad, libertad, desnudez y en la modestia de su silencio anónimo. Sigue así los postulados cezannianos y los de toda arte primitiva popular. Su cuidadosa y religiosa caligrafía en la representación de los objetos obedecería, pues, a este respecto sagrado por ellos y por el contenido sígnico que los revela.

En una carta a su amigo Rafols (1918) escribe: “No tengo que despreciar nada de la realidad, convencido de que todo está contenido en ella. No hay nada anecdótico (ni sombras, ni contraluces, ni crepúsculo), lo que falta es pintarlo”. (Miró - Declaraciones, 1993:144)

Esta orientación estético-existencial queda aún más clara y contundente al escribir a Ricart, en la misma época, estas palabras: “nada de simplificaciones ni de abstracciones, mi amigo. Por ahora lo que más me interesa es la caligrafía de un árbol, de

un tejado, hoja por hoja, ramito por ramito, hierba por hierba, teja por teja. Esto no quiere decir que estos paisajes, al final no acaben siendo cubistas y rabiosamente sintéticos”. (Miró - Declaraciones, 1993:138)

Como él mismo explica, esta relación con el objeto le fue despertada por el Arte Oriental, cuna noble de la escritura hieroglífica: “Mis pinturas detallistas eran obras muy reflexionadas y meditadas y no dejaban lugar, casi nunca, para la espontaneidad y para un dejarse llevar. Durante este período estaba influenciado por el Arte de Extremo Oriente y la miniaturización de mi visión obedecía, naturalmente, a la miniaturización de los medios de expresión. El arabesco se convirtió en caligrafía. Había una gran modestia en todo eso y mi manera de pintar tenía casi alguna cosa de religioso”. (Miró - Declaraciones, 1993:140)

J. Dupin al comentar el estilo del “Carnaval de Arlequín”(1924-5), que refleja esta fase detallista, observa: “Escritura minuciosa, de una precisión de orfebre, parecida al miniaturismo persa primitivo, aunque con las formas y las figuras de su nueva mitografía”. (Dupin, 1993:110)

Este mismo autor, en otra ocasión, nos habla de la identificación afectiva y estética de Miró con el arte caligráfica oriental: “Miró envidiaba al pintor calígrafo chino o japonés y se sentía inferior a él y apreciaba sus enseñanzas”. (J. Dupin, 1993:444)

Ahora entiéndase mejor el porqué, por detrás de este hiperealismo detallista, se escondía un deseo de captar la realidad en su misma singularidad y esencia ontológicas. O sea, como siempre acontece en su obra, el enigma del signo se sobrepone a la obviedad de la simple imagen representativa.

Según mi proposición el secreto de esta elección por esta forma de representación de escritura hieroglífica tendría unas razones, que podríamos llamar quizá de conscientes, como, por ejemplo, la nacida de su saber sobre ser el lenguaje escrito la primera forma de comunicación humana y artística, antes del lenguaje hablado, como defiende M. Foucault en su obra “Las palabras y las cosas”(1966),

identificando com las tesis de Vigenére (1587) y Duret. Afirma: “El lenguaje pasa a tener por naturaleza primera el ser escritura. Los sonidos de la voz constituyen apenas una transitoria y precaria traducción de ellas” (M. Foucault, 1968:62)

Otra razón consciente podría ser haber intuído la fuerza mágica de la palabra escrita por su carácter altruista y permanente. Sobre este particular recuerdo que Sto. Agustín en su “Doctrina Cristiana” insistía sobre la naturaleza duradora de las letras, opuesta a la perecedora de los sonidos: “Como los sonidos luego que vibran pasan inmediatamente y sólo duran cuanto resuenan sus signos por medio de letras”. Y, en su tratado de “La trinidad” se profundiza más a este respecto, al decirnos que la palabra escrita no tan sólo se circunscribe al momento de ejecutarla sino también nos posibilita contactar con los ausentes”, es decir, la escritura se define por la complicidad con la ausencia. Dice: “Estos signos corpóreos (los sonidos) y otros del género suponen la presencia de aquellos que nos ven escuchan ya los cuales hablamos. La escritura, por el contrario, fue inventada para permitirnos contactar también con los ausentes”. (Sto. Agustín, apud T. Todorov, 1979:51)

Según mi original propuesta, sin embargo, habría aún otra razón más profunda, de carácter creó, inconsciente. Defiendo, pues, que su estilo de escritura hieroglífica tendría sus raíces en el suelo de su interioridad semita, donde la palabra escrita tiene una profunda resonancia por todas estas razones religiosas e históricas que M. Foucault señala: “Lo que Dios depuso en el mundo son palabras escritas; Adán, cuando impuso sus primeros nombres a los animales, no hizo otra cosa sino estas marcas visibles y silenciosas; la ley (moisés recibió - Kibel - Kábala - la Tora) fue confiada a las Tablas, no a la memoria de los hombres: la verdadera palabra está en un libro que es necesario encontrar; antes de Babel antes del Diluvio, es muy posible que existiera una escritura compuesta de las propias marcas de la naturaleza, de tal modo que estos caracteres tuvieran el poder de actuar directamente sobre las cosas, de las atraer o de las repeler, de figurar sus propiedades, sus virtudes y sus secretos”. (M. Foucault, 1968:62)

J. Dupin, al estudiar el carácter arcaico de la escritura neroniana, en sus obras del período 1942-1946, que llama fase de las “Variaciones y Plenitud”, subrayando la

dinámica de los signos que proceden de y se articulan, en el espacio, comenta: “fenómeno sin equivalente, a no ser la superposición y el encabalgamiento de las representaciones animales en el arte parietal del paleolítico, que los prehistoriadores han llamado de “cuaderno de croquis”. (J. Dupin. 1993:256)

Finalizo exponiendo mi explicación sobre otro fenómeno observado por el mismo poeta francés, que acabo de citar: “Miró pulveriza toda diferencia entre pintura y poesía, nada distingue, en la superficie captada sembrada y magnetizada, el signo de la letra, la figura de la palabra”. (J. Dupin, 1993:433)

Según mi tesis, la razón de este original, sólo mironiano, hecho creador, se debería a que nuestro artista, supo como nadie, resgatar el poder mágico de la escritura hieroglífica al metamorfosear la figura en letra y esta última en palabra. El Mago Miró, no obstante, va más lejos con su intento creador de conseguir invertir el proceso; o sea, gracias a su toque presdigitador consigue que una fría letra alfabética se convierta otra vez en signo e imagen al mismo tiempo.

Ilustro mi punto de vista con este ejemplo del tratamiento que da a la letra “R” de su nombre, como hizo con las otras que lo componen, como atestan sus diferentes maneras de escribir su nombre.



48 – Ilustr.

Como puede observarse en nuestra ilustración de su artística e polisémica letra “R”, en ella descubrimos que por detrás de su figuración gráfica, aparentemente convencional, la misma letra evoca, por su color y dinámico formato, la imagen del

hombre de andar olímpico de su ontológica obra: “Personaje delante del sol”(1968), con la define su identidad mediterránea y al mismo tiempo, sugiere, con el trazo más alargado de una de sus partes, el volar de un pájaro, signo clave de su propia identidad creadora y existencial, cuyo significado ya tuve oportunidad de comentar ampliamente.

Esta doble función de las letras: convencional y simbólica me recuerda este doble uso que también hacen los semitas de las letras de su alfabeto y que J. Cirlot constata: el común y el cabalístico. En este último se establece una correspondencia de letras hebreas con las láminas de Taró”. (J. Cirlot, 1984:343)

Este carácter de su estilo escriturístico-hieroglífico, como el lector puede entender, confirma más una vez la pertinencia de mi lectura semita-cabalística de la obra de Miró.

Finalizo con la citación del texto de F. Vincens, que sintéticamente resume todas las ideas expuestas sobre la magia del original lenguaje pictórico-poético de nuestro artista: “Miró se encontró definitivamente (después del periodo de asesinato de la pintura) en posesión de una escritura en que cada cosa es un signo del objeto real.

Este lenguaje, a la vez sencillo y profundo, permite que cada cuadro suyo pueda ser considerado como una poesía. El espectador se encuentra sacudido enérgicamente por penetrantes intuiciones poéticas que, en ocasiones, son el equivalente de fantásticas metáforas.

El propio Miró dijo más o menos en una ocasión: “Mi pintura contiene procedimientos poéticos, incluso rimas. Por ejemplo, los brazos de una mujer pueden responder a los cuernos de la luna”. Por esta razón la obra de Miró es una de las más profundas y misteriosas de nuestro tiempo. A través de su lenguaje, la percepción del espectador multiplica su potencia tal como nos sucede con las imágenes soñadas y con los deseos sólo imaginados. Qué tiene de extraño que, al referirse a esta pintura tantos críticos hayan citado tan frecuentemente la palabra magia? “(F. Vincens, 1978:17)

LISTA DE ILUSTRACIONES

- 1."Les Origines' de "O. Redón.Litografía.In: Encyclopedie du Symbolisme. París, Somogy,1979.
2. a 7.. : Estudi d'elements escenogrífics.1968.A (quadern FJM.1289-12312, quadern V.3.V. 1968)
8. Une étoile caresse la sein d'una négress. Pintura poema,1938.Óleo sobre tela,130 x 196cm.PierreMatisse Gallery, N. York.
9. Fundació Joan Miró : Panel del auditorio (detalle) 1975.Óleo sobre paneles aglomerados. 470 x600 cm.
10. y 11. Estudi d'elements escenogrífics. Op. Cit. Ibídem.
12. El nacimiento del mundo. Óleo sobre tela, 250x200. The Museum of Modern Art, N. York.
13. Estudi d'e elements escenogrífics. Op. Cit. Ibídem.
14. Carnaval de Arlequín(detalle) , 1924-1925, óleo sobre tela ,66x93cm. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, N. York.
15. Dibujo preparatorio de signos y figuraciones (detalle de la firma, hecha al revés ,de Joan Miró) 1936. Lápiz grafito y tinta sobre papel,6x 10,FJM : 4301 b.
16. Detalle de la firma de Leonardo da Vinci, com su escritura al revés . In: J. Wasseman.Leonardo da Vinci, Rio e Janeiro , Record Ed. L984.
17. Estudi d'elements escenogrífics. Op. Cit. Ibídem.
18. Le signe de la mort, 1927. Óleo sobre tela, 73x92. Colección particular.
19. Je m'envais...1978.FJM. a Mallorca.
20. Estudi d'elements escenogrífics. Op. Cit. Ibídem.
21. El "laberinto", La Horca, 1963. Metal soldado, 507x455x9cm.Disco,1973.Cerámica. diámetro 310 cm. Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence.
22. Pájaro Solar, 1968. Mármol,158x240x137 cm.FJM, Barcelona.
23. Pájaro Lunar, 1968. Mármol 360x260x120 cm. Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence.

24. Personatge, 1930. Lápiz grafito sobre papel, 23.6x15.8 cm. FJM. 856(quadern 854-881)
25. a 31. Estudi d'elements escenogrífics. Op. Cit. Ibídem.
32. L'oiseau s'envolve vers la zone où le duvet pousse sur les collines encerclés d'or.1952.Acquarela, lavado, tinta china y papel, 70x100 cm. Colección particular.
33. Diagrama de mi autoría.
34. Estudi d'e éléments escenogrífics. Op. Cit. Ibídem.
35. Fresco románico del ábside de Sant Climet (detalle) , siglo XII, Museu d'Art de Catalunya, Barcelona.
36. Detalle de "Carnaval de Arlequín". Op. Cit. Ibídem.
37. Estudi d'elemnts escenogrífics. Op. Cit. Ibídem.
38. Mujeres y cometa entre las Constelaciones. 1939.Óleo sobre tela,81x60 cm. Colección particular.
39. a 40. Estudi d'elements escenogrífics. Op. Cit. Ibídem.
41. Martirio de San Esteban (detalle del mural) siglo XII, Boi (Lérida)
42. Detalle del logotipo de la FJM de Barcelona.
43. a 44. Estudi d'e lements escenogrífics. Op.cit. Ibídem.
- 45.Dibujo de Silvio Redinger (REDI), 1990 In: Humor Judaico, op. Cit. In bibliografía.
46. Mont-roig. Sant Ramon, 1916. Óleo sobre tela, 61.5 x48 cm. Kouros Gallery.
47. Alcazarra de uso popular entre los moradores del Valle de S. Francisco, Bahía-Brasil. Barro pintado. Colección de Jacques van de Beuque, Río de Janeiro.
48. Detalle de una firma de Joan Miró. In : J. Taillandier. Creación Miró de 1961.

II - PARTE

POR QUÉ LA MASIA ES, DE HECHO, LA OBRA CAPITAL QUE CRISTALIZA Y TRADUCE ESTE SABER MÍTICO QUE DETERMINA LA PARTE MÁS SUBSTANTIVA DE SU OBRA PICTÓRICA?

“Por consiguiente, el destino del hombre,
la tarea que lo define, en la radicalidad de su estructuración
ontológica, consiste en el ejercicio de la función de intérprete
de los seres, de decodificador de sus mensajes para comprender
y proclamar, en la medida de sus posibilidades, la verdad en
ellos inmanente. ”

(Fco. De Paula Souza, 1990:72)

“Miró llevará a cabo, con una discreción
perfecta y unos medios de increíble justeza,
una experiencia poética y pictórica que lo
elevará a los límites de la pintura y al corazón
mismo de esta totalidad imaginaria de esa
verdadera surrealidad, que los surrealistas
no llegaron a conocer y de la que sólo rozaron
la periferia. ”

(J. Dupin, 1993:116)



1 -Ilustración

2.1-LA MASIA, METÁFORA MAYOR DEL HABITAR (existir) POÉTICO (mí (s) tico) DE JOAN MIRÓ.

*“Como cuando en el día de fiesta, a ver el campo
va un labrador, por la mañana...(IV,151 ss.)*

“Lleno de mérito, pero poéticamente habita el hombre en esta tierra.”
(Holderlin, cit. In : Heidegger, 1982 y 84)

*“El arte expresa siempre de modo inmediato, brutal,
sumido en la materia caliente de la tierra, lo que el
habla hila a través de “ese diálogo que los hombres
somos ”(Holderlin)*
(In: J.E. Cirlot,1949:5).

Heidegger a partir de 1930 descubre que la única, auténtica y directa manifestación del ser se procesa en el lenguaje, especialmente, en el poético. Por esta razón, pasa a adoptar en sus especulaciones ontológicas sobre el sentido del ser, una actitud, yo diría, más mayéutica, receptiva y espontánea; por ende, menos heurística, en el sentido de sistemática y directiva. Asume, así, una postura de talante poético, abierta al “misterio del ser”, de naturaleza “mí (s) tica” y cósmica, pronta a recibir la dádiva de la palabra del ser con la que éste le revelaría su entraña más íntima. Quiero decir, pasa a tener una actitud de escucha atenta y de ojos abiertos-como los de la lechuza de Minerva- para poder captar mejor todo aquello que las cosas, por sí mismas y generosamente, le hablan o revelan de sí mismas o de su ser-en-sí.

Para Heidegger, pues, la noción de fenómeno es substancial y radical en cuanto revela la verdad esencial del ser y no apenas su apariencia o cáscara, puesto que todos los seres tendrían ínsitos un poder y necesidad autoapofánticos de no querer esconder, y sí, de revelar el enigma de su verdad (aletheuo) , en el *faktum* de “fenomenalizarse”, a través del don de hacerse *verbum. O*, como el propio Heidegger explica, en su *Ser y Tiempo*, al decirnos lo que entiende por fenomenología como método:

-“no es apenas un *legein tá phainomena*, sino un *apophainesthai tá phainomena*, que consiste en dejar y hacer ver por sí mismo aquello que se muestra a partir de sí mismo.” (Heidegger,1988: 88,I).

En pocas palabras, según Heidegger, la fenomenología, como método, nos enseña no el cómo hablar *de* las cosas, sino el cómo hablar ,a una, *con* ellas.

A mi juicio, lo más original del pensamiento heideggeriano, con este viraje de orientación epistemológica ontológica, consistiría en haber descubierto estas tres verdades: a) la de la naturaleza fenomenológica de la escucha, del contemplar y del decir (lego) de los verdaderos poetas; a) la de la naturaleza esencial de la verdad que contiene el lenguaje poético y su consecuente efecto ético existencial humanizador antinihilista; c) la de la necesidad y posibilidad de un diálogo enriquecedor entre el pensar filosófico metafísico o esencial y el saber de la verdad esencial de las cosas del poetizar.

Creo que a la luz de estas tres verdades, el último Heidegger construye su más valiosa y original aportación al moderno pensamiento filosófico existencial antinihilista.

El contenido de las dos primeras verdades: a) sobre la gratuitamente, concedida intimidad divina o religiosa del poeta com todas las cosas; a) sobre el poder transformador humanizador, nada “inocente” sino “revolucionario o incendiario”, lo resume en su ensayo, *La esencia de la poesía*, con estas palabras:

-“Lo que realiza y procura el hombre, se consigue y merece por su propia fatiga. Pero-dice Holderlin, en dura contraposición de ello -todo eso no toca a la esencia de su residir, en esta tierra; todo eso no alcanza al fundamento de la existencia humana. Ésta, en su fundamento, es“ poética ”. La poesía, sin embargo, la entendemos ahora como el nombrar fundador de los dioses y de la esencia de las cosas.“ Habitar poéticamente ”significa: estar en la presencia de los dioses y ser tocado por la cercanía esencial de las cosas.“ Poética ”es la existencia en su fundamento -lo que implica al mismo tiempo: en cuanto fundada (fundamentada) no es ningún mérito, sino un regalo.

La poesía no es sólo un ornamento que acompañe a las cosas, no es sólo una excitación transitoria, ni aun un calentamiento, ni un entretenimiento. La poesía es el fundamento sustentador de la historia y por tanto tampoco es sólo un fenómeno de la cultura, ni en absoluto la mera “expresión” de un “alma cultural”.

-“Que nuestra existencia sea en el fondo poética, tampoco puede significar en definitiva que sea sólo un juego inocuo. Pero no llama el mismo Holderlin a la poesía, en el primer lema citado,“ esta ocupación, la más inocente de todas ”? Cómo se compagina esto con el ser de la poesía ahora explicado? Con esto volvemos a aquella pregunta que al principio habíamos dejado de lado. Al responder ahora a esta pregunta intentaremos poner la esencia de la poesía y del poeta en una visión conjunta ante la mirada interior”.

-“Pero es entonces la poesía el trabajo más peligroso? En la carta a un amigo, inmediatamente antes de partir para su último viaje a Francia, Holderlin escribe:

“Oh amigo! El mundo se extiende más claro ahí ante mí que antaño, y más serio. Me gusta tal como va, me gusta como cuando en verano“ el viejo padre sagrado ”com mano sosegada lanza rayos de bendición desde nubes rojizas” Pues entre todo lo que puedo observar de Dios, ese signo es para mí el más elegido. Antes podía yo saltar de júbilo por una nueva verdad, una mejor perspectiva de lo que está sobre nosotros y en torno de nosotros; ahora temo, que me pase al final como al viejo Tántalo, que recibió de los dioses más de que lo que podía digerir. ”(V,321).

El poeta está expuesto a los rayos del dios. De eso habla aquella poesía que reconocemos como la más pura poetización de la esencia de la poesía y que empieza :

*“Como cuando en el día de fiesta, a ver el campo va
un labrador, por la mañana.... (IV,151 ss.)*

Ahí dice en la última estrofa:

*“Pero a nosotros nos toca, bajo la tempestad de Dios,
oh poetas! , permanecer con la cabeza descubierta,
tomar el rayo del Padre, a él mismo, en nuestra propia mano,
y entregar al pueblo, velados,
en la canción, los dones celestes.*

Y un año después, cuando Holderlin ha vuelto a casa de su madre tocado por la locura, escribe a un amigo, sobre el recuerdo de su estancia en Francia:

“El violento elemento, el fuego del cielo y la calma de los hombres, su vida en la naturaleza, y su limitación y contento, me ha impresionado constantemente, y, como se repite de los héroes, bien puedo decir que me ha herido Apolo.” (V.327)

Y, a seguir, atónito y cegado por tanta luz, Heidegger concluye:

-“La excesiva claridad ha lanzado al poeta a la oscuridad. Hace falta más testimonio de la suprema peligrosidad de su “ocupación ”? El destino más propio del poeta lo dice todo. Como un presentimiento de esto suenan las palabras del *Empédocles* de Holderlin:

“*Debe*

partir a tiempo aquel por quien habla el espíritu ”(III,154)

(Heidegger, *ibid.*:62-64).

A la luz de estas palabras, tanto las de comentario de Heidegger, cuanto las del propio Holderlin, resultan de veras intrigantes estos dos hechos, humanamente inexplicables:

1º) El de que Foix, en un escenario y circunstancia totalmente diferentes, al comentar el significado poético del “pur vermell roent” de las obras de Miró, conforme citamos en nuestro comentario sobre el signo/símbolo *Soleil* mironiano, nuestro poeta catalán emplee las mismas imágenes holderlinianas para hablarnos de los mismos poderes divinos e incendiarios, recibidos por “En Miró”: la de nuestro artista como un nuevo Tántalo y la de un Miró de brazos y pecho abiertos, pronto para recibir en sus manos “los rayos del Padre”, estando de pie, en nuestro inhóspito y solarano islote de *Sa Dragonera* :

- “Li vaig demanar per què era allí, i como hi havia anat, i si projectava de parar-hi hostal i romandre-hi. Va respondre'm , segur con un illuminat, que - ...esperava el llamp. -Quin llamp? , vaig fer jo.-*Home, Foix, què em dieu, ara vós; el llamp!*- Pero si el cel és un vidre puríssim, i no hi ha núvol, ni gropinyol. -*Já ho veig, Però ací , als dalts de As Dragonera, peta, con més seré és el temps i més net el cel, un llamp, “el Llamp”, que no més jo ils enamorats del pur vermell roent veiem, guadim, honorem i servim”*. (*Ibid.* op. cit. : 463).

2º) El de que Miró, tal como otro Holderlin, aunque por motivos, también, totalmente diferentes a los del poeta, inicie su Masia después de su traumática, nada inspiradora segunda estancia en París, y a su Montroig regresa “como cuando en el día de fiesta, a ver el campo/ va un labrador, por la mañana.”

Juegos del Espíritu, o, como diría Jung, juegos de las leyes inexplicables, por trascendentes, del principio de la *Sincronicidad*, que rige los poderes transtemporales y transespaciales de la mente humana.

Ya el contenido de la complementariedad del saber filosófico y poético, con su consecuente necesidad de rescate, por parte de la filosofía, del saber poético, Heidegger lo resume en estos dos textos de su obra: en el de las notas preliminares de su colección de ensayos, con el título de *Interpretaciones sobre la poesía de Holderlin*, y en el de su conferencia sobre *Superación de la Metafísica*:

-“Las presentes *Interpretaciones* no pretenden ser aportes a la investigación de historia literaria ni a la estética. Surgen de una necesidad del pensar.” (Nota a la cuarta edición ampliada).

-“Los ensayos de interpretación de algunos poemas de Holderlin hasta ahora publicados por separado, se reúnen aquí sin modificación. Estas interpretaciones forman parte del diálogo de un pensar con un poetizar, cuya unicidad histórica nunca puede ser demostrada según la historia literaria, pero que se puede señalar mediante el diálogo pensante.

Una observación ya dada a conocer antes dice lo siguiente sobre el interpretar:

Lo que sean en verdad las poesías de Holderlin, no lo sabemos hasta hoy, a pesar de los nombres “elegía” e “himno”. Estas poesías aparecen como un sagrario sin templo, en que se conserva lo poetizado. Estas poesías son, en el estrépito de los “lenguajes impoéticos”, como una campana que cuelga al aire libre y queda destemplada ya por una ligera nevada que cae sobre ella. Quizá por eso dice Holderlin en versos posteriores estas palabras, que suenan como prosa, pero que son poéticas como apenas ninguna otra (Esbozo para *Colón IV*,395):

-*“A causa de cosas menudas
destemplada como por nieve estaba
la campana, com que
se toca
para la cena ”.*
(Heidegger, 1983:27)

-“Podrá tal vez la sobremedida de dolor traer todavía un cambio?

No se produce nunca un cambio sin que lo anuncien heraldos. Pero, cómo pueden acercarse heraldos sin que se despeje el acaecimiento propio, este acaecimiento que, llamándola, usándola (y necesitándola) , ojee, es decir, aviste la esencia del hombre, y en este avistar ponga a los mortales en camino del construir que piensa, que poetiza? (Heidegger, 1994: 89).

Personalmente no encuentro explicación para esta paradoja del pensamiento heideggeriano: por un lado, como nadie, -identificado con el saber espiritual de Holderlin, cuyas “poesías aparecen como un sagrario sin templo”- defiende la validez de este saber, a fin de cuentas, de naturaleza “teológica”, y, más aún, defiende el valor ontológico de este mismo saber, sobre el que especula por una necesidad pensante; por otro lado, como explicaré, en la última parte de mi estudio, cuando critica la metafísica de Nietzsche, acusándola de reaccionaria, propugna, en contra “una superación de la metafísica“ en la que la dimensión mítica o teológica de la cuestión del ser “se cierra al pensar metafísico”. (Heidegger,1994: 112)

Bajo esta óptica epistemológica y metodológica fenomenológicas heideggerianas analizaré el texto poético de La Masia cuyo contenido y riqueza metafórica, constituyen, como dijo su autor “el resumen y la gestación” de las verdades, que dirigieron su saber artístico creador y existencial de Joan Miró, conforme pretendo demostrar en este capítulo.

La pertenencia y originalidad (la del hecho de estudiar filosóficamente un texto pictórico en su cualidad “literaria” poética) de tal análisis se fundan sobre estos dos supuestos: 1) El heideggeriano con su afirmación de que “el ámbito de la operación de la poesía es el lenguaje” y, que, por tal motivo, “la esencia de la poesía debe comprenderse a partir de la esencia del lenguaje.” (Heidegger, 1983: 63).2) El mironiano con su afirmación de que pretende alcanzar con su pintura un “arte de concepto”, es decir, que tenga contenido noético de naturaleza lingüística poética. ”A este respecto, poco antes de iniciar su Masia , después de su primera permanencia en París, desde Montroig, en 25 de julio de 1920 escribe a su confidente y amigo Rafols (llamándolo de “ Raffles”-ladrón elegante- , apodo grupal de los tiempos de la más tierna juventud) estas ilustrativas palabras:

-“Trabajo mucho para llegar a una ARTE DE CONCEPTO, teniendo el natural como punto de parada”. (J.F. Rafols,1988: 50).

Esclarezco que este “arte de concepto”, se diferencia de la defendida por el movimiento estético posterior de los años 60, la llamada “Arte Conceptual”. Esta denominación tiene como autor el artista californiano Edward Kimholz. Junto con él, numerosos artistas y teóricos, tales como Le Witt , Joseph Kosuth y muchos otros , durante las décadas, sobre todo, del 60 y 70 , defendieron e hicieron arte, a la luz de los principios estéticos propugnados por ellos mismos. La única relación posible de este movimiento con Miró sería la de defender ambos la importancia del arte como lenguaje, y, como tal, portadora de un pensamiento o significado. Sus caminos y objetivos, en cambio, son totalmente diferentes: en cuanto que el Arte de Concepto de Miró siempre se esforzó para alcanzar un lenguaje que tradujera, fenomenológicamente hablando, la esencia de las cosas representadas, o mejor dicho, la poesía de la verdad de las cosas -lo que Apel llama de una aprehensión de la realidad, que va “más allá de la accidentalidad empírica” (Apel, 1985: 87, D)-, el Arte Conceptual de este posmoderno movimiento estético se esforzó y esfuerza, en cambio, para buscar e inventar un nuevo modo de decir chocante, divertido, desconcertante, masivo y público (el arte como una *performance*) el significado, de tan sabido, olvidado, de las cosas de nuestro cotidiano.

El propósito poético, que siempre dirigió el arte mironiano, jamás fue escondido por nuestro artista, como ya tuve ocasión de demostrar y demostraré a lo largo de mi estudio. Ahora, cito apenas, otras dos declaraciones suyas sobre este particular. En su entrevista con Georges Duthuit(1936), sin embages,refiriéndose a su obra, declara:

-“Así la poesía, plásticamente expresada, habla su propio lenguaje...Para mil hombres de letras, me de sólo un poeta.” (Miró cit. In : H.A. Chipp,1988:436).

En otra, registrada por Picón (1976), nos explica que siempre valorizó el contenido poético, en cuanto posible de ser traducido plásticamente, dada la naturaleza de su *métier* artístico. Por esta razón critica los teóricos del surrealismo porque olvidaron de valorizar este aspecto de su obra creadora. A fin de cuentas, Miró nos recuerda que, en toda obra de arte, lo que vale no es apenas lo *qué* ella nos dice, sino también el *cómo* bellamente y sensiblemente nos lo dice:

-“Ès clar , per mi, hi ha un pont entre poètica y plàstica: emmagatzemo les impressions poètiques que he experimentat, però han de passar la frontera, han de respondre a les condicions de la plàstica. En aquests blocs, hi he escrit : *Que la meva obra sigui com un poema posat en música per un pintor*. (esta misma idea será defendida por Kandinsky, al hablar de la cualidad musical de los colores) Vet-ho aquí : el pintor viu damunt el poeta i damunt el músic, però es ell quie es el jutge perquè és ell qui *fa*. Per aixó mai no he estat del tot a’acord amb els surrealistes, el quals jutjaven el quadre segons el seu contingut poètic, o sentimental, o fins i tot anecdòtic . Jo, en canvi, sempre he evaluat el contingut poètic segons la seva possibilitat plàstica.”(Miró –Declaraciones : 404).

Después de esta explicación introductoria sobre la importancia del saber del lenguaje poético y sobre la naturaleza poética lingüística de la pintura de Joan Miró, pasaré a explicar el tema de mi proposición, formulada en forma de pregunta: Por qué la Masía es, de hecho, la obra capital que cristaliza y traduce este saber mítico, que determina la parte más substantiva de toda su obra?

El contenido de mi respuesta explicativa a la pregunta formulada lo desenvuelvo a través de los siguientes tópicos, todos complementarlos entre sí, visando demostrar que su texto poético tiene, como metáfora mayor de su existir y crear, contiene un núcleo central o mitema, cuya, fuerza de su verdad explicaría la unidad y desenvolvimiento de ese mismo existir y crear de Joan Miró, no en sentido mecanicista ni darwinista, sino como consecuencia de los poderes y saberes de su “infinita y espiritual subjetividad en sí y para sí, no derivada”, conforme la fenomenología del Espíritu propuesta por Hegel:

I - Algunos datos sobre *La Masia*.

II - El genuino quilate surrealista del estilo de *La Masia*.

III - *La Masia* como consolidación del saber de las verdades míticas, que dirigieron la vida y obra de Joan Miró.

IV - El cariz, intrínsecamente cabalístico, de los principales símbolos de *La Masia*.

2.2 -ALGUNOS DATOS SOBRE LA MASIA.

En esta III parte de mi estudio, pretendo demostrar que los significados profundos, de naturaleza mítica, de esta obra clave, cuyo contenido dirigió la vida y el crear mironianos, sólo de forma progresiva, no totalmente exhaustiva, se hicieron conscientes en el espíritu de nuestro artista.

La Masía, sin embargo, como criatura concreta, nacida históricamente de las manos de Miró, vino al mundo, engendrada en el seno de un proceso creador en desenvolvimiento y condicionada por factores psicosociales y motivaciones personales de su autor. Por otro lado, la Masia como cualquier ente histórico, en su inacabada biografía, tuvo y tiene en sus manos la suerte del buen y mal naípe, con el que se juegan su sino todas las cosas creadas o temporales.

Por este motivo, expongo, ahora, algunos datos sobre sus antecedentes y vicisitudes históricas, trazando en grandes líneas lo que podría llamarse su ficha. Así siendo, disertaré sobre estos tres puntos: 1) el momento evolutivo creador mironiano, donde ella nace; 2) la experiencia parisiense y su nacionalismo catalán como los catalizadores psicosociales que la suscitan; 3) los caminos de su cenicienta suerte.

Esclarezco todavía que, conforme enseña Jung, todos estos datos sirven apenas para esclarecer algunos aspectos “periféricos” sobre el sentido de la obra, puesto que la esencia del sentido de una obra de arte, por su naturaleza mítica, escaparía a la total comprensión, hasta a la de su propio autor:

“Con relación a la obra de arte es superfluo investigar el condicionamiento a que están sujetas todas las personas en general. El condicionamiento previo sólo interesa en la medida que facilite la mejor comprensión del sentido. La causalidad personal tiene tanto y tan poco a ver con la obra de arte, cuanto el suelo tiene a ver con la planta que del mismo brota. Ciertamente podremos conocer determinadas peculiaridades de la planta cuando conozcamos las condiciones de su hábitat. Para el botánico es hasta un dato

importante. Mas nadie diría que esto basta para que comprendamos toda la esencia de la planta. La insistencia en lo personal, surgida de la pregunta sobre la causalidad, es totalmente inadecuada en relación a la obra de arte, supuesto que ella no es un ser humano mas algo suprapersonal. Es una cosa y no una personalidad y, por esto, no puede ser juzgada por un criterio personal. La verdadera obra de arte tiene inclusive un sentido especial en el hecho de poderse librar de las estrecheces y dificultades insuperables de todo lo que sea personal, elevándose para más allá de lo efímero de lo apenas personal.

(C. Jung, 1987:60).

Entiendo que este carácter “suprapersonal” de toda obra de arte dice apenas respecto a la superación de lo psicológico individual, sin decir respecto al carácter de “posesión” o de inspiración divina infusa del arte, conforme defiende Jung, siguiendo los pasos de Platón. Por tal motivo, la esencia del sentido de toda obra de arte escaparía a toda explicación psicologista. Esto no quiere decir, sin embargo, que este sentido esencial, no pueda ser descifrado por el filósofo del arte, quien, con su papel hermenéutico, posibilita se cierre el círculo hermenéutico. No siendo esto posible cae por tierra la tesis apeliada sobre la razón dialógica y su *a priori* de la comunidad de comunicación, reafirmada, en el campo de la comunicación artística, por Heidegger, cuando, parafraseando Holderlin, afirma: “Pero esa voz (la poética) enmudece a menudo y se apaga en sí misma. Tampoco es capaz en absoluto de decir por sí misma lo auténtico, sino que necesita de aquellos que la interpretan”. (Heidegger,1983:83). Sobra decir que también carecería de fundamento mi propuesta de estudio sobre el sentido poético esencial de La Masia, con un abordaje filosófico, que va más allá de lo histórico, lo psicológico, lo antropológico y lo sociológico.

2.2.1 -El momento evolutivo creador donde La Masia nace.

Evolución del arte de Miró.

El axioma heraclitiano del *Panta sei* también se aplica al espíritu humano, dada su condición de *extenso*, sinónimo de estar lanzado en el tiempo y, por ello, estar sometido a las leyes de su histórico, libre y creador venirse -en –ser o *esdevenirse*.

Con esto quiero decir que resulta posible demarcar etapas diferenciadas, en la manifestación del espíritu creador de Miró, que jalonan su desenvolvimiento y que se concretan materialmente en las mudanzas de su producción artística. Por este motivo, surge la pregunta: en qué momento de la evolución de su espíritu creador surgió la Masia? Pregunta que ahora, sumariamente, paso a responder.

J. E. Cirlot, en su ensayo *Joan Miró*, (1948), al estudiar *La evolución del arte de Miró* –de 1907 a 1948– distingue en este lapso de tiempo estas 4 etapas, que así denomina:

- 1^a) Período previo (1907-1915);
 - 2^a) Período inicial (1915-1918);
 - 3^a) Período de transformación (1918-1938);
 - 4^a) Período puro (1938-1948).
- (J.E.Cirlot, 1948: 13 sptes.)

Este autor, curiosamente, en esta clasificación cronológica y estilística, se salta el período de 1918-1924, donde, precisamente, se insere la obra capital de La Masia.

Este detalle no puede ser entendido a la ligera., puesto que, a mi ver, indicaría que el referido autor, a pesar de que, en su estudio, subraye, como pocos lo hayan hecho, el valor del saber de la verdad esencial de las cosas representadas en la referida tela, al no catalogarla, en ninguno de los períodos por él mismo establecidos, tendría una razón profunda para ello, mas que no supo, conscientemente, comprenderla. Personalmente defiendo que esto se deba al hecho del autor haber presentido, apenas inconscientemente, el enigma de La Masia, en su papel de obra fundadora y solidificadora de todo el saber creador y existencial mironianos, y, por ello, traspasaría todos los períodos, al estar

presente en todos ellos, en la cualidad de piedra angular, conforme el propio Miró señaló y yo pretendo demostrar a través de todo mi presente estudio

Ese mismo problema de no haber descubierto el verdadero papel angular de *La Masia* en el proceso creador de Joan Miró, gracias al contenido de las verdades míticas, que ella traduce, lo encontramos en la gran mayoría de los estudiosos de esa obra.. Así, por ejemplo, J. Dupin, al no descubrir este carácter cimental y metaserial, que la obra tiene por el contenido embrionario de su saber mítico que dirigirá, noéticamente, toda la obra posterior de Miró, en su análisis de la misma, la considera apenas como “la obra maestra de su primera manera”, señalando, en ella, tan sólo el aspecto afectivo de la vinculación de Miró con su tierra natal y el de ser un mero puente o transición libertadora del pasado. Pondera:

-“En dicha tela vuelve el espíritu de los minuciosos paisajes de 1918 1919. Y es que quiere abarcar, en un último abrazo, toda la realidad y la riqueza del paisaje, de los lugares familiares, su bien más precioso, para llevárselos con él y hacer frente a las duras pruebas que le esperan en París. El realismo de *La Masia* le servirá de apoyo para franquear las últimas barreras que lo separan de su universo personal.” (J. Dupin, 1993: 86).

Será por esta razón que ese autor coloca *La Masia* entre las producciones del período de 1920-1922, que se caracterizan por las influencias recibidas, sobre todo, cubistas, durante las dos estancias de Miró en París: 1920 y 1921. Dupin, si de un lado, subraya la riqueza poética de esa obra, por otro lado, su lectura no traspasa el nivel literal y anecdótico, al punto de considerar el minúsculo personaje central de *La Masia* -, que, según mi interpretación, sería la versión mironiana del cabalístico *Adán Cadmón*-, como el jugueteón hijito de la solícita y lavadora masadera, los dos, “participantes de la rústica fiesta.” (Dupin, *ibid.*: 88).

A mi entender, el único estudioso que reconoce el verdadero alcance y enigma *La Masia*, por ella señalar un cambio radical y definidor en el camino del desenvolvimiento creador de Miró, sería su amigo íntimo y confidente, el citado Rafols. Este autor, sin

embargo, en su breve ensayo *Miró antes de "La Masia" (1948)*, por coincidencia, publicado en el mismo año que el de Cirlot, no se atreve a conjeturar sobre la naturaleza y significado profundo de este "cambio completo". Después de constatarlo, sintiendo que pisa en tierra sagrada, respetuosamente, concluye: "En este punto termino".:

-“Pasada la fuerte conmoción inicial parisiense que lo dejara temporalmente inactivo, Miró continuará evolucionando hasta su cambio decidido de ruta.

El 25 de julio de 1920, después de la primera permanencia en París, desde Montroig ya nos dice: "Trabajo mucho para llegar a un arte de CONCEPTO teniendo el natural como punto de parada." Este es el momento de transición en que al detallismo de *La tierra de Montroig* y del autorretrato unía rasgos fuertemente estructuralistas e incluso rasgos decorativistas. Es dentro la obra de Miró la faceta de *La Taula* y otros notables bodegones, la faceta que se extiende hasta 1922, año de *La Masia*, con claros indicios de un próximo cambio completo. En este punto terminamos.”. (J.F. Rafols,1948: 501).

Para finalizar, retornando al texto de Cirlot, donde, al referirse a la autonomía y autenticidad de la actividad creadora de Miró, siempre en constante "descomposición y reconstrucción personal del mundo", escribe:

-“El creador auténtico no aprende nunca. El verbo aprender depende excesivamente del de aprehender; si la división confuciana de los hombres en vulgares y superiores tiene una tradición cultural, ésta no puede ser otra que su división en existentes activos y pasivos. Para estos últimos sí que existe aprendizaje; toda su vida no es otra cosa. Sus ideas, sus opiniones, su misma visión material son aprendidas, aprehendidas del ambiente formado y fortalecido por las capacidades superiores. Por el contrario, el trabajo del ser activo, del dador, es a la inversa y consistirá siempre en un des-cubrir, en un des-velar, en un ofrecer constante los resultados de su descomposición y reconstrucción personal del mundo. Dado que en arte no puede existir una sola verdad; sino sólo autenticidad, en los distintos modos la dirección que casi siempre toma el carácter profundo frente al maestrazgo es la de la rebeldía. “(J. E. Cirlot, *ibid.*: 13)

2.2.2 - La experiencia parisiense y su nacionalismo catalán como los catalizadores psicosociales que la suscitan.

Estudio estas dos circunstancias de la vida de Miró en la cualidad de catalizadores psicosociales, o sea, como agentes externos e históricos, que desataron y cristalizaron, en su espíritu o “infinita y espiritual subjetividad”, el saber de la verdad de su más profunda identidad creadora y existencial.

-La experiencia parisiense.

La biografía de Miró nos revela que nuestro coterráneo nació *,ab utero*, para ser, siempre y por encima de todo, pintor. Sus primeros dibujos datan de 1901, cuando tenía apenas ocho años. De su primera vida escolar, en el colegio de la calle Regomir, no 13, nos revela haber sido “un mal alumno, silencioso, más bien taciturno y soñador”. Otros fueron su interés y aplicación, en los cursos facultativos de dibujo del Sr. Civil: “Esta clase-escribe- era para mí como una ceremonia religiosa. Me lavaba cuidadosamente las manos antes de tocar el papel y los lápices. Los útiles de trabajo eran para mí como objetos sagrados y trabajaba como si se tratara de un rito religioso. Este espíritu subsiste todavía en mí y de forma cada vez más marcada”. (Miró cit. In J.Dupin, *ibd.*: 27)

A los catorce años inicia su aprendizaje profesional de pintura: académica y oficial en la Llotja y antiacadémica e innovadora en la escuela particular de arte de Francesc Galí de Barcelona, durante ocho años. Así, en el 1915, a los veintidos años, comienza a pintar con el saber de sus propias narices.

Como cualquier joven artista de su época caldea el sueño de poder vivir y trabajar como artista en la universal París, puesto que esta capital del mundo, como escribe Cirlot :

-“ De Francia venían los vientos espirituales cargados con los colores violentamente arrancados al trópico por Gauguin; París, concretamente, era la estrella en la

que todos los rayos del arte universal brillaban con luces únicas. Un destino errante se fraguaba en el ánimo de Miró con el presentimiento de que sólo aceptando los mensajes universales podría llegar a convertirse él mismo en un faro de referencia universal”. (J. E/ Cirlot, op.cit.: 14)

Esta fascinación por París y su significado cosmopolita universalista en el campo de las artes es confirmado por Miró, quien, después de pocos meses de haber llegado a la Ciudad de las Luces, escribe a Ricart :

-“ Jo no sé que ho fa que els que perden el contacte amb el cervell del món, s’adormen i es momifiquen- a Catalunya cap pintor ha arribat a la seva plenitut- a veure . a veure, En Sunyer , so no es decideix a passar temporades a París si s’adormirà per sempre! Aixó que els garrofers de casa nostra van fer el miracle de despertar-lo , va molt bé perquè o diguin els intel.lectuals de la Lliga- cal ésser *catalá internacional* , un *catalá casolá*, ni tindrà cap valor al mon.”(Miró-Declaraciones : 43).

Su primer viaje a París fue precedida de gran expectativa y, al mismo tiempo, decepción, tras el revés del fracaso de su Primera Exposición en las *Galerías Dalmau* de Barcelona : 16 de febrero-3 de marzo de 1920.Sobre este contratiempo relata :

-“ Nadie compró nada, sólo lo que el propio Dalmau adquirió había combinado en el contrato.”

Por esa razón,se encontraba sin una blanca para poder realizar su soñado sueño de “conocer París, vivir y trabajar allí “, con la holgura económica que siempre pensó tener y nunca tuvo. (Miró apud M. Rowell, 1986: 92).

Remando contra viento y marea, a primeros de marzo de aquel mismo año, Miró llega a París por primera vez. Sobre los resultados de este viaje Dupin resume :

-“El primer viaje a París no fue más que un viaje, una evasión fuera de los caminos trillados, fuera del círculo restringido , asfixiante , de los intelectuales de Barcelona. Pero también un choque, un encuentro decisivo. Miró volvió trastornado, traumatizado, con las manos vacías (no había podido ni pintar ni dibujar), pero con la cabeza llena”(J. Dupin , ibid.: 77).

Nuestro pertinaz Miró, quien , en momentos de apuros, siempre repetía : “No hay mal que para bien no venga”, sabía de las dificultades que encontraría – en carta a su”buen amigo Raffles (Rafols) , ya en los tiempos de 1918, cuando preparaba este primer viaje, escribía :

-“A París es preciso ir como un *luchador* y no como un *espectador de la lucha*, si uno quiere hacer algo(...) Si vamos pasando el tiempo y nos quedamos contentos , a no tardar ya nadie se acordará. Precisa dejar eso y buscar siempre y cavar hondo y prepararse para que al llegar a la edad madura se pueda *empezar* a hacer algo *verdaderamente interesante*”- .Por estas razones supo sacar provecho de esta penosa experiencia, como constata Rafols, comentando una carta recibida de Miró en aquel entonces :

-“Este París me ha revuelto por completo- *afortunadamente*”- dióse prisa a decirnos-. “Como carne viva me he sentido absorbido (*xuclat*) por el beso de toda esa dulzura de aquí.”. Y respecto a la pintura : “La tradición francesa se ha roto. Aquella llubvia de colores y luz de los grandes impresionistas recogida por el *clásico* Cézanne para hacer com ella obra de museo, se ha estancado”. Pasada la fuerte conmoción inicial parisiense que lo dejara temporalmente inactivo, Miró continuará evolucionando hasta su cambio decidido de ruta.”(J. F.Rafols, 1948: 501)

Realista, com un nuevo ánimo,erguido y haciendo pie en la consecución de sus propósitos: instalarse,trabajar y convivir com la flor y nata de los escritores y artistas de su tiempo, Miró llega, por segunda vez a París, a finales de febrero de 1921.

El hecho más importante de este viaje fue la instalación de su taller en la rue Blomet, no 45, pues, conforme señala Dupin, este acontecimiento :

-“marca para Miró el verdadero comienzo de la vida parisién y el descubrimiento de su vida singular’ - y explicando a seguir - : “El número 45 de la rue Blomet era entonces un lugar efectivamente privilegiado, uno de esos efervescentes crisoles donde se elaboraba el nuevo lenguaje, la nueva sensibilidad. Al taller de André Masson (también instalado en el mismo número) acudían diariamente Michel Leiris , Armand Salacrou, Georges Limbour, Rolan Tual, Robert Desnos y Antonín Artaud, los más finos estilistas , los espíritus más agitados, las plumas más aceradas. La mayor parte engrosarán las filas del surrealismo. A unos centenares de metros de allí, en la rue du Château , vivían Jacques Prévert, Marcel Duhamel e Yves Tanguy, y a donde iban también , casi todos los días , Raymond Queneau .Los dos “grupos” se veían constantemente y anudaban lazos de calurosa amistad. Miró no cesaría de cruzarse en su camino con Queneau y, sobre todo, con Prévert, tras haber ocupado con ellos el banquillo de los males estudiantes de la escuela surrealista. Encuentros y clima hechos para darle confianza a Miró , o para ayudarle a resolver su perplejidad y su drama. Está deslumbrado , se siente estimulado, nutre su espíritu...en cuanto al resto...”Era una época muy dura –escribiría más tarde- , los cristales estaban rotos, mi estufa , que me había costado 45 francos , en el "marché aux Puces”, no funcionaba. El taller, sin embargo, estaba limpio. Yo mismo hacía la limpieza . Como era muy pobre, sólo podía permitirme un almuerzo por semana...”.(J. Dupin, *ibid.*: 84).

Este acontecimiento por la casualidad de sus circunstancias (quien le cedió el taller, durante los meses de invierno, fue su amigo Gargallo, escultor y profesor de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona , que pasaba su mayor tiempo enseñando en la referida institución), Miró lo atribuye a una dádiva divina, declarando en una entrevista con Georges Charbonnier : “Todo esto parece providencial” (Miró cit. In J. Dupin: *ibid.* : 84)

Otro acontecimiento importante de este segundo viaje, que despertó más aún el poder de autonomía y singularidad de su identidad artística y de su alma catalana, fue el

fracaso de su 1ª Exposición en París, organizada de nuevo por su amigo Dalmau, a pedido del propio Miró, con la finalidad de sacar algunas perras y poder así independizarse de la ayuda familiar para vivir en París. En carta inédita a Ricart de aquel mismo año 1921, escribía :

-“Le ha cedido todos mis cuadros a Dalmau por mil pesetas con la condición de que organice una exposición en París. Quiero vivir el menor tiempo posible con la pensión que me da la familia , cosa que me repugna bastante. Me basta un poco de dinero para el viaje y para los dos primeros meses en París. Pasado ese plazo me las arreglaré como pueda.”(Miró, cit. In : J. Dupin, bid.: 82).

Sobre el resultado negativo en el sentido económico y de reconocimiento unánime de su valor artístico, Dupin escribe :

-“En 1921, Dalmau cumplió su promesa y consiguió organizar la primera exposición individual de Miró en París. Se celebró del 29 de abril al 14 de mayo en la galería La Licorne , en la rue la Boetie .Un desastre. Pocos visitantes y ninguna venta. Y, sin embargo, Maurice Raynal , el célebre crítico, había escrito un clarividente prefacio que tendría que haber llamado la atención de los amantes del arte : “Miró nos enseña de modo categórico hasta qué punto la suerte de contar con un artista como él aporta una contribución eficaz a los juegos de la imaginación .Miró es audaz , pero su audacia no es nunca provocadora. Quizás sea, a veces, incluso temerario. Pero no es la temeridad la verdadera figura del coraje? No es también la fuente de esos fecundos errores que han iluminado a menudo el arte? Haremos observar, pues, que en las horas de mayor audacia es cuando Miró ejecuta sus telas más cautivadoras, de modo que es en las obras que dicha cualidad más florece donde hay que buscar la figura de pintor ya afirmado...” .Prudente defensa de que algunos críticos repetirán por su cuenta. “Incluso sus violencias – escribe André Salmón – nos dan confianza “Para los demás , reservas, hostilidad, mofa. “Catalán tenía que ser, como una especie de negro que, procedente del último rincón de Senegambia y llegado repentinamente a París , tuviera pretensión de describir las costumbres del Boulevard sin haberse tomado la molestia de parar en Dakar”(*Le Journal du Peuple*).Tomo

estas citas del indispensables libro de Victoria Combalía, *El descubrimiento de Miró*". (J. Dupin, ibid.: 86).

Imagino que esta mordaz mofa de considerarlo : Un catalán ..."un negro procedente del último rincón de Sengambia..."hirió como un rayo su sensible alma, incendiando, en ella, con más fuego su vivo espíritu nacionalista catalán, que, en aquel entonces, gracias a la luchada y no total autonomía administrativa , con relación al poder central de Madrid ,de que Cataluña gozaba desde 1913, estaba en su auge, en el corazón de Miró como en el de todos los verdaderos catalanes.

Por este motivo, no causa extrañeza que Miró nunca fue tan amargo y resentido, que cuando nos revela los sentimientos de revuelta y agresividad contra los extranjeros , que veían con desprecio y hostilidad la causa de Cataluña , y, sobre todo, contra los patricios , que negaban sus verdaderas raíces catalanas . Así, en su entrevista con Francesc Trabal, in : *La Publicitat* (Barcelona) , en 14de julio de 1928, desahoga , recordando la experiencia parisién que acompañó la ejecución de La Masía :

-“ Quan pintava *La Masia* sentía doncs, una gran agressivitat per la gent a'aquí, que es creía a'aquí. Con més creixen les arrels de la terra , més creix l'agressivitat contra la gent a'aquí que no és pas a'aquí. Recordo que una vegada en Domenec Carles, anant al Club de Natació , plegats, rebentava furiosament la llum a'aquí e lloava la de París. Jo tinc un menyspreu , en canvi, pel paisatge de senyora parisenca. *La Masia* em feia sentir una agressivitat física i tot.

Quan la vaig acabar , vaig tornar a París i fou aquesta tela la que em féu enfonsar allí".(Miró-Declaraciones: 158).

Como luego explicaré, uno de los significados más humanos que tiene *La Masia* para nuestro artista fue el de dar, con ella, una respuesta a sí propio y a los otros, extranjeros y patricios, sobre la singularidad y grandeza de Catalunya como pueblo y

Nación. Esta sensibilidad mironiana por la causa de Catalunya lo atestan sus sacramentales palabras, pronunciadas en su discurso de agradecimiento al recibir, en 1979, cuatro años antes de su muerte, el título de *Doctor Honoris Causa*, conferido por la Universidad de Barcelona:

-“ Que quan un artista parla des a’ un país com el nostre , cruelment marginat per una història adversa, cal que faci sentir la seva veu pel món, contra totes les ignoràncies , tots els malentesos i totes les males fes, que *CATALUNYA EXISTEIX. QUE ÉS ORIGINAL Y ÉS VIVA*”.(Miró-Declaraciones : 480).

-El carácter universal, mítico y cultural de su nacionalismo catalán.

Por lo pronto, se puede afirmar que el nacionalismo defendido por Joan Miró y por otros compañeros de la “Avant-garde” Catalana, tenía ,en su base ideológica, una preocupación más espiritual y cultural que político-partidaria.

En el campo político de su época despuntaba “La Lliga Regionalista”(1901), com sus ideales y lucha para obtener una total autonomía de Catalunya. Ideal y lucha que aún continúan, cada día com mayores logros, políticos y culturales, a través de nuestro gobierno de la Generalitat.

Todos los estudiosos que consulté confirman la verdad de mi afirmación inicial. Por ejemplo, el profesor Robert Lubar, -autor de una tesis doctoral , defendida en la New – York University (1988) sobre este tema y titulada: “*Joan Miró before “The Farm”: 1915-1922: Catalan nationalism and the Avant-garde*” – en su reciente artículo : *La Mediterrània de Miró: concepcions a’ una identitat cultural* (1993) señala este carácter apolítico y apartidario del nacionalismo mironiano, como el de muchos de los artistas vanguardistas de su tiempo. Del referido escrito destaco estos dos aspectos sobre su análisis

de la naturaleza del nacionalismo de Joan Miró y, que, particularmente, me interesan, en el contexto del tema que desenvuelvo ahora :

a) Su carácter universal mítico y cultural, nada político-partidario .Explica :

-“L’actitud de Miró reflecteix una clara posició catalanista, ja que defensava una participació artística en la plataforma internacional i alhora la transformació de Catalunya en una nació europea moderna. Amb aquesta formulació , però , la cultura podia fer de baròmetre de les aspiracions nacionals, però no era partidista. De fet, ja em vist que la formació de l’estètica de Miró es basava precisament en un allunyament de la política. De resultes dels esdeveniments de juliol i de l’agost del 1917, Miró es retire dels assumptes mundans en una soledat de contemplació espiritual em Ciurana, “allunyat”, segons les seves propries paraules de la “realitat”. (en otro lugar de su texto comenta : “El recés de Miró a Ciurana indicava un retorn a la Catalunya mítica, en la qual la simbiosi entre el pagès i la terra evocava imatges a’estabilitat, de continuïtat i de renovació cíclica”.(pág.: 25)

Aquest rebuig enfàtic de la política i la recerca conseguint a’un absolut espiritual mostren clarament que Miró es recolzava en l’art a’avantguarda per la seva visió a’una Catalunya primitiva”.(R. Lubar, 1993: 44).

a) Su identificación com los postulados culturalista y apartidarios del nacionalismo catalán, defendidos por la vanguardista revista *ARC VOLTAIC* :

Lubar confirma estos postulados culturalistas y apartidarios de la filosofía que dirigía esa Revista catalana, cuyo primer número, febrero de 1918 reproducía en su capa un dibujo de Miró, en la calidad de colaborador. Entre otros colaboradores destaca Joan Salvat Papasseit, un franco intelectual, avieso a submeterse a las reglas de cualquier programa partidario: “Já no vull allistar-me sota de cap bandera.Són el ver distintiu de les grans opressions. Àdhuc el Socialisme n’és una nova forma a’opressió”; y Torres-García , fanático defensor del primado de lo cultural en la lucha nacionalista, propungando : “traspasar el camp de batalla de les ideologies oposades a l’avanguardia con emplaçament

de la lluita cultural : “Al crit de guerre. Però hi ha moltes menes de guerres. Con hi ha moltes menes de guerrers. I moltes menes de camps de batalla”.

Hecha esta constatación , el profesor Lubar sintetiza :

-“Efectivament , la col.laboració de Miró amb Torres- García i amb Salvat Papasseit a *Arc Voltaic* el febrer de 1918 subratlla la relació entre el discurs culturals i politics que inspire aquest llenguatge de refús de partidisme” . .

A partir de lo expuesto el mismo autor defiende el carácter “trascendent” del nacionalismo mironiano:

-“Vist des a’ aquesta perspectiva , la declarada identitat de Miró com a catalá internacional i la seva dedicació a l’ avanguardia es relacionen directament amb la idea a’ un nacionalisme català transcendent que s’ alça per damunt de les línies partidistes i de classe”. (R. Lubar, *ibid.*: 45)

Sumariando, a mi juicio, lo más relevante y original del pensamiento de este autor, en el citado artículo, consistiría en haber descubierto: a) que *La Masia*, junto com toda la obra que la precede e inmediatamente la sigue, definen la naturaleza mítico-cultural de su nacionalismo e identidad catalanas; a) que toda la búsqueda mironiana de un nuevo lenguaje artístico, sea él superrealista o abstracto, que sintonizase mejor com la sensibilidad y consciencia del hombre de su tiempo, tenía como último y único objetivo: el de despertar el alma catalana para la descubierta y vivencia de esa arquetípica, eterna y singular congenialidad mediterránea catalana a través de la cual ella se universaliza, es decir, se proyecta de cara al mundo a partir de sus raíces, conforme atestan sus conclusiones finales:

-“En realitat, la posició de Miró com a catalá internacional no representava de cap manera una ruputura amb la societat catalana; més aviat era un intent de trobar un camí viable per a renovar-la a través de la cultura.

Va ser a través a'aquest nou vocabulari de signes que Miró va realitzar finalment la seva concepció poética del paisatge catalá, deslligat de la política i dels debats sobre la situació cultural de l'art modern. En una època en què l'avanguardia estava assetjada i en què la idea de la Mediterrània era utilitzada per reforçar posicions polítiques, ideològiques i retòriques , Miró intentava consolidar un nou tipus a'aliança entre forma i contingut en les seves imatges arquetípiques a'una Catalunya primitiva. Amb *La Masia*, de 1921-1922, Miró posava al descobert la seva pròpia masia (la interior o poética) del camp de Tarragona i en catalogava el contingut amb una claretat i una precisió sense precedents (...) Desposseïdes de qualsevol vestigi de materialitat, les figures de Miró conseguïen una transcendència poética. Situant el seu concept de Mediterrània en el reïne transhistòric del simbol. Miró construïa una nova mitologia per a la nació catalana moderna". (Lubar, ibid.: 48).

La otra autora consultada fue Margit Rowell, quien, en su breve y densa introducción de su ensayo, tantas veces citado en mi presente estudio, subraya estos dos aspectos sobre la naturaleza del nacionalismo mironiano:

1º) el de su carácter internacional.

Señala:

-“Miró tentó participar activamente en este renacimiento catalán – que caracteriza su época- y forja una identidad catalana en el arte -no un provincial o local idioma catalán, sino un *Catalanismo Internacional*- com el que pretendió alcanzar un lenguaje de significado universal, sin dejar, por ello, de expresar sus inherentes valores catalanes”. (M. Rowell,1986: 6).

2º) el de su carácter político apartidario.

Esta intuitiva estudiosa parte de la misma constatación de Lubar : la revuelta de Miró junto com algunos artistas de “L'Avanguardia Catalana”contra los principios

ideológicos del movimiento nacionalista catalán por no incluir en ellos la defensa de “ la Historia o de la Cultura Catalana ”.

Por esta razón, Miró dejaría de alistarse “sota de cap bandera” partidaria y canalizaría todos sus esfuerzos para despertar, a través de su independiente y creadora arte, el espíritu de su pueblo para un movimiento nacionalista de “encuentro o redescubierta de la identidad cultural catalana”.

Poéticamente analiza:

-“En cierto sentido, la identidad catalana había de ser redescubierta. Si la mitología consiste en hacer presentes algunas tradiciones o acontecimientos a fin de justificar un presente de un pueblo a través de una reclamación de un pasado legítimo; el renacimiento catalán de los primeros años del siglo XX tenía justamente tal tarea. Y la nostalgia de Miró por la tradición de las artes visuales era nutrida por el proceso que constituye los mitos: una apasionada exaltación de un pasado olvidado a fin de legitimar un presente.

De modo que Miró habló siempre de una herencia catalana, de una identidad catalana; de que era tarea de su generación descubrir no sólo un pasado sino también un presente. Sus amigos poetas, tal como Foix, exploraron la memoria colectiva catalana por causa de sus formas arcaicas y contenido indígena a fin de descubrir una voz Catalana. Y Miró estaba en busca del pasado visual que estaba presente a su entorno. Ese eterno pasado, tal como lo veía, era Cataluña en sí misma: su luz, su suelo, sus campos labrados, sus playas al sol. Esto era encontrado en sus montañas, en sus villas, en sus masías, en sus iglesias con sus esculturas, relieves y frescos. Esto tomaba cuerpo en el pico de cada montaña, en cada hoja de hierba, en cada guijarro desgastado. Esto inspiraba una intensa, atávica identificación con la tierra y el paisaje ”. (ibid.: 4).

El pensamiento expuesto de estos dos autores nos enseñan estas dos cosas:

La primera: que el contenido de las verdades míticas del nacionalismo mironiano, que el estopín de su dolorida experiencia parisién hizo explotar en su espíritu, ya estaba en gestación desde su primera juventud.

La Segunda: que el texto de *La Masia*, en concreto, por el tenor de su contenido poético-mítico trasciende cualquier lectura apenas literal, anecdótica o psicologista, como piensan muchos autores.

Modestamente, la originalidad de mi poética y metafísica lectura hermenéutica de la misma, se funda en estas dos contribuciones: a) la de desvelar y propugnar, con la ayuda pensamiento de todos los pensadores que me orientan, la verdad o realidad de la existencia de una “infinita y espiritual subjetividad humana”, cuyo poder de su saber creador posibilita la “temporalización” o concreción plástica de verdades míticas, tales como las que *La Masia* contiene y el mítico saber del espíritu de Miró supo, a través de ella, darles cuerpo y comunicarlas; a) la de atestar, fenomenológicamente hablando, que las verdades míticas que corren por las venas de *La Masia* tuvieron como fuente seminal el saber mítico, nacido de la congenialidad catalana -semita del espíritu de Joan Miró, conforme tengo explanado hasta ahora y seguiré desvelando y documentando.

Para finalizar este tópico sobre la naturaleza del nacionalismo mironiano, subrayaré que el universalismo y humanismo que lo caracterizan, se solidificaron cada vez más, en el transcurso de su larga y fecunda existencia. Para atestarlo traigo a la memoria apenas el contenido de estas dos declaraciones de un Miró, ya sexagenario, con la plenitud de toda su sabiduría humana y sin estar preocupado por la afirmación de la identidad espiritual de su país, dada por supuesta, que nos habla de un nacionalismo sin fronteras, como ciudadano del mundo, hermano de todos los hombres:

- En su entrevista con Georges Charbonier de la Radio Nacional Francesa (1951):

-“G. Charbonier:“ Ud. piensa que el arte debe ser anónimo y así retornar a sus más profundas raíces? Esto significa que el artista deba renunciar a su personalidad y a sus orígenes?

Si le entendí bien el artista debe renunciar a su individualismo, esto quiere decir que debe renunciar también a sus orígenes? Cierta día, me dijo que el artista debe refrenar (put down roots) sus raíces.

-Miró: Raíces en su propio suelo. Raíces en la tierra. Y por tierra yo no me refiero al propio país, en sentido nacionalista. Estoy hablando de la tierra donde árboles, flores y vegetales crecen, estas raíces, sí, deben hacerse, cada día, más profundas ”. (Miró, apud M. Rowell, *ibid.*: 220)

- En su entrevista con I. Taillandier, publicada, in *XXe.Siècle* (París), febrero de 1959:

-Miró : “Quan un espectador es reconeix en els meus personatges, no sent pas allò que el separa, sinò alló que l’uneix a tots els altres homes, tan si és blanc com negre, del sud com del nord, negre o xinés.

Hi ha una frase de Confuci que m’ha colpit : “Tots els homes són iguals, només el costums els diferencien.

Totes aquestes històries de nacions, tot aixó és burocràcia. No es tracta de ser un buròcrata, sino de ser un home. Quan s’es debò un home, s’és capaç de tocar tots els homens, tan un negre como un xinés, un meridional com un del nord.(Miró-Declaraciones : 427).

2.3.3 - Los caminos de su cenicienta suerte.

Dedico toda esta segunda parte y las demás restantes de mi estudio a tentar mostrar por qué *La Masia* -como reveló Miró y no explicó suficientemente- es, de hecho, la

metàfora que contine la clau del contingut del saber de les veritats mítiques, que dirigieren su existir y crear poéticos. Ella, pues, traduciría, plásticamente, tanto la verdad de la identidad y originalidad de su alma semita-catalana, cuanto los imperativos creadores y existenciales que la universalizan.

En la presente etapa de mi trabajo para alcanzar tal objetivo propuesto, quiero apenas, como reza y manda el tema de mi proposición, acompañar los pasos andados por esta obra-prima, siguiendo la senda que el buen y mal naípe de su destino le abrieron.

La historia de su suerte me recuerda la de “La Cenicienta” de los cuentos infantiles, toda ella tejida de contenidos afectivos y de las consabidas vicisitudes, propias de todas las cosas que, por su propia genialidad y grandeza, traspasan lo común y conocido.

Para contarla nadie mejor que el propio Miró, apasionado por esa hija, sin duda la más querida de todas las miles que creó. Por ello, transcribiré algunos relatos suyos – Miró habló innúmeras veces de “Su Masia” durante toda su vida -sobre los dolores, amores y alegrías que tal “primogénita” le proporcionó desde su concepción hasta su emancipación de la pose y tutela paternas. Escuchemos lo que nos cuenta de ella nuestro artista:

-“ Després de aquesta exposició (*la comentada de París*) vaig tornar aquí. I altra vegada Mont-roig m’acollí amb tota la seva claror i amb tota la seva vida. Aleshores vaig voler cloure tot aquell període que des de Mont-roig veia tan clar(*el de les arrels de la seva identitat catalana, que després explicaré*) , i vaig fer “La Masia”. Nou mesos de treball constant i pesat! Nou mesos (*curiosament, els meteixos de la gestació humana*) cada dia pintant-hi i esborrant i fent estudis i tornant-los a destruir! “La Masia” fou el resum de tota la meua vida (*espiritual i poética*) al camp. Des a’un gran arbre a un petit caragolet, vaig voler posar-hi tot el que jo estimava al camp. Crec que és insensat donar més valor a unamuntanya que a una formiga (i això els pasisagistes no ho saben veure) i per això no dubtava de passar-me hores i hores per donar vida a la formiga. Durant el nous mesos que vaig treballar en “La Masia” hi treballava set o vuit hores diàries. Sofría

terriblement , bàrbarement, con un condemnat. Esborrava molt. I començava a desfer-me a'influències estrangeres per posar-me en contacte amb Catalunya.

I deixeu que us parli aquí a'aquest aspecte que m'interessa , sé que algú m'ha dit precisament que m'apartava de Catalunya una mica exageradament. Voldria desfer aquest equívoc si realment existeix. Jo crec que sóc Qui és més al costat de Catalunya entre els pintors a'aquest país, malgrat que passi temporades fora. I així també ho creuen a l'estranger. Cap de les crítiques estrangeres m'ha presentat mai con afiliat a cap altre país. Sempre se m'ha dit català i prou.

El meu nom veureu que sempre a tot arreu és “Joan”, molt diferentment a'altres pintors de Narcelona que són fora.”.

-“Vaig començar “La Masia”a Montroig, directament del natural, vaig tornar-la a treballar a Barcelona y vaig acabar-la a París.”

-“A París, en posar-me a treballar de nou en el quadre, vaig comprendre de seguida que hi havia alguna cosa que no funcionava. Trobava a faltar el motiu . Aleshores, per poder treballar del natural, per fer les herbes que són a primer pla, vaig anar a collir-ne al bosc de Boulogne i me les vaig endur al taller. Però, una vegada allà , vaig adonar-me conta que no podia pintar les herbes de Mont-roig a partir de les del bosc de Boulogne , i, per poder continuar el quadre vaig acabar demanant que m'en viessin herbes autèntiques de Mont-roig a dins a'un sobre. Va arribar totes seques, és clar. Però si més no, gràcies a aquestes flors, vaig poder continuar la feina.”

-“Quan la vaig acabar, vaig tornar a París i fou aquesta tela la que em féu enfonsar allí(*sense qualssevol paure de perdre la seva identitat catalana*).No havia pas manera que capc marxant es quedés amb “La Masia” ni que volgués mirarse-la. Vaig escriure a molta gent i res.

En Plandiura ,a qui també la hi vaig oferir , no hi va voler saber res. A la fi, en Rosenberg, egurament per compromís amb Picasso , acceptà de tenir-la en depòsit a casa seva, però la calvà a les caves i la hi deixà un grapat de temps. Al cap del qual , amb neguit já per tants de mesos , vaig tornar a veure Rosemberg que, complaent , em féu aquesta proposició : “Já sabeu que a París actualment la gent ahabita cambres petites i cada día més, degut a la crisi que es passa. Els departaments són baixos de sostre, reduits , bé: doncs per què no fem una cosa? Podriem fer en vuit trossos aquesta tela i vendre-la a la menuda...Rosemberg paralava seriosament. Al cap a’un parell de mesos més vaig retirar aquesta tela de Can Rosemberg i me la vaig endur al taller, convivint amb ella em plena misèria”.

-“En realitat, a París, les meves pintures no agradaven a ningú.Recordo que quan en Bretón i Eluard van veure la meva “Masia”- el quadre que va comprar Hemingway- , la van mirar fixament molta estona i no van dir res”.

-“Aleshores la meva vida s’orientá més. Una colla de gent em vingué a veure, i vaig fer molta amistat amb uns quants poetes i intel.lectuals que m’ alegraren el viure una mica. Fou aquells dies quan vaig conèixer el poeta nord-amicà Hemingway , i els Evan Shipman, Ezra Pound, el quals em dedicaren tot un número de “The Little Review “de Nova York, presentant-me con a català.

La nostra amistat amb Hemingway féu que, finalment , “La Masia”passés a les seves mans (no recordo si m’en donà dos o tres mil francs , això passava el 1923) i després Hemingway l’oferí a la seva muller. Actualment “La Masia”és a N. York i hom a ofert a la senyora Hemingway dotzenes de milers de francs, però no se n’ha volgut desprendre ni vol desprendre-se’n pas”. (Miró-Declaraciones : 158 sptes.)

A mi juicio y por imperativos de la sangre de mi congenialidad catalana, creo que el luminoso destino de Cenicienta de *La Masia* no se cierra por el hecho de hoy formar parte del acervo de la “National Gallery of Art”-Washington, gracias a la donación de Mary Hwemingway, quien , a pesar “de les dotzenes de milers de francs “ofrecidos, nunca quiso

sacar provecho de ella, y, con su gesto de generosidad patriótica, demostró que entendió el carácter y valor sagrados y universales de *La Masia*.

Espero que la Nación Americana , tan hermana de la nuestra por los lazos universales de un mismo sangre semita, repita el gesto de la mujer de Hemingway y entienda que *La Masia*, sólo retornando a Catalunya , sellará su destino y ejercerá toda su fuerza sagrada de heraldo de un nuevo tiempo, donde la unidad de todos los pueblos de la tierra se construya con la piedra fundamental de la singularidad, reconocida y defendida, de cada uno de ellos.

De nuestro lado, sobra decir que no podemos medir esfuerzos de cualquier naturaleza, para que ella vuelva a Catalunya y, en la Fundació Joan Miró de Barcelona, *pugui parar-hi i romandre-hi per a sempre!!!*

Personalmente, no tengo ninguna duda en afirmar que *La Masia* representa para nuestra Nación Catalana, lo mismo que *El Guernika* representa para nuestra plural España, por la singularidad y riqueza de los valores espirituales, que las dos obras poseen y transmiten a los miembros de sus comunidades de origen y a los de toda la Humanidad.

Pienso que el lector, a través de mi estudio, entienda el significado profundo de mi sugestión, despojándola de cualquier tizne de apología retórica o eufemismo, que mi entusiástico temperamento mallorquín pueda imprimirle.

2.3-EL GENUINO QUILATE SURREALISTA DEL ESTILO DE LA MASIA.

2.3.1 -Consideraciones preliminares.

Defino el concepto de estilo, hermano del de identidad artística, empleando las mismas palabras de Meyer Shapiro, cuando, bajo una óptica antropológica, así lo formula:

-“Un estilo es antes de todo un sistema de formas teniendo una cualidad propia y una expresión significativa, a través de las cuales son visibles la personalidad del artista y la visión de mundo de un grupo. También es el medio de transmitir ciertos valores dentro de los límites de un grupo, haciendo visibles y conservando los que se refieren a la vida religiosa, social y moral, a través de insinuaciones emocionales de las formas. Para los historiadores de la cultura y para los filósofos, el estilo es la expresión de la cultura, que contiene la totalidad de los signos visibles de su unidad”. (A. Papiros,1953: 287).

Considero surrealista el estilo de Miró, por el hecho de que ella traduciría, plásticamente, el saber de una interioridad mítica o trascendente, capaz de desvelar la esencialidad o verdad total de la realidad, más allá o más arriba (*super/hiper*) de los límites conocidos de su verdad parcial, apenas empírica, inmediata o sensible.

Como pienso explicar, será, en el modo de concebir la naturaleza y origen de este saber de la surrealidad o totalidad de las cosas, sean reales o imaginarias, que las dos formas de surrealismo: materialista o espiritualista, se tornan irreconciliables entre sí, según propongo. Por otro lado, defiendo también que, por causa de no haber descubierto estas dos formas de surrealismo, la mayor parte de los estudiosos de *La Masia*, no la consideren una de las más surrealistas por su densidad poética o surreal.

A este respecto, señalo que el profesor Hebert Chipp constata que los simbolistas (precursores directos del surrealismo) propugnaban la naturaleza trascendente de la facultad de la imaginación o fantasía con un saber más allá del explicado por los

condicionamientos del medio ambiente (*milieu*), en cuanto los surrealistas, inspirados en los postulados deterministas del positivista Hippolyte Taine (personalmente, creo que más apoyados, sobre todo, en los postulados freudianos) negaban la existencia, el poder y naturaleza trascendentes de tal facultad, defendiendo que el saber de los contenidos imaginarios era fruto apenas de condicionamientos de experiencias pasadas:

-“Es interesante y significativo que, aunque hayan participado claramente de la moda irracional y compartido del gusto por la fantasía y por las imágenes oníricas, tanto los simbolistas como los surrealistas tengan opiniones casi que diametralmente contrarias a las teorías de Taine sobre arte. Taine estaba convencido de que el arte, como una de las varias actividades del hombre, guardaba estrecha relación con las condiciones de vida del artista y de ellas dependía, bien como la naturaleza de su sociedad. G. Albert Aurier, el principal crítico del arte simbolista, rechazaba vigorosamente este punto de vista como un resquicio absoluto del materialismo de mitad del siglo XX, el cual, debido a su dependencia de los aspectos prácticos, negaba al artista una inspiración proveniente de fuentes espirituales. Por el contrario, A. Bretón vio en ella una justificativa científica para la colaboración de la psiquiatría con el arte, por la cual, por ser ella una parte tan ligada al hombre y a su sociedad, se volvía, como la psiquiatría, una de las técnicas de examen de esas fuentes. Así, en cuanto para una generación (la de los simbolistas) las teorías de Taine estultificaban al arte, para la siguiente (la de los surrealistas) ellas la llevaban a la propia fuente de su inspiración”. (H. Chipp, 198:375)

Partiendo del supuesto de que el surrealismo mironiano es de naturaleza espiritual, conforme definiendo y explicaré, esto quiere decir que para poder medir debidamente los quilates del saber surrealista que el imaginario de Joan Miró traduce y expresa en todas sus obras, y, de modo particular, en *La Masia*, se hace necesario remontarse a y afirmar la facultad trascendente o mítica que engendró dicho saber. Por este mismo motivo, resulta fácil constatar que este saber del imaginario mironiano, por su naturaleza mítica, en su manifestación o revelación histórica, conforme señala M. Rowell :

1) sigue el modelo temporal del mito, que es el de la recurrencia o reaparecimiento:

-“El modelo temporal del mito es el del reaparecimiento. Y la mayor parte de su existencia, la vida de Miró está pautada por“ estaciones ”(*seasons: tiempo de gracia o kairós*)”;

2) está traducido por dos estilos alternantes y también recurrentes: el superrealista y el abstracto;

3) revela esta capacidad del espíritu mironiano de llegar al fondo de lo real (the *inner “real”*) por la fuerza de su alma, su espíritu, su imaginación:

-“En ese sentido, esos dos estilos corresponden a dos aspectos de la personalidad del artista: el extrovertido o activo y el introspectivo o meditativo con los que manifiesta estar movido por fuerzas mayores que él mismo (o sea, aquéllas de las que no tiene conciencia)”. (M. Rowell,1986: 4-5).

Esta condición mítica del saber de la surrealidad o de la verdad poética de las cosas, que la obra de Miró consigue traducir y comunicar, según el clarividente J. Dupin, es lo que hace que esa obra alcance una altura jamás soñada por el surrealismo teórico oficial y públicamente consagrado:

-“Miró llevará a cabo, con una discreción perfecta y unos medios de increíble justeza, una experiencia poética y pictórica que lo elevará a los límites de la pintura y al corazón mismo de esta totalidad imaginaria de esa verdadera surrealidad, que los surrealistas no llegaron a conocer y de la que sólo rozaron la periferia”. (J. Dupin,1993: 116).

Para fundar y explicar mejor cada una de mis afirmaciones preliminares expuestas sobre el quilate mítico o espiritual de la surrealidad o esencialidad poética del saber creador mironiano, expongo a seguir esos tópicos complementarios: Las dos facetas del Surrealismo; El automatismo surrealista *versus* los poderes autónomos de la interioridad creadora surrealista mironiana; El valor surreal o imaginario de *La Masia* , cuyo filón no fue totalmente desvenado.

2.3.2: Las dos facetas del Surrealismo.

René Passeron, en su obra: *Encyclopédie du Surrealisme* (1977) señala, con otras palabras, estas dos faces del Surrealismo, que, personalmente, caracterizo como: espiritualista y materialista.

La faceta espiritualista de la 1ª fase del Surrealismo:

Según el citado profesor francés, en la primera fase del movimiento surrealista, se ocultaba una faz de tinte espiritualista o de ansia de infinito, como reacción a la consciencia nihilista, característica de la Modernidad, donde ese movimiento artístico se insere. Explica:

-“El sentimiento de la nada, de la“ vida sórdida ”se aviva entre ellos, dialécticamente por una exasperación emocional de valores absolutos, como“ l’amour admirable”. Se tornan fervorosos. La surrealidad? Ella podría confundirse con lo sobrenatural de las religiones, teniendo en cuenta algunas alegaciones, notadamente las que pueden ser leídas en el Segundo Manifiesto (1929), donde Bretón “demande l’occultation profonde, véritable du surrealisme”(reclama por lo oculto profundo, como lo verdadero del surrealismo), entregándose a consideraciones astrológicas y acusando una inclinación a ser el continuador del esoterismo y de la alquimia. En la época de la escritura automática, Aragón no hesita en hablar de una “ matiere mentale ”, diferente del pensamiento, el que no será más que una especie.

En 1925, en un documento para uso interno (esotérico) del grupo, se puede leer: “La verdad inmediata de la revolución surrealista no es la que pretende mudar el orden físico y aparente de las cosas, sino la de crear un movimiento de mudanza dentro de los espíritus. La idea de toda revolución surrealista visa la esencia profunda del pensamiento... Ella visa crear, antes de cualquier otra cosa, un nuevo género de misticismo. Para destruir el racionalismo occidental se echaba mano de un“ Adresse au dalai-lama y de una “Lettre aux écoles de Buddha”.

Después de estas consideraciones, el autor concluye:

-“Sin duda, eran los tiempos de tanteo y el surrealismo no se someterá a esos misticismos confusos.” (R. Passeron, 1977: 31 sptes.).

Sin duda, esta primera fase “espiritualista”, en el sentido de defender el poder de un saber trascendente del espíritu humano, más allá de un saber puramente lógico de lo demostrable, o sea, el de su poder poético o de saber de lo esencial de las cosas, reflejaría la orientación del movimiento literario que originó el surrealismo, entre cuyos precursores se pueden citar: los autores románticos: Baudelaire y Poe; los simbolistas: Rimbaud y Mallarmé. Será, sin embargo, Apollinaire, tan querido y leído por nuestro Miró, como constata Green:

-“Entre els poetes que Miró llegia en companyia de Masson, Leiris i el cercle de la rue Blomet, en 1922-23, hi trobem , indubtablement, Apollinaire.Havia estat un dels seus preferits ja abans a’ anar a París, i, a més, el 1918, just un any després de publicat, ja havia llegit *Le poète assassiné* “. (Ch. Green, 1993: 61)- quien representará mejor esta corriente del surrealismo, defensora del poder trascendente del poder creador humano, capaz de “fer “meravellosa”qualsevol cosa”, como reconoció el mismo Bretón , según testimonian estas palabras de Green:

-“André Bretón podia ser incapaç a’elogiar Apollinaire sense cap limitació, però el que podia celebrar del poeta dels cal.ligrames, i així ho va fer, va ser precisament la seva capacitat de fer “marevellosa”qualsevol cosa, per més ordinària que fos. Tal com va dir a *Les Pas perdus* : “No més els grans poetes podem fer resplendir sempre “un bri de palla en una establia”. (Ch. Green, 1993:69).

Fue Apollinaire el que explicó su concepción de surrealismo, primeramente llamado, equívocamente, de “surnaturalisme” -cuyo contenido, a mi ver se asemeja com el pensamiento de Heidegger al hablar del poder del lenguaje poético en desvelar la verdad

total o “surreal“de todas las cosas- com estas palabras, publicadas en *Les Soires de París*, mayo de 1914 :

-“A’un temps ença s’acostuma a classificar Guillaume Apollinaire entre els autors fantasistes. Al poeta a’Aalcools sempre li ha agradat la fantasia... Ara bé, la seva poesia, i sobretot la a’ara, no s’entén gaire si no s’hi veu la realitat. S’ha de dir, però, que es tracta a’una poesia enterament natural i sense res de fictici, i alló que sembla més fantasista sovint és el més veritable. És un naturalisme superior, més vivent i més variat que l’antic, un sobrenaturalisme... i la fantasia de Guillaume Apollinaire mai no ha estat sinó una gran preocupació per la veritat.*Només alló que es veritable és bell*”. (Apollinaire cit. In Ch. Green, *ibid.* op. cit.)

Hay que notar que fue el propio Apollinaire quien reconoció que su término “*Surnaturalisme*” se prestaba a malentendidos, tal como el de erróneamente, entender que el surrealismo por él defendido, suponía que la verdad poética era algo trascendente que se injertaba, como cuerpo extraño, a la verdad de la realidad natural y no algo que el propio ser esencial de todas las cosas, por más prosaicas que sean, revela al espíritu del poeta. Por esta razón, mudó la denominación de *Surnaturalisme* por la de *Surrealisme*, que él mismo creó y consagró, al escoger, en 1917, como subtítulo de su pieza: *Les Mamells de Tirésias*, la expresión “*drame surrealiste*”. Señalo todavía, que la verdad de este “naturalismo superior” apollinariano se hermana con el pensamiento nietzscheano sobre el valor absoluto, el de cosa-en-si, de todas las cosas creadas, hijas del tiempo, como tendré oportunidad de exponer y explicar en la IV y última parte de mi tesis.

Y como bien señala Green, el surrealismo de Miró, con su postulado básico de querer “evadirse dentro el absoluto de la naturaleza” (Miró apud M. Rowell, 1986:265) se encuadra en esta orientación , que llamaría de “holística fenomenológica” (por el carácter teleológico poético del poder apofántico de todos los seres creados) apollinariano, a fin de cuentas, espiritualista y humanista por su defensa de la capacidad trascendente del espíritu humano de desvelar y vivir la verdad total de todas las cosas, es decir, la de sus significados esenciales, más allá de las efímeras apariencias y utilidades, que nos revelan y

proporcionan nuestros hambrientos y limitados sentidos. Así, con mucha agudeza de pensamiento, el referido autor constata:

-“ Si Miró, com a surrealista, continuava essent apollinariá , potser ho era sobre tot en aquest sentit. El seu punt de partida era invariablement l’element ordinari en l’aspecte material més immediat.”(Ch. Green, ibid loc. cit.).

La faceta materialista de la 2ª fase del Surrealismo:

Según el análisis de Passeron, este “misticismo de otra orden“ (paradójicamente nihilista y materialista) retoñará durante y después de la última Gran Guerra. Ser pregunta, pues, : “No se encuentra dentro *Prolégomènes à un troisieme manifeste du surrealisme ou non*”(1942) , com una profesión de fe antirracionalista atea y una crítica a los partidos revolucionarios inoperantes, la afirmación de que el surrealismo debe consagrarse a la elaboración “A’UN NOUVEAU MYTHE SOCIAL”, exento de ser presa de “accusations de mysticisme”?

Y a seguir responde:

-“André Bretón no retrocede delante una proposición, que nada, desgraciadamente, parece colorar de humor surrealista: la del mito de los “grands transparents”: el hombre no siendo el centro del universo, puede llevar a creer que existen por encima de él, dentro de la escala animal, otros seres, cuyo comportamiento le resulta tan misterioso cuanto el suyo, puede ser el de la libélula o el de la ballena”. Novalis, William James y otros más son conclamados porque establecen que “gran parte del campo especulativo se ofrece a esta idea”. Toda la actividad surrealista, después del retorno de Bretón a París, a finales de 1945, será marcada por un misticismo de tendencia esotérica y sectaria, donde vendrá a enraizarse, naturalmente, “l’affaire Carrouges ”. El panfleto “*Al nicho los voceros de Dios*”(1945), constata esta desviación sin rectificarla. Ella fue sin duda la razón profunda de que fracasara el reagrupamiento de los surrealistas de entonces.”.

Por causa de la paradoja expuesta (misticismo/materialismo) , Passerón se pregunta de nuevo:

-“Será necesario buscar dentro de la pintura surrealista los caracteres propios del arte religioso? El surrealismo es verdaderamente una especie de religión atea, una metafísica más o menos “iluminée”?

Responde:

-“El anticlericalismo es tradicional entre los místicos. Y el anticristianismo de los surrealistas podría pasar por un resentimiento de gnósticos, levantando de nuevo el estandarte de sectas vencidas (...) Los surrealistas están profundamente al lado de las herejías -no son heréticos en sí mismos, puesto que no toman partido con relación a algún dogma triunfante, sino en virtud de su violenta denuncia, en el campo político, del estalinismo y su oscilación entre Trosky y Stirner.

Ellos se sienten hermanos de los segregados, de los drogadictos (aquéllos que rechazan desistir de las drogas, toda esa especiería) , de los locos, de los exaltados, de las bellas histéricas, de los niños maltratados, de las prostitutas, de los “cojos” (clochards) , de los colonizados, de los negros, minoritarios o no, son portadores de “aura”. Compréndase, pues, que su religiosidad no pudiera esclerosarse en religión, ni su política cesar de ser una mística. El amor, la libertad, el conocimiento, la elevación de aspiraciones, la generosidad, el humor se encuentran en la vida concreta y no fuera de ella. Y conseguir un paraíso, aunque sea terreno, cualquier Dios, aunque sea el Dios Hombre, no pueden arrodillar esos poetas.”(R. Passeron, *ibid.* op. cit.)

Por todo lo dicho, es fácil entender por qué nuestro sensato Miró, siempre se posicionó con reservas, frente a estos híbridos postulados ideológicos surrealistas, que reflejarían, a mi ver, la conturbada consciencia del intelectual, sobre todo francés de la posguerra, con sinceras ansias de una transformación social y cultural radicales, pero

enrejado por un sincretismo ilustrado mal digerido de ideas político-socialistas, psicológico-freudianas, filosófico-existencialistas nihilistas y estético-creadoras instintivas.

Así, Miró, a pesar de declarar su simpatía por el movimiento surrealista, hace estas ponderaciones:

-“Sin embargo, yo no seguí todas las “ minucias ” (“ ins and outs”) de sus desemejantes posiciones (“various”) . Aunque estaba de acuerdo com un bocado de cosas, YO PERMANECÍ UN PINTOR, ESTRICTAMENTE UN PINTOR”. (Miró, apud M. Rowell, 1986: 265).

2.3.3 -El automatismo surrealista *versus* los poderes autónomos de la interioridad creadora surrealista mironiana.

-El contrasentido del “automatismo puro”, preconizado por Bretón:

Bretón, psiquiatra militar francés, que había estudiado com Freud, como arriba expuse, trabajó para hermanar psiquiatría y arte por ser los dos grandes instrumentos para conocer los secretos del alma humana, y,de esta manera ,entender mejor para modificarla, la in-humana sociedad de su tiempo. O sea, -conforme este autor- conociendo la verdad profunda de la mente humana, a través de sus expresiones artísticas, se tendría en manos el camino seguro para la construcción de una sociedad menos reprimida y reaccionaria, en consecuencia, más libertaria e igualitaria. Con este objetivo revolucionario, ese gran teórico del Surrealismo, en su *Premier Manifeste*(1924) , levanta el estandarte del “automaitismo puro” -, como siendo la milagrosa técnica para alcanzar la verdadera inspiración poética, único camino para alcanzar una transformación social innovadora- definiéndolo com estos términos:

-“N. m., automatismo puro, el que se propone expresar, sea verbalmente, sea por escrito, sea por cualquier otro medio, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, con ausencia de todo control ejercido por la razón, sin ninguna barrera ética o moral”. (Bretón apud Passeron, op. cit. : 259).

A mi pobre entender el problema de esta laudable bandera de liberación de los poderes “reprimidos“ de nuestra mente se sitúa, no, en el mérito la causa defendida en juego, sino, en el modo freudiano con que este autor explica la naturaleza y dinámica de estos poderes mentales, que pretende desatar. Con relación a ello, transcribo la explicación, que Arnheim hace sobre la doctrina freudiana materialista del proceso creador:

-“Para nuestro propósito, basta con recordar que, para Freud, la creatividad era un refinamiento de la productividad biológica, no sólo en el sentido de que arte y ciencia habían de desarrollarse a partir del deseo de satisfacer unos instintos básicos, sino también, y de una forma más radical, en el de que el motivo último de todo esfuerzo artístico o científico, seguía siendo ese mismo deseo. Había también una implicación de que tales motivos eran algo de lo que había que avergonzarse, puesto que se suponía que las orientaciones y procedimientos que distinguían la obra del hombre creativo de las consumaciones directas del hombre biológico no sólo habían de sustituir a tales consumaciones cuando no las había, sino también ocultar o adornar el propósito definitivo. Esto significaba que todo esfuerzo destinado a representar e interpretar la existencia humana era juzgado como al servicio del sexo y de la agresividad, y por lo tanto, necesariamente deformado por los intereses particulares de estos gestos. Significaba, asimismo, que los instrumentos de la forma artística no pretendían“ hacer visible lo que existe ”, sino ocultar el uso al que se les estaba destinado (...) Freud creía que arte y ciencia llegaban a ser porque los instintos básicos necesitaban ser satisfechos, ya fuese directa o indirectamente”. (R. Arnheim,1981:13).

Por otro lado, la solución del mecanismo de sublimación propuesto por Freud, por su implícito dualismo maniqueista, resulta ser un ingenioso ardid sofista, al no conseguir dar una respuesta convincente a la perenne aporía de la dialéctica relación entre

Instinto/Razón humanas. Pues, o bien, se acepta que el señor todopoderoso es el instinto, regido por su principio del placer, y, en este caso, resulta ilógico que éste acepte una satisfacción a hurtadillas de sus deseos, bajo el comando de su censor (la razón); o bien, se acepta que el todopoderoso es el censor (la razón), regido por el principio de la realidad, y, en tal caso, éste acepte, ilógicamente, engañarse a sí propio, proponiéndose una satisfacción indirecta de sus propios instintos de los que es dueño, a cambio de un bien mayor: el de la aceptación social. En este caso el todopoderoso sería el grupo y no el individuo.

En este sentido, resulta cómico pensar que, ahora, cuando sudo estas reflexiones críticas, estoy satisfaciendo indirectamente orgasmos sexuales reprimidos, a través de orgasmos de otra orden. Afirmar que la llama de la vida gasta su cera o energía (la libido) con actividades corporales o espirituales, es una cosa. Otra, afirmar que el móvil último de mi presente especulación, sea el dictado por mi instinto sexual. Quiero decir con ello, que el verdadero problema no se sitúa en el campo de la naturaleza energética -nadie pone en tela de juicio que nuestra mente tiene una condición extensa y, como tal, emplea la misma *energeia* que anima la Naturaleza (physis)- sino en el campo de lo teleológico, lo intencional o lo motivacional.

Señalo todavía que el mandamiento bíblico (Freud frecuentó la sinagoga) , dado a todos los seres vivos, sin excepción, del “Procread y multiplicaos”, dice respecto tan sólo a la perpetuación de las especies y nada a respecto de la autorealización de cada especie, particularmente, de la especie humana con las infinitas posibilidades, responsabilidades e intencionalidades de cada uno de sus individuos que la componen y que desenvuelven en el curso del devenir creador de sus existencias.

En el fondo, Bretón creía que la solución de todos los males de la cuerda sociedad de nuestro tiempo estaría en “desreprimir” nuestra instintividad, llegando al extremo de afirmar, como señala Ch, Green:

-“ A més a més, l’automatisme surrealista no tan sols atacava la condició i la “puresa” de l’art visual , sinó també la supremacia de l’artista. Mentre que la retòrica dels defensors del cubisme (per sobre tots Pierre Reverdy) destacava l ‘artista com a “creador”, la disposició del surrealistes de suprimir el control conscient convertía el poeta o el pintor simplement en un receptor passiu a’imatges de l’inconscient (almenys en teoria) . El talent va esdevenir irrellevant i un blanc a’atac continu.”Nosaltres no tenim talent “, repetia Bretón, i defenia que els “creadors a’imatges”surrealistes com a “sords receptacles”, simples aparells enregistradors”. (Ch. Green,1993: 57).

En esta concepción “instintivista” del funcionamiento del pensamiento creativo reside, a mi ver, el gran contrasentido de la estética surrealista bretoniana, y, por ende, de toda la freudiana: el de olvidar, cuando no niega el postulado básico de la cultura helénica, defendido por el “orgiástico” Nietzsche, : el de que la fuerza de Dionysos es inseparable de la de Apolo. En este sentido, también causa extrañeza que el aristotélico Freud, vía Brentano, olvidara que el imaginario reprimido humano tiene por su propia naturaleza un poder compulsivo, que debe ser controlado y jamás alimentado, dada su naturaleza patológica, ciega e exenta de libre intencionalidad. Sobre este particular el estagirita taxativo enseña:

-“Por otra parte, dado que las imaginaciones (las fantasías) persisten “compulsivas” en nosotros (emmenein) y se asemejan a las sensaciones, los seres vivos obran muchas veces bajo su influencia compulsiva (*polla kat’aútas prattei*), algunos, por ejemplo, los brutos, porque no dirigen su conducta con una mente, y otros, por ejemplo, los hombres, ya sea porque la mente, algunas veces (*eniote*) , está ciega (*epikalyptesthai*) por los estados emocionales (*noun páthei*) – lo que Freud llamará de estados neuróticos; ya sea por causa de la locura (*nosos*)- los psicóticos -o ya sea en el estado de sueño (*hypnos*)”. (Aritóteles,1961: 429 a). Freud considerará el sueño como “una psicosis de breve duración e inofensiva -sin explicar cómo- e iniciada y concluída por un acto voluntario de su portador (el soñador)”. (S. Freud,1973: 3396). Hay que señalar que Aristóteles, sin embargo, considera el sueño en su aspecto de falta de conciencia y consecuente falta de capacidad de libre autodeterminación e irracionalidad de propósitos,

puesto que, en este estado de falta de consciencia, son las “fantasías” que dirigen nuestra conducta en la trama de lo que soñamos. Nada nos dice sobre el poder creativo que la actividad onírica puede tener, en muchos casos, conforme defiende, por ejemplo, Heráclito, al afirmar en su frag. 68 : “Los hombres, en estado de dormidos o totalmente relajados (*katheúdontos*) preven (*oimai*), y así, ciertamente, permanecen laboriosos(*ergatas*), predicen (*legei*) y colaboran(*sinergous*) para el devenir del Universo (*kosmos ginomenou*)”(Heráclito, apud, J. Brun,1969:149).

Según mi justo entender, el psicoanálisis ortodoxo tiene como tendón de Aquiles esta concepción, apenas patológica y no, inclusive creativa, en muchos casos, del poder imaginario o de la facultad de fantasía de la mente humana.

Delante de lo expuesto, no parece que no viene a cuento ni exagerada la apreciación hecha por J. Cirlot sobre el carácter patológico del surrealismo bretoniano, cuando, al comentar *El primer Manifiesto surrealista*, así se pregunta y responde sucinto:

-“Qué era el surrealismo? Para decirlo en pocas palabras: era un idealismo sádico”. (A. Cirilo, op. bit.: 21).

Bajo esta perspectiva resultan clarividentes, también, las palabras apocalípticas de Dasnoy cuando prevé que la pureza y riqueza del Arte *Naif* podrán ser tragadas por la fuerza de lo que llama *art brut* de los tiempos modernos, de inspiración surrealista, claro está. Escribe:

-“La capitulación del arte *naif* es exigida, sobre todo, por el *art brut*. La victoria acontecerá, más precisamente en las huestes del arte de los psicópatas, de los neuróticos, de los paranoicos y de los esquizofrénicos, cuyas producciones perturbadoras responden mejor a las interrogaciones angustiosas de nuestro tiempo.

Si de un lado, el estado de ingenuidad (*naiveté*) está virtualmente amenazado de muerte por el crecimiento creciente autoritarismo de las disciplinas racionales que

normatizan las sociedades modernas, las (artes) psicóticas, al contrario, teniendo en cuenta las estadísticas, tienen un futuro prometiente, supuesto que ellas son una consecuencia aparentemente fatal de la vida que nosotros administramos dentro del mundo que nosotros construimos para nosotros mismos, sin hablar del mundo que preparamos para el futuro. En fin, a diferencia del artista *naïf*, el psicótico, en cuanto pintor y creador, está a salvo de los ataques de la sociedad”. (A. Dasnoy, 1970: 235).

A bien de la verdad, es necesario señalar que Bretón con el tiempo se libertó del reduccionismo psicologista freudiano expuesto a respecto de su explicación del automatismo, abriéndose para una concepción más amplia de carácter ético y no psicológico. A este respecto, Passeron pondera:

-“La escritura automática” (y su prolongamiento dentro el automatismo plástico), de la que Bretón escribe que ella “permanecerá dentro del movimiento surrealista, como una de sus dos grandes direcciones” (la otra siendo la de la figuración onírica), *Genèse et perspective artistiques du surréalisme, 1941*, realza menos la psicología que una ética de la libertad y del conocimiento. El automatismo, en este caso, no es un retorno a las formas automáticas (*machinales*) del comportamiento, sino una conducta superior y difícil de ser alcanzada”. (A. Passeron, op. cit. : 259).

Este será el aspecto del surrealismo más valorizado y seguido por nuestro Miró: el de la libertad creadora absoluta, alcanzada con lo que llamará “pinturas de sueño”, con su ejercicio de despertar en su espíritu “alucinaciones” creativas, que, conforme expliqué en la primera parte de mi estudio, nada tienen a ver con las patológicas. Miró atesta:

-“El surrealisme alliberava l’inconscient, exaltava el desig, donava més poders a l’art. Les al·lucinacions van substituir el model exterior. Jo pintava com en somni, en la llibertat més total. Les teles a aquesta época, sobretot la sèrie dels fons blaus, són les més nues que mai he pintat”. (Miró-Declaraciones : 180).

Para finalizar muestro el terreno de arena movediza, donde se movían las ideas surrealistas sobre el automatismo, conforme atestigua A. Masona, gran amigo de Mirar y su vecino en la res Lometa de París. Este artista, uno de los grandes pintores surrealistas de su época, de forma lúcida, en su artículo *Peindre est une gageure*, en Cahiers du Sud, no 233, marzo de 1941 expone su visión crítica -recriminándose a sí propio y a todo su grupo por no haberlo hecho antes- sobre el automatismo surrealista, tachándolo de “demagogia de lo irracional”; señalando, al mismo tiempo, que el poder imaginativo o creativo de un artista no se mide por la naturaleza, real o imaginaria, del objeto que representa, sino por aquello de esencial o poético que tenga descubierto en tal objeto, siempre presente en la realidad vivida por el artista. Reflexiona:

-“Para nosotros, jóvenes surrealistas de 1924, la gran “prostituta” era la razón. Creíamos que cartesianos, volterianos y otros funcionarios de la inteligencia no la habían utilizado sino para la conservación de valores al mismo tiempo establecidos y muertos, fingiendo un no-conformismo de fachada. Y, acusación suprema, la de haber dado a la razón la tarea mercenaria de escarnecer del “Amor” y de la “Poesía”. Esa denuncia fue hecha por nuestro grupo con extremo vigor. Por esa época, grande fue la tentación de tentar operar mágicamente, primero sobre nosotros mismos, después sobre las cosas. Tan grande era el impulso que no podíamos resistirle, y así, desde el fin del invierno de 1924, nos abandonamos frenéticamente al automatismo. La expresión quedó.

Objetivamente, acrecentaré que esta inmersión en la noche (en aquello que los románticos alemanes llaman el lado nocturno de las cosas) y al recurso siempre deseable a lo maravilloso se juntaba el juego: el juego serio.

Hago una crítica. Ninguno de nosotros se preguntaba entonces, aturridos que estábamos por nuestra magia, vana o eficiente, si “el contrario de un error no era otro error”. Así, un siglo antes, Friederich Schegel se hiciera a sí mismo esta pregunta, iluminándola maravillosamente con un trazo de ironía romántica.

Ciertamente, desde las primeras conquistas surrealistas deberíamos habernos preguntado si el abandono a la imaginación asociativa no precisaba ser ultrapasado. Algunos entre nosotros, más tarde, respondieron por la afirmativa. El peligro del automatismo es, sin duda alguna, el de muchas veces asociar apenas relaciones no-esenciales, cuyo contenido, decía Hegel, “no ultrapasa lo que está contenido en las imágenes”. Es justo acrecentar, mientras tanto, el hecho de que, en la investigación filosófica, la ley capital es desconfiar de la asociación de las ideas; lo mismo, sin embargo, no ocurriría en la creación artística, que es, por esencia, intuición sensible. El proceso de las imágenes, el choque o la angustia del encuentro abren una vía rica en metáforas plásticas: *un fuego de nieve*. De ahí su atracción y su fragilidad: satisfacerse con excesiva facilidad y alejarse al mismo tiempo del número y del conocimiento táctil del mundo.

Sea por lo que fuera, algunos de nosotros tuvimos miedo “del otro error”: de hacer que el valerse del recurso de inconsciente fuera algo tan limitado cuanto el racionalismo desacreditado, mas no en vano. Por vuelta de 1930, cinco años después de la fundación del surrealismo, aparecía en su seno un flagelo temible: la demagogia de lo irracional. Durante algún tiempo esta debería conducir el surrealismo pictórico a la vulgaridad y a la aprobación mundana. Pobre conquista esa de lo irracional por lo irracional; triste imaginación, esa que ya no asocia sino elementos usados, en realidad, por la morna razón. Materiales empañados por el hábito perezoso, por la memoria (volveré a hablar sobre ello) y reunidos aquí y allí: en las obras de “física divertida”, en las revistas de antigüedades y en las revistas de nuestros abuelos.

Así el surrealismo, por su vez, se cerraba en un dualismo incomparablemente más grave que el del cubismo. Al contrario de éste, el dualismo surrealista consistía:

a) en libertar a las fieras psíquicas, o por lo menos en fingir esa liberación, para servirse de ella como tema;

a) en expresarse con medios heredados de las academias del siglo anterior. La redescubierta del viejo horizonte, el de Meissonier, llevó al cúmulo esta perversión

reaccionaria. La regresión se hacía con una insolencia perfecta. Las admirables realizaciones de Seurat, de Matisse y de los cubistas fueron consideradas como nulas y sin significación. Su exultante concepción del espacio, su descubierta de los medios esencialmente pictóricos fueron vistas como una herencia y que debía de ser abandonada.

Debíamos conformarnos con ese nuevo academismo? No.

Al contrario, se imponía la tarea imperiosa de llegar a una concepción rigurosa de las condiciones de la obra de imaginación.

Y, antes de todo, era necesario establecer el principio según el cual el artista imaginativo, que sólo puede componer su obra con elementos ya existentes en la realidad, debe tener los ojos abiertos para el mundo exterior y ver las cosas, no en su generalidad aprendida, mas en su individualidad revelada. Existe un mundo en la gota de agua que tiembla en el borde de una hoja, mas sólo cuando el artista o el poeta tienen el don de verla en su inmediatez”. (A . Masson cit. In H. Chipp, op. cit. : 441-442).

Los poderes autónomos de la interioridad creadora surrealista mironiana.

El surrealismo tenía como objetivo último: el ideal de alcanzar una total libertad creadora, siguiendo los imperativos del imaginario, único camino para superar las deficiencias de una cultura racionalista y reaccionaria y, como tal, impotente, como demostraron los hechos, para responder a los desafíos humano-sociales de la sociedad que precedió y siguió a la Última Gran Guerra, anunciando el ocaso de la llamada Modernidad.

Por este motivo, como nos recordaba arriba A. Masson, el problema de base que ocupaba el mundo artístico de aquellos tiempos era: “llegar a una concepción rigurosa de las condiciones de la obra de imaginación”, puesto que la salida estaba en restaurar la hegemonía de la imaginación (fantasía) sobre los poderes de una estrecha razón de cuño positivista

La propuesta bretoniana del automatismo como técnica para alcanzar la inspiración poética, a nivel del imaginario -conforme sintetiza Ch.Green:

-“va sorgir de la fusió de les tècniques psicoanalítiques de lliure associació amb la defensa de Rimbaud del desgavell dels sentits”. (Ch. Green, 1993: 55).

Los límites de esa técnica, como también señala Masson, luego mostraron que un “error substituyó otro error”, o sea, la pretendida libertad creadora a través del automatismo se mostraba tan inoperante y limitada en sus logros cuanto el racionalismo que se pretendía combatir. Se descubrió, pues, que la soñada creatividad no se alcanza con el gesto de abrir las mazmorras del inconsciente para libertar los “fantasmas” o fantasías en ellas presas. Estas imágenes, por su vieja existencia, no representa nada de nuevo, o de algo, previa y plásticamente, hasta entonces, increado. La única novedad sería su carta de ahorría.

Con relación a esto, agudamente, el mismo Masson, en su artículo: *Una crisis del imaginario* (1944) , citando el ejemplo de Mallarmé, didáctico explica:

-“El erro infantil consistió en que creer que:“ escoger un cierto número de piedras preciosas y escribir sus nombres en el papel era la misma cosa, aunque bien hecha, que *hacer* piedras preciosas. Es claro que no. Como la poesía es creación, debemos arrancar del alma humana estados de espíritu y luces de una pureza tan absoluta que, bien cantadas y arregladas, ellas realmente constituyan las joyas del hombre...”. Esa observación de Mallarmé condenando cierto tipo de literatura puede ser bien aplicada a cierto tipo de pintura.

A decir verdad, el error está en creer que hay alguna otra cosa más allá del valor intrínseco de la obra: el sabor personal que de ella se desprende, la nueva emoción que revela el placer que proporciona.

Una obra de arte no es una información escrita. Leamos nuevamente las inagotables *Curiosités Esthétiques* de Charles Bauderlaine, en especial, el trecho que resume el fracaso de Grandeville : “Él tocó en varias cuestiones importantes, mas acabó quedando entre dos campos, no siendo absolutamente filósofo ni artista... Por medio de sus dibujos él registró la sucesión de sueños con la precisión de un estenógrafo que está anotando el discurso de un orador público”...mas, “como era un artista profesional y un hombre de letras por su inteligencia” no supo dar a todo eso una forma suficientemente plástica”. (creadora y original). (A .Masson cit. In H. Chipp, op. cit. : 444).

Será por este motivo que nuestro intuitivo Miró entendió que el camino de la auténtica creatividad no se encontraba en el del hacer uso de imágenes ya hechas y rehechas, guardadas desde arcanos tiempos , en nuestro inconsciente o imaginario reprimido, sino en el del hacer chisporrotear el pedernal de nuestra dormida facultad de fantasía, hiriéndola con el eslabón de nuestra *rauxa* y, así, como bien decía y practicaba todos los días: “expresar todas las chispas de oro de nuestra alma”, y, con ellas, desvelar con nuevas luces los significados esenciales de la realidad concreta, sin desfigurarla ni negarla, sino apenas descubrirla en su surrealidad poética.

En este sentido, no hay duda que las ideas surrealistas apollinarianas y de otros vinieron a confirmar, solidificar e incentivar las posibilidades creativas de su interioridad creadora, sintiendo la humana perplejidad o pánico de aquél que se depara ante el infinito vacío del espacio de sus posibilidades, como atestigua la carta a su amigo confidente y pintor Rafols, con fecha de : 23/09/1923 :

-“He conseguido evadirme en absoluto del natural y mis paisajes no tienen nada que ver con la realidad exterior. Son, no obstante, más *montrogins* que hechos *après nature*. Trabajo siempre en mi casa y sólo tengo el natural como consulta. Intromisión de figuras (algunas de ellas de gran tamaño) y bestias. En los bodegones cojo objetos vilmente feos. Sé que sigo caminos peligrosos y os confieso que a veces me entra un pánico propio del caminante que se halla en caminos inexplorados antes de él; reacciono en seguida, gracias a la disciplina y seriedad con que trabajo, y al momento, la confianza y el optimismo

vuelven a impulsarme”. Pocos días más tarde, en nueva misiva: “En pleno trabajo y com pleno entusiasmo. Animales monstruosos y animales angélicos. Árboles com orejas y ojos y payeses com barretina y escopeta y fumando pipa. Todos los problemas pictóricos resueltos. Precisa expresar todas las chispas de oro de nuestra alma”. (Miró, cit. In J. F.Rafols, op. cit. : 502)

Este aspecto creativo surrealista de la obra de Miró fue descubierto por el ya citado crítico Denys Chevalier, cuando en su entrevista de 1962, hablando sobre las producciones del período que antecedió y siguió a la Masia, después de escuchar las explicaciones del artista, concluye y pregunta:

-“En otras palabras, Ud, procuraba expresar el puro sueño, el pictóricamente puro sueño (*the pictorially pure dream*) y consiguió que las fantasías del sueño convencional (*conventional dream imagery*) tuvieran sus días contados?” (Miró apud Rowell, op. cit. : 265).

La respuesta de Miró, dada en esta ocasión, señala este aspecto metafísico o surreal dela pintura de esa época, donde los objetos representados evocan com su dinamismo interno, una respuesta a la llamada magnética del vacío de su propia e imaginaria grandeza. He aquí su metafísica respuesta:

-“Si, em vaig refugiar en l’absolut de la nau. Volia que les meves taques semblessin obertes a la crida maganética del buit perquè hi fossin accessibles. Estva mol interessat en el buit, en la buidorperfecta. Ho vaig expressar amb el fons pà.lids y expessos , i els gests lineals de la part superior van ser els senyals de la progressió del somni”. (Miró-Declaraciones : 194).

Miró, como tiento probar en la primera parte de mi estudio, tenía una clara conciencia de que la fuente de los poderes autónomos de su creatividad residía en una facultad de su interioridad trascendente, capaz de convertir lo real en imaginario, al descubrir el lado “nocturno“ (de los románticos) o la faceta oculta: la que aparece *derrier*

le miroir (de los surrealistas) de todas las cosas, cuando iluminadas con las chispas de su luz poética.

Para que se opere el milagro de alcanzar esta surrealidad – “realidad más profunda, irónica, que se befa de la que aparece a nuestros ojos” -se necesita tan sólo recurrir a la luz de nuestra facultad de la fantasía, que considera una estrella que emite rayos de luz. Según recomienda, para tal prodigiosa metamorfosis apenas se hace necesario “iluminar la realidad, desde abajo, (con la luz de nuestra interioridad) con el rayo de una estrella (el de la fantasía). En tal caso, todo se vuelve insólito, inestable, claro y al mismo tiempo marañado. Las formas se engendran transformándose enteramente.

Ellas se intercambian y crean así la realidad de un universo de signos y de símbolos en que las figuras pasan de un reino para otro, tocan con los pies las raíces, son también raíces y se pierden finalmente en la cabellera de las constelaciones.

Es como una especie de lenguaje secreta, compuesta de fórmulas de encantamiento y que existe antes de las palabras, del tiempo en que aquello que los hombres imaginaban, presentían, era más auténtico, más real que aquello que veían, era la única realidad”. (Miró alud. A. Rosell, op. bit. 240).

Lo prodigioso es que esta “concepción rigurosa de las condiciones de una obra de imaginación”, que traducen las palabras y obras de Miró y que fue soñada por Masson y otros muchos defensores de lo que llamé el surrealismo espiritualista, en el sentido de tener como base los poderes trascendentes o míticos de nuestro espíritu, la encontramos en estos dos autores que me orientan: Aristóteles y Jung inspirado en Platón:

Aristóteles, en el cap. 3º , del libro IV de su *De Anima* expone:

-que la *phantasia* es una facultad o estado del alma, cuya naturaleza la define como un *pathos*, para indicar su carácter afectivo y que “ella está al alcance de nuestro poder siempre que nosotros queremos” (427 Bel);

-que como fuente de saber no tiene la certeza de verdad que tienen las otras facultades, tales como el conocimiento (*epistéme*) y el pensamiento (*nous*), puesto que la fantasía puede ser falsa (*pseudes*)(428 a-18);

-que ella es luz, por su cualidad de ojos del alma: “el nombre de *phantasia* o imaginación deriva de “*phaos*”- porque sin luz es imposible ver (formar ideas) (*otí anen photos ouk estin idein*) (429 a-4).

Sobra señalar que el término usado *idein* y su vinculación con la *phantasia* tienen inspiración platónica, como demostraré a seguir. Recuerdo también que según la moderna fenomenología, la fantasía no sería otra cosa que esta facultad o poder apofántico del ser humano, o sea, de iluminar, desvelar o hacer visible (*phaino*) a partir de (*apo*) de una luz interior propia, lo imaginario, lo esencial, lo poético, que se esconde por detrás de lo sensible y concreto de todas las cosas de la realidad vivida.

Jung, en su ensayo *Consideraciones teóricas sobre la naturaleza de lo psíquico*, citando las contribuciones de la Astrología y la Alquimia expone: a) el concepto alquímico de *scintillae*(las benditas chispas de oro de nuestro Miró), que identifica con el concepto platónico de *idein* :

–“En el agua del arte”, en “nuestra agua”, que es también el caos, encuéntrase “la centella ígnea del alma del mundo como puras *Formae rerum essentielles* [formas esenciales de las cosas] . Estas *formae* corresponden a las ideas platónicas, lo que nos permitiría *comparar las scintillae* con os *arquetipos*, admitiéndose que las imágenes eternas de Platón, “ guardadas en un lugar supraceleste ”, son una versión filosófica de los arquetipos. De esta visión alquímica sería preciso concluir que los arquetipos tienen en sí un cierto brillo o cierta semejanza con la conciencia y que, por consiguiente, una cierta *luminositas*. Parece que Paracelso tuvo una idea de este hecho. En su *Philosophia sagax* encontramos el siguiente pasaje:“ Y del mismo como en el hombre no puede existir nada sin el numen divino, así también nada puede existir en el hombre sin el lumen natural. Son estas dos únicas partes: el numen y el lumen, que tornan al hombre perfecto. Todo lo que

existe proviene de esas dos cosas, y las dos están en el hombre, pero sin ellas el hombre no es nada, aunque puedan existir sin el hombre ”. (C. Jung, 1984: 197);

a) como también el mítico concepto astrológico de *astrum, sydus*, estrella (símbolo del pueblo semita y *leit motiv* de la vida y obra de Miró como ya expuse):

-“En Paracelso, el *lumen naturae* proviene primariamente del *astrum o sydus*, la“ estrella ”que hay en el hombre. El“ firmamento ”(sinónimo de estrella) es la luz natural. Por eso, la“ piedra angular ”de toda la verdad es la“ astronomía ”, que es una“ madre de todas las artes ”...Después de ella comienza la sabiduría divina, después de ella comienza la luz de la naturaleza. Aún las religiones más excelentes dependen de la“ astronomía ”. Efectivamente, la estrella“ desea llevar al hombre para la gran sabiduría ...para que él aparezca maravilloso en la luz de la naturaleza, y los misterios de la maravillosa obra de Dios sean descubiertos y revelados en su grandeza. De hecho el propio hombre es un *astrum*, no en sí mismo, mas para siempre y siempre com los apóstoles y santos; cada uno de los hombres es un *astrum*, y el cielo una estrella...por eso dice también la Escritura: vosotros sois la luz de mundo ”.” Ahora toda la luz natural está en la estrella, y el hombre extrae de ella el alimento a semejanza del alimento que él extrae de la tierra para la cual él nació; así también debe nacer para esa estrella ”. (C. Jung, *ibid.*: 199).

2.3.4 -El valor surreal o imaginario de *La Masia*, cuyo filón no fue totalmente desvenado.

Las propiedades surrealistas de *La Masia*.

A.Masson, en el artículo citado de 1941, coloca la necesidad de establecer cuáles son las condiciones para que una pintura surrealista, que llama “obra de imaginación” permanezca duradera, pasado el primer impacto inicial de sorpresa, supuesto que una de las preocupaciones básicas del surrealismo era propugnar una forma de pintura,

que tuviera fuerza de transformación ético-social, como aprendió y se esforzó en alcanzar nuestro Miró, conforme atestan estas palabras:

-“El surrealisme em va agradar perquè els surrealistes no consideraven la pintura com una finalitat. Més que preocupar-nos perquè una pintura resti tal com és, ens hem de preocupar que deixi gèrmens, que escampi llavors que facin néixer altres coses”. (Miró-Declaraciones : 426).

En este sentido, *La Masia*, con su mítico poder seminal, dio como su primer fruto el nacimiento de la conciencia de Miró sobre su identidad humana y artística. Sin duda, por aquellos tiempos, ya habría leído Walt Whitman y su poema *Cántico a mi mismo*, y sí, así fue, Joan Miró en *La Masia* traduciría y confirmaría también, esta experiencia humana individualizador, mítico-telúrica, del personaje whitmaniano del referido poema:

-“Celebro e invito a mi alma; me tumbo en la tierra; reconfortado, hago una pausa y observo una brizna de hierba veraniega”. (W. Whitman, cit. In J. Mink, 1993:22).

Según el surrealista pintor citado arriba, una obra de imaginación para que tenga posibilidad de durar tiene que cumplir estas tres condiciones:

“1^a) La intensidad de la meditación preliminar.

2^a) El frescor de la mirada lanzada sobre el mundo exterior.

3^a) La necesidad de conocer los medios pictóricos apropiados al arte de este tiempo. (Igualmente importante no olvidar que la reflexión de Delacroix-“*Una obra figurativa debe ser antes de todo una fiesta para los ojos*”- permanece enteramente verdadera).

Significa esto que será preciso ceder el paso a la reflexión sobre el instinto o a la inteligencia sobre lo que se convino llamar de inspiración? De modo alguno: la fusión de los elementos heterogéneos puestos en juego por el pintor-poeta se concretará con la rapidez fulgurante de la luz. El inconsciente y el consciente, la intuición y el entendimiento

deberán operar una transmutación en la supraconciencia, en la unidad irradiante. ”(A. Masson cit. In H. Chipp, op. cit. :443).

A seguir analizo cómo, en *La Masia*, se cumplen, en grado máximo, cada una de estas tres condiciones requeridas, como no podría dejar de ser, por ser ella, conforme pienso demostrar con todo mi estudio, la mayor obra de Miró por la fuerza imperecedera de las verdades míticas que contiene y plásticamente nos comunica.

a) La intensidad de la meditación preliminar:

Sólo señalar que *La Masia* -como reveló su autor-: ”fou el resum a’una part de la meva obra”(la referente a su obra de las “Pinturas detallistas”- 1918-1920) , y recordar todo lo ya expuesto sobre la experiencia parisién y el nacionalismo catalán mironianos, los dos catalizadores sociales de *La Masia*, esas dos constataciones, por sí solas, bastan para probar que ninguna otra obra mironiana fue precedida de mayor reflexión, sufrimiento y expectativas interiores.

Por otro lado, vienen a corroborarlo, también, el tenor de sus declaraciones sobre las circunstancias inmediatas, que acompañaron su ejecución, cuyo contenido señala el sufrimiento por la lentitud sagrada que le exige el manoseo de la delicada vida interior y consecuente metamorfosis, que su meditación trascendental o pensar y sentir poéticos le descubre en todos los objetos, vividos y representados, y no por falta de habilidad manual para hacer sensible todo este mundo de experiencias poéticas. Escuchemos:

-“Vaig començar *La Masia* a Mont-roig, vaig tornar-la a treballar a Barcelona y vaig acabar-la a París”.

-“Durant els nou mesos que vaig treballar en *LaMasia* hi treballava set o vuit hores diàries. Sofria terriblament , com un condemnat. Esborrava molt. I començava a desfer-me a’influències estrangeres per posar-me em contacte amb Catalunya”.

-“Vaig tardar gairebé un any a acabar-la , i no pas per cap dificultat de treball manual, no : la causa de tanta lentitud era allò que veia experimentava una metamorfosi”. (Miró – Declaraciones : 158-159)

2-El frescor de la mirada lanzada sobre el mundo exterior:

Este frescor o pureza del mirar poético esencial, como nos enseñaba arriba nuestro Masson, consiste en “tener los ojos abiertos para el mundo exterior y ver las cosas, no en su generalidad aprendida, sino en su individualidad revelada. Existe un mundo en la gota de agua que tiembla en el borde de una hoja, mas sólo cuando el artista y el poeta tiene el don de verla en su inmediatez”.

Se trata del mirar poético, siempre lozano, de nuestra alma, fuente de la metafóricidad originaria de la que nos hablaba Nietzsche.

La Masia, en este sentido, refleja y resume este cristalino ensañamiento mironiano en el absoluto de la Naturaleza, o, fenomenológicamente hablando, de reducción trascendental, que caracteriza todas las obras que la precedieron. Así, en una carta a Rafols, en 11/08/1918, revela ese frescor de su mirada espiritual, dirigida para lo que llama el lado “diví” de todas las cosas de la Naturaleza, por más insignificantes que ellas sean:

-“Já veieu que sóc bem lent amb el treball. Amb el temps de treballar una tela vaig estimant-la, estimació filla de lenta comprensió . Comprensió lenta de la gran riquesa de matisos concentrada que dóna el sol. Goig a’arribar a conmprendre en un paisatge una petita herba- per què despreciar-la ?- herba tan graciosa com um arbre o una montanya. Fora dels primitius i els japonesos quasi tothom ho deixa això tan diví. Tothom cerca i pinta no més les grans masses a’arbres o muntanyes sense sentir la música a’herbetes i petites flors i sense fer cas de les petites pedres a’un barranc –graciosament”. (Miró – Declaraciones : 137).

Por eso, desvendar (*desentrellar*) la esencia o misterio de la vida , que tiembla en cada objeto representado en *La Masia*, será ,como nos dice, su gran desafío :

-“Abans de començar el quadre havia fet molts dibuixos preparatoris a’ animals i de flors. Però el que m’interessava sobre tot era l’arbre del mig, un eucaliptus. Tenía la sensació que era vivent, que tenia una vida secreta i jo volia desentrellar el seu misteri”. (Ibid.: 159)

J. Cirlot, como pocos lo han hecho, presintió el frescor de la mirada de Miró, que traduce *La Masia*, cuya cristalina pureza contiene una *luminositas* alquímica de tal índole que la convierte en “una radiografía purísima”, donde cada uno de los objetos representados nos revelan su verdad más profunda, o, como dice Cirlot: ”la poesía de la verdad de las cosas”. Sobre la experiencia poética duradera, que esa obra de imaginación despertó en su alma, entre otras cosas, no revela:

-“En ella surge totalmente el ideal mironiano, entroncado por un momento con la afirmación, que es súplica, de Maragall: Para qué otro cielo, si esta tierra es tan hermosa? El error “que antes introducía su profunda sombra en el pensamiento del artista ha sido concitado por el instante.*La Masia* es el cielo terrestre. En ella, los gallos sostienen el lirismo, el árbol levanta la fuerza de los instintos para beber la luz astral, que no se sabe si viene del sol o de la luna. Todo transparenta sus muros y la claridad absoluta hace accesibles los misterios de lo insondablemente lejano que es lo inmediato. Cada raya es un soplo del espíritu, cada vértice una alegría, cada plano un mundo construido gozosamente para habitar en él. Hay una atmósfera de éxtasis taoísta en esa *masia* que coincide con la paz catalana de la tierra”. (J. Cirlot, op. cit. : 19).

3-La necesidad de conocer los medios pictóricos apropiados al arte de este (nuestro) tiempo:

Como anteriormente expliqué, el estilo incluye estos dos elementos: a) un saber peculiar de carácter individual y colectivo; a) una expresión significativa o lenguaje,

característico de cada tiempo y lugar, a través del cual se comunica, plásticamente, este saber.

Este tercer requisito massoniano dice respecto a la necesidad, que toda pintura verdaderamente de imaginación o surreal tiene de expresar su original contenido a través de un lenguaje también original y consonante con la sensibilidad del espíritu de cada época y con la verdad que tienta comunicar.

Por este motivo, a mi entender, el lenguaje de *La Masia*, genialmente, conjuga arcaísmo con modernidad por su estilo, a la vez, *naif* y cubista, muy al gusto de las necesidades del espíritu del hombre de nuestro tiempo: sensible al “misterio”, al lado poético de lo cotidiano, de la naturaleza... como el moderno arte *naif* traduce, y, al mismo tiempo, actuante como nunca por querer dominar las fuerzas de la naturaleza, como el moderno arte cubista también traduce. Defiendo, también, que, por bajo de esta dualidad de estilos pictóricos, existiría otra razón más profunda: la de traducir las dos facetas de la identidad semita catalana SENY i RAUXA. Así, el lirismo, el romanticismo, el telurismo, el arcaísmo de su lenguaje *naif* estarían para la *rauxa*, así como el pragmatismo, el activismo, la objetividad, el compromiso de su lenguaje cubista estarían para el *seny*. No se puede olvidar que el tema de *La Masia* es el alma semita-catalana de Joan Miró, conforme pienso explicar y probar.

Adelanto sobre este particular que la presencia en *La Masia* del estilo de sus dos maestros: Urgell i Pascó, revelada por Miró: “I hi havia la influència dels meus primers mestres: Urgell i Pascó” (Miró- Declaraciones : 160) -viene a corroborar mi tesis expuesta, pues, a mi entender, la descubierta por Cirlot: “atmósfera de éxtasis taoísta, en esa *masia*, que coincide con la paz catalana de la tierra”, recuerda la *rauxa* romántica de Urgell. Por otro lado, el formato escultural de cada uno de los objetos representados, que más bien que pintados, asemejan salidos de manos táctiles de un alfarero catalán, así como el brillo y autonomía de sus colores rudos y vitales, no hay duda que evocan el sentido pragmático, objetivo, directo, popular del *seny* de su maestro Urgell.

Otro detalle – a mi ver el más sutil, imaginativo y surreal -que confirmaría, también, esa tesis mía de que *La Masia* tendría como tema central la identidad profunda o mítica catalana, caracterizada por esos dos rasgos constitutivos: romanticismo y pragmatismo, se encuentra en el hecho de que todos los objetos representados sugieren esos dos movimientos, paradójicamente, contrarios, mas poéticamente, posibles: el de enraizamiento, simultáneamente, evocado con el de levitación; creando, así, una tensión estático-dinámica única y de una fuera poética impar. Las leyes de gravitación, en esa tela, parecen ser las lunares. Puede observarse, por ejemplo, la levitación de las piedras, de los dos cubos etc...

J. Dupin señala ese detalle surreal de *La Masia*, al observar:

-“Esa fuerza ascendente que se manifiesta con frecuencia en su obra y que se verá simbolizada , mucho más tarde, por“ l’échelle de l’évasion”(la escalera de la evasión) , contribuye asimismo a la unidad de la composición. Dos escalerillas anuncian la escalera de la evasión, pero ese movimiento se expresa mejor por la graciosa esbeltez del eucalipto, la insistencia de las verticales y de toda la composición construida de abajo arriba, que levanta la propia tierra contra el plano del lienzo, aboliendo así toda profundidad. De todos modos, el tratamiento preciso, apoyado, de todos los detalles y su igual intensidad bastarían para eliminar el principio de perspectiva y asegurar la frontalidad absoluta de la representación”. (J. Dupin, 1993: 88).

A la luz de esos detalles surrealistas expuestos del lenguaje de *La Masia*, creo que las palabras de Miró, al definir, antológicamente, la peculiaridad de la congenialidad catalana frente a las otras existentes, en la plural España, recuperan todo el brillo de su verdad:

-“El carácter català no és como el de Málaga o com el a’altres parts a’Espanya .És molt més pràctic. Nosaltres , els catalans, creiem que sempre hem de tocar de peus a terra antes si volem fer salts per l’aire sense caure. El fet que jo torni a la terra de tant en tant em permet de saltar al més amunt possible”. (Miró-Declaraciones : 382).

Por otra parte, Miró reveló la presencia de estas dos formas de lenguaje en su *masia* y de dónde vinieron las influencias recibidas en cada uno de ellos. Sobre el arcaísmo de su lenguaje explica:

-“(...) *La Masia* és una síntesi del que hi havia abans. Sempre havia admirat les pintures antigues a esglésies catalanes i retaules gòtics”.

-“Va ser aquesta necessitat de disciplina que me va obligar a simplificar a l’hora de pintar coses de la natura, com ho feien els catalans primitius”. (Miró-Declaraciones: 160).

-“L’art popular sempre em fa vibrar . No hi ha , en aquest art , ni trampa ni trucatge. Va de dret a l’objectiu . Sorprèn de tantes possibilitats que té. Quan jo començava , els pintors que em van causar una forta impressió van ser Van Gogh, Cézanne, el Douaier Rousseau. A través del Douaier Rousseau m’agradava ja l’art popular “. (ibd.: 424).

Cirlot, sobre esta identificación del estilo de Miró com el de Rousseau escribe:

-“Y, por medio de un arcaísmo, que solamente Rousseau, el Aduanero, tuvo para merecer el calificativo de “ puro ” que, desde este momento, le será otorgado a Miró , sin reserva, por la crítica”. (Cirlot, ibid. op. cit.: 19).

Junto al lirismo y pureza de este lenguaje arcaico, en *La Masia* está presente, también, la solidez y el dominio de la forma, propios del estilo cubista, en el que cada objeto recupera su individualidad, hace respetar su espacio y dinámicamente se sitúa en el mismo, con rígida y libre disciplina. Miró sobre el estilo cubista de esa tela, explica:

-“També hi havia la disciplina del cubisme. Vaig aprendre l’estructura a’un quadre del cubisme...”. (Declaraciones: 160).

Como síntesis de lo explicado sobre este tercer requisito sobre el quilate surreal o de imaginación de *La Masia*, de nuevo cito palabras del clarividente Cirlot, cuando escribe sobre la riqueza y actualidad del lenguaje de *La Masia*, tan subrepticia y paradójicamente moderno, dinámico, objetivo bajo la veste de una arcaica, ingenua y popular poeticidad:

-“Este trato profundo com los objetos (el gran artista es el que atiende com despótica preferencia a lo inmediato) es el que le lleva a los excelentes resultados que son naturalezas muertas del año 20. En especial las tres denominadas: *El caballo, la pipa y la flor roja, Naturaleza muerta com conejo y Los naipes españoles*, representan la más acabada síntesis del arte de su tiempo; en ellas confluye el purismo com su neosimbolismo colorístico, el análisis cubista, el tono presentativo y mágico del post-expresionismo, unido todo ello a una minuciosidad tremenda y lúcida, a un cuidado excesivo por la materia y su ordenación, un amor desbordante por lo objetivo, como “función”, o sea, como aparición-fuente de la que surgen las aguas multicolores del sueño vivido.

Como un presentimiento, las líneas incisivas de esas naturalezas muertas van ahondando hacia la poesía de la verdad de las cosas; de ahí A LA RADIOGRAFÍA PURÍSIMA DE LA MASIA, SÓLO HAY UN PASO”. (Cirlot, *ibid.*:19).

El grado máximo com que cada uno de esos tres requisitos se realiza en la obra de imaginación o surreal de *La Masia*, hace que la voz de su lenguaje llegue a lo más profundo de nuestra alma, aunque no sepamos, en un primer momento, descifrar las verdades que tienta comunicarnos, como bien lo atestiguan las palabras espontáneas del poeta Robert Desnos, al contarnos dónde, y, por primera vez, conoció a Miró y vio a su primera obra: *La Masia*. Según confiesa, quedó deslumbrado por la fuerza mágica de esa tela, cuya presencia convertía el taller de nuestro artista en “El maravilloso País de Alice”, hurgando en su espíritu las más insólitas fantasías:

-“[...] no lejos del “Balnègre”, un gran edificio en ruinas. Crece la hierba. Las enredaderas de la casa vecina salen por encima del muro. Detrás de la puerta cochera se

alza un árbol robusto [...] Este patio era un fenómeno parisién, un cercado herboso, con un lila, que debe florecer aún cada año y una parra que el gerente, que se creía con gustos estéticos, mandó arrancar porque “aquellos hacía sucio” [...] Fue allí donde conocí a Miró. *La Masia* fue el primer cuadro suyo que vi. Aclaraba todo su taller encalado. Había un muro totalmente disimulado por enormes telas muy depuradas donde resplandecía, la mayor parte de las veces, la roja barretina catalana. Jacques Viot estaba allí. Escuchaba a Shipman, que hablaba con entusiasmo. Se hacía el guapo. El sol prestaba al pequeño patio herboso y miserable un encanto de soledad y de campo. Había, en un rincón del taller, una mesa cubierta de juguetes de Baleares(*els siurells*) , gnomos, extraños animales de escayola iluminados de vivos colores. Aquellas pequeñas criaturas parecían directamente salidas de *La Masia*, dándole al taller aires festivos y mágicos. Yo tentaba en vano hurgar en un recuerdo del que sólo encontraba el fantasma, el sabor, por decirlo así [...] , un cuento infantil en el que los champiñones animados desempeñaban los papeles principales [...] (R. Desnos, cit. In J. Dupin, op. cit. : 85).

El malentendido surrealismo mironiano.

Saber valuar correctamente el quilate del estilo surrealista de la obra de Miró se hace necesario, a mi entender, por esos dos motivos: a) el de servir de indicador de su poder creador poético plástico; a) el de ayudar a entender la queja de Miró por *La Masia*, no haber sido descubierta como su obra capital, conforme reveló a J. Dupin, su más íntimo interlocutor, quien escribe: “El pintor la considerava la base i la clau de tota la seva obra”(J. Dupin, 1993: 86).

La peculiaridad de la metáfora plástica:

La verdad esencial o poética de todas las cosas puede llegar a nuestra alma por diversos caminos. El músico, por ejemplo, nos la hace llegar por el camino de su lenguaje musical, en cuanto que el poeta lo hace por el lenguaje escrito. En nuestro caso, el pintor

nos la hace llegar a través del lenguaje plástico, hecho de formas y colores. Vale decir que el valor de una obra de arte no reside apenas en la verdad de su contenido, sino, sobre todo, en el saber creador de traducir, sensible y bellamente o adecuadamente, esta misma verdad.

Así siendo, todas las verdades míticas o eternas, que la obra de Miró contiene, adquieren una vida y fuerza peculiares al ser traducidas por él a través de una expresión plástica única y genial. Por eso, su mérito no reside sólo en el contenido de las verdades que nos comunica, conocidas en muchas otras áreas del saber, como demuestro, sino, sobre todo, en el modo de hacerlas llegar a nuestra alma. A este respecto, recuerdo las palabras de Picasso al explicar la manera propia del pintor comunicar su saber poético de las realidades que representa en sus telas, refiriéndose a los significados de su Toro en *El Guernika*:

-“Este toro es un toro [...] Sí, claro está, existen los símbolos...Pero no es necesario que el artista los comente. De otra forma, mejor sería escribir lo que pretende decir al contrario de pintarlo”. (Picasso apud F.C. Serraller, 1981: 54).

Miró, como pintor/poeta, sobre todo, a partir de su posición crítica frente a las posiciones surrealistas, fortaleció más aún esta orientación estética de valorización de lo poético, apenas cuando eso fuese traducible con una metáfora plástica. Y Miró fue un mago tanto para descubrir el lado poético en todos los objetos que caían en sus manos, cuanto para descubrir el lado plástico con el que esos mismos objetos le revelaban sensiblemente su verdad poética. Su viejo amigo Joan Prats, admirado por este poder de la facultad de fantasía mironiano, boquiabierto decía:

-“Cuando yo recojo una piedra, es una piedra. Cuando la recoge Miró es un Miró”. (apud J. Dpin, op. cit. : 366)

Por ello, sin ambages, critica cierto tipo de arte, que se valoriza como siendo surrealista, sólo por su contenido poético, sentimental y hasta anecdótico sin tener en cuenta cómo esto se traduce con una metáfora plástica, es decir, cómo el alma de lo

representado toma cuerpo visible, llegando vivo y absoluto y entero a nuestra alma extensa. Explica:

-“Per aixó mai no he estat del tot a’acord amb els surrealistes, els quals jutjaven el quadre segons el seu contingut poètic , o sentimental, o fins i tot anecdòtic. Jo, en canvi , sempre he evaluat el contingut poètic segons la seva possibilitat plàstica”. (Miró-Declaraciones: 404).

Esto quiere decir que la naturaleza de la metáfora pictórica es plástica y que, en esta peculiaridad reside toda su grandeza creativa. Así, al contemplar *La Masia*, entendemos que Miró nos transporta para otro espacio que no es el anecdótico, que, paradójicamente, representa con todos los detalles. Cómo consigue esto? Simplemente, a través de la metáfora plástica de “la luz astral”, que, conforme señala J. Cirlot : “no se sabe si viene del sol o de la luna” (J. Cirlot, ibid.: 19). Haber conseguido plasmar esta surreal luz astral constituye un ejemplo del mérito creador de la genialidad pictórico-poética mironiana, que revelan todos los detalles de esa tela. Este recurso poético nos permite traspasar y llegar hasta “*dèrrier le miroir*”, donde se encuentra su *masia* interior, que, de hecho, nos quiere mostrar.

En esta realidad imaginaria, que contiene el filón metafórico plástico de *La Masia*, es donde encontramos la cabecera del manantial del saber existencial mironiano de raíces semita-catalanas y el de su saber estético surreal de dar cuerpo a la verdad “oculta” por esencial o trascendente de todas las cosas representadas, saberes que dirigieron toda su vida y su obra, según el propio artista tantas veces declaró, sin ser del todo entendido.

En este sentido, *La Masia* marca el nacimiento de la conciencia de Miró sobre su identidad humana y artística.

Sobra decir que, sin saber traspasar la obviedad figurativa de esa tela y sin saber catear la veta de las verdades eternas o míticas de su riqueza metafórica plástica, resulta

imposible entender todo su alcance estético metaserial y metafísico existencial, como, deplorablemente, por mucho tiempo, aconteció.

La queja de Miró sobre la valuación surrealista de *La Masia*

Estoy disorde com el punto de vista de Jamis Mink cuando afirma: “Miró nunca explicó totalmente el significado de *La Masia*. Se limitaba a repetir que era una representación de Mont-roig. (Sin embargo llegó a admitir que había cambiado la pared de la cuadra, añadiéndole musgo y algunas grietas para mantener el equilibrio com el gallinero)“. (J. Mink,1993: 34).

Que Miró siempre fue parco en palabras, todo el mundo lo sabe. Recuerdo esta macabra anécdota que el propio Mink relata:

-“Joan Miró callaba. Aunque en el círculo de artistas se había entablado un debate vehemente y enconado, el artista permanecía mudo. Fue entonces cuando Max Ernst, su colega y vecino de taller, tomó una cuerda, mientras los otros sujetaban a Miró. Le pasaron la soga por el cuello y le amenazaron com colgarlo si no manifestaba algo enseguida. Silencio.

Desconocemos el objeto del debate que estuvo a punto de acabar prematuramente com la vida de Miró. El artista y fotógrafo Man Ray se limitó a contar el hecho, y como alusión humorística fotografió a Miró com una soga en segundo término”. (Ibid.:7).

Paradójicamente, conforme atestan las innúmeras declaraciones suyas, el taciturno Miró es uno de los artistas que más y, de forma substantiva, habló sobre el significado de sus principales obras y de sus motivaciones existenciales. Sin duda, es *La Masia*, la obra sobre la que más habló, sin explanar sus contenidos, claro está. Caso contrario, como recomendaba Picasso, mejor le hubiera sido escribir un poema o una novela, en lugar de haber pintado una tela.

A mi ver, ninguna declaración suya sobre el significado de *La Masia* se reviste de tanta importancia como la que hizo por ocasión de su entrevista con Denys Chevalier, publicada en *Aujourd'hui: Art et Architecture* (París, no. 39,1962).

Su importancia se acredita a estos dos hechos : el de su circunstancia y el de la fuerza de su testimonio, cuya verdad sale de la boca de un Miró, casi septuagenario, hablando del significado de su más querida obra, cuarenta años después de haberla ejecutado. A la luz de sus palabras, creo que todas mis originales proposiciones sobre la importancia clave de esa obra adquieren un nuevo y sólido fundamento.

La entrevista tuvo lugar cuando se celebraba, en la capital francesa, en 1962, una gran retrospectiva de la obra de Miró. Sobre el significado histórico de este acontecimiento, su interlocutor y grande crítico de arte señala:

-“. Aunque la primera retrospectiva en museo fue organizada en N. York, 1941-42, sólo, sin embargo, fue en París,1962 cuando el artista tuvo su mayor exhibición en museo (en el“Musée National a’ Art Modern, localizado en el Palais de Tokio”).

Sobre su rico y objetivo contenido, didácticamente apenas comentaré los trechos que, ahora me interesan: a) el de la importancia *troncal* que Miró da a *La Masia* y el de su pesar por ello no haber sido descubierto; a) el de su espanto delante la valuación de sus obras por el Surrealismo oficial.

La importancia *troncal* de *La Masia* y su pesar por ello no haber sido descubierto:

A. Chevalier, olvidándose significativamente, de citar *La Masia*, como lo hicieron la mayoría de los críticos y estudiosos de aquella época, al hablar sobre su producción de 1920 y 1923, llamándola de “nuevo realismo”, pregunta a Miró si ella refleja una vuelta o regreso a su fase anterior del detallismo.

Miró, con su respuesta, aprovecha para explicarle que en su obra, no hay nunca retrocesos sino avances y profundamientos; aprovecha, también, para insinuarle que *La Masia*, que dejó de citar, es la fuente seminal del desenvolvimiento y unidad de toda su obra y que, por esta razón, le exterioriza su queja por no haber notado que dicha obra no forma parte del rico acervo de aquélla histórica retrospectiva.

Sobre este particular transcribo este trecho:

-“A.C.:

-Sin embargo (se refiere a la “fase cubista” de Miró), su arte parece que vuelve al estadio anterior (*revert*-fase detallista) con el “nuevo detallismo de 1920-1923, con pinturas tales como *La Masovera* y *Terra llaurada*.

-Miró:

-“Sí, pero eso no se trata de un retorno (*reversion*) , como Ud. dice, supuesto que no se trata de un retornar a lo que había hecho anteriormente. Se trata de un acto de superación venciendo obstáculos (BREAKTHROUGH) [...] en el sentido de que comencé a vincularme más estrechamente con todo lo que era catalán y, de hecho, muy sólido y real.

MI MÁS IMPORTANTE OBRA A PARTIR (*from*) DE ESE PERÍODO Y LA QUE INSPIRÓ TODAS LAS OTRAS, DESAFORTUNADAMENTE, NO ESTA AQUÍ (en la retrospectiva). SE TRATA DE LA MASIA, que compró Hemingway.

UD. LA CONOCE?

-A.C.: A TRAVÉS DE REPRODUCCIONES ”.

Su espanto delante la valuación de sus obras por el Surrealismo oficial:

En otro trecho de la entrevista, hablando de sus pinturas de las fases que J. Dupin denomina: la de *La Mutación* (1923-1924) y la de *Las Pinturas Oníricas* (1925-1927) , donde como explica Miró: “aparecen los signos de una escrita imaginaria...donde combino realidad y misterio... más tarde un profundo sentido de lo maravilloso me propició tener la noción de lo fantástico...creé mis sueños a través de mis pinturas... su interlocutor le pregunta:

“-A.C.:

-“*El Conciso Diccionario del Surrealismo*, dice que Ud. comenzó como pintor surrealista en 1922 y le llama de “Sardine Tree”. Por qué?

Antes de transcribir la respuesta de Miró a fin de entenderla mejor, esclarezco que *Sardine Tree* es la imagen que usa Benjamín Péret en su prefacio de la Exposición, *Miró 1925* en la Galerie Pierre, aludiendo seguramente a los personajes fantásticos de sus obras: “Sard”, de su tela *Paisatge catalá (El caçador)*, 1923-24 y “Árbol com oreja y ojo” de *Terra Llaurada*, 1923-24. Sobra decir cuánto estas insólitas situaciones,- que las dos telas, respectivamente, representan: la de un cazador que tiene delante de si una enorme sardina que colea en tierra firme, y la otra de un árbol oyente y vidente, -llenaron las barrigas hambrientas de los teóricos del surrealismo bretoniano, como agudamente percibió y declaró, al criticarlos:

-“Yo no me fiaba demasiado de Bretón- declara el pintor en *Ceci est la couleur de mes rêves*-, era excesivamente dogmático, cerrado. No me dejaba madurar libremente. Creo que veía ideas detrás de la pintura. No creo que estuviera siempre dispuesto a acoger la sorpresa. Esperaba más bien la prueba de lo que había escrito, eso sí, para apoyar lo que había hecho como teórico. A mí, una teoría se me escapa completamente”. (Miró apud. J. Dupin, op. cit.: 117).

Será por estas razones que Miró responde atónito a la pregunta, que arriba le formuló A. Chevalier sobre el reconocimiento del surrealismo oficial sobre su obra:

“-Miró:

-“Me extraña o causa espanto (I wonder). Sin comentarios... (Well...) esto aconteció por las fechas de 1922, cuando yo conviví con la mayor parte de mis amigos surrealistas, Masson, Leiris, Artaud. Desnos, etc. Pero sólo fue dos años después que conviví con Bretón, Elouard y Aragón y me hice amigo del grupo[...]. Sin embargo, no seguí todas las minucias de sus posiciones contrarias”. (Textos da entrevista : M. Rowell, op. cit. pgs:261-265).

Que Bretón y, con él, los teóricos del surrealismo oficial, no supo descubrir el valor surrealista de *La Masia*, lo atesta su escrito, explicando la tumultuosa entrada de Miró en su grupo, donde afirma, sin medias palabras, que toda la producción mironiana anterior al período 1923/24-y la fecha de *La Masia* es 1921/22-reflejaría “un espíritu menos evolucionado”:

-“La tumultuosa entrada de Miró en el grupo, en 1924- escribe Bretón- marca una fecha importante en el desarrollo del arte surrealista. Miró, que deja detrás de él una obra de espíritu menos evolucionado, aunque con cualidades plásticas de primer orden, salva de un salto los últimos obstáculos que aún pudieran oponerse a la total espontaneidad de la expresión (erróneamente, cree que se trata de la criticada espontaneidad del automatismo surrealista). A partir de ahí su producción muestra una inocencia y una libertad que nadie ha conseguido superar. Podemos decir que su influencia en Picasso, que se incorporó al surrealismo dos años más tarde, fue en gran parte determinante”. (A. Bretón, cit, in J, Dupin, op. cit. : 113)

J. Cirlot, al comentar esas palabras de Bretón , señala que, a pesar de la entrada oficial de Miró en el grupo surrealista, su orientación estilística no se encaja con la de los postulados surrealistas:

-“Estas palabras sientan no sólo la filiación de Miró al surrealismo, sino la suma importancia que Bretón concede a la aportación de este artista. No obstante, es evidente que la pintura de Miró no encaja, estilísticamente, con lo que entendemos por surrealismo; una de las principales exigencias de éste consiste en la “reconstrucción del objeto ”para mejor vulnerarlo y contribuir así“ al descrédito de la realidad ”, según expresión de Dalí”. (J. Cirlot, op. cit.: 21).

Ese autor, en otro pasaje, usando las palabras del poeta Vicente Huidobro, explica cuál sería la orientación surrealista mironiana para alcanzar “convertir la realidad en realidad interior”, conforme postulado de Jean Epstein:

-“En dónde he visto eso? En ninguna parte, en todas partes, porque el hombre es mitad realidad y mitad sueño. Hace unos años escribí esta frase: El universo es el esfuerzo de un fantasma para convertirse en realidad. Ante los cuadros de Miró no me queda otra cosa que repetir aquella frase. Diez veces ante cada cuadro. Joan Miró significa la desmaterialización de la materia para convertirse en materia nueva. Y nadie ha pintado la entraña de sus ojos con mayor economía de medios. He ahí su fuerza y su riqueza. La fuerza de no querer ser fuerte, la riqueza de no querer ser rico. Si hubiera un pintor capaz de dar la emoción con un punto, ese pintor sería Joan Miró...Y el sol es de la familia, eso está en el secreto de la economía”. (V. Huidobro in: J.Cirlot, op. cit. : 23).

Y más importante aún, señala que *La Masia* refleja “la primavera del espíritu” de Miró, así como *El Carnaval* (1924-25) , reflejaría el “inicio del estío”, cuyos frutos, según defiende, serán recogidos en el pasar de toda su fecunda existencia. Vale decir que Cirlot , con este clarividente aserto, confirmaría mi tesis de que *La Masia* marca el nacimiento y florecer del espíritu de la identidad artística y humana de Joan Miró, como arriba expuse, citando las palabras del poema *Cántico a mí mismo* de W. Whitman . De hecho, pues, Miró, en su *Masia* celebra el nacimiento de la conciencia de su auténtica mismidad. Y la festeja, según Cirlot, con la misma alegría que la de “otro inmenso soñador que se llamó Juan Pablo, cuando se encontró con la grandeza” del abismo del alma”:

-“Hoppe y Huidobro coinciden en otorgar a ese ineditismo furioso de Miró el papel anunciador de una nueva época. No obstante, más que el valor de esta obra para el contemplador, nos interesa indagar ahora qué pudo significar para el propio Miró. Hemos de acudir a otra cita; una de aquel inmenso soñador que se llamó Juan-Pablo. Este escribió:“ Una felicidad grandiosa me rodeaba y esa felicidad era mi yo ”. He aquí el secreto de la felicidad tremenda y aguda de la pintura mironiana en esa hora en la que se transfiguran sus esencias para llegar al hallazgo de lo personal. En *La Masia*, EL AMBIENTE VIBRABA CÁLIDAMENTE EN LA PRIMAVERA DEL ESPÍRITU. *El Carnaval*, es el inicio del estío; su espacio es el espacio interior, sus esquemas son las

bodas del alma creadora y de los objetos terrestres, de ese universo exterior bautizado por el surrealismo , con el nombre exacto de“ abismo del alma ”. (Cirlot, ibid. : 24).

Finalmente, Cirlot nos alerta sobre el carácter ambivalente y engañoso de las palabras de Bretón, al considerar Miró como ”posiblemente el más surrealista de todos nosotros”, supuesto que, en realidad, lo considera tal apenas por lo que, equivocadamente, considera automático y espontáneo en su obra:

-“En 1928, André Bretón , publica su obra *Le Surrealisme et la Peinture*, en la cual, aún hablando de Miró como“ posiblemente el más surrealista de todos nosotros ”, dice:“ Tal vez no hay en Miró sino un deseo; el de abandonarse a pintar, para sólo pintar...El delirio no tiene nada que ver con todo esto. La imaginación pura es la sola maestra de lo que, día tras día, va apropiándose. Y Miró no debe olvidar que, para ella, solamente es un instrumento ”. En estas frases está contenida una de las proposiciones sobre el arte de Miró más ambivalentes. Es aquella de“ abandonarse a pintar, para sólo pintar ”. Ya hemos indicado que para el artista creador está de continuo entre dos fuerzas que, puestas a juzgar peyorativamente, han de adjudicarle fatalmente el calificativo de“ literario ”o el de“ esteta ”. Según Bretón, Miró es, pues, un esteta. Él pinta por el goce de pintar; esto es, no se preocupa de traducir artísticamente una serie de concepciones filosóficas y morales que *no existen* en su ánimo y que, si en algún momento llegan a interesarle no guardan relación concreta con sus telas”. (Cirlot, ibd. : 25).

Esta malentendida “espontaneidad” expresiva mironiana, de carácter lúdico, hedónico y automático, defendida por Bretón, no responde a la verdad de los hechos. Miró, pues, encaraba su quehacer artístico como una sudada, laboriosa y ardua tarea, en la que tentaba conjugar instinto y razón. En su carta a Rafols a finales de 1922, explica el método de su trabajo, que siempre seguirá durante toda su vida:

-“Yo continuo trabajando durante todo el día como un operario, tentando concebir cosas con la mayor pasión posible (*utmost passion*) , dándoles una imagen real y finalizándolas fríamente (con cálculo premeditado)”. (Miró apud M. Rowell, op. cit. : 82).

A partir de esta equivocada concepción bretoniana sobre el proceso creador de Miró, algunos autores, sin mayores conocimientos de la psicología del desenvolvimiento infantil y su expresión artística correlata, equivocadamente, establecieron un paralelismo inexistente entre el arte infantil y el arte de Miró y el Arte Prehistórico. Nada más esdrújulo. Cito el ejemplo de Georges Bataille (1930) , quien, apoyado en la obra de H. Luquet : *Dessins a'un enfant* (1913) establece una infundada relación entre el arte infantil y el automatismo y antiarte de Joan Miró. (G. Bataille cit. in : Green, 1993: 76).

Mi desacuerdo com este punto de vista se apoya en la obra de Viktor Lowenfeld : *Creative and mental Growth* (1957), un clásico sobre el significado psicológico de las expresiones artísticas infantiles, donde con datos empíricos, este autor demuestra que:

-“Para el niño el arte no significa lo mismo que para el adulto. Para aquél no es sino una medio de expresión y como el pensamiento infantil es distinto del de los adultos, su expresión también es diferente”. (V. Lowenfeld, 1961 : 14). En resumen, el autor deja bien claro que el arte infantil está a servicio y marca las etapas del desenvolvimiento de nuestra ínsita y universal facultad de expresión gráfica, que acompaña nuestro desenvolvimiento intelectual, emocional, social, estético y psicomotor. El arte creativo adulto, como el de Miró y el arte prehistórico, que nos ocupan, presupone, distintamente, un acto de intervención cósmica. Así siendo, el primordialismo preesquemático de las figuraciones, propias de un niño de 4 a 7 años de edad, señala una etapa del desenvolvimiento de su capacidad expresiva gráfica. El primordialismo figurativo del arte de Miró o del arte rupestre, tan valorizado por él, al punto de afirmar que el arte occidental fue degenerándose a partir del arte de las cavernas, al contrario, tiene la finalidad de una depuración sígnica para así mejor expresar el significado poético o esencial de lo representado. Superficialmente, se pueden establecer algunas semejanzas, por ejemplo, entre la figuración infantil del rostro humano y el de una máscara africana, como hizo G. Bataille. Mas, el significado de ambas expresiones es totalmente distinto. En el caso de los niños el esquematismo obedece a una limitación de su capacidad expresiva – el niño no quiere ser esquemático, puesto que a medida que se desenvuelve se torna y quiere ser cada

vez más realista, conforme puede ser constado en la evolución del arte infantil de todas las partes del mundo y de todos los tiempos -; esto no ocurre en el caso del primitivismo figurativo de una máscara africana, pues éste obedece a una intención de desmaterializar la figuración para que, de esta forma, mejor evoque la presencia y naturaleza espiritual del personaje que encarna. Por esta razón, tanto el superrealismo (lo real más real que lo real) del arte paleolítico cuanto el esquematismo abstracto del arte posterior del neolítico sirven uno y otro a una misma intencionalidad mágica: la de ritualizar y plasmar sígnicamente una intervención cósmica del hombre para adaptarse a y ordenar y dominar su mundo material y espiritual.

Para ilustrar hasta qué punto, en este campo, se entiende mal la obra de Miró, relato que un gran intelectual mallorquín amigo mío, al saber de mi tesis sobre el valor del arte de Miró, me aconsejó desistir, pues, las figuraciones “infantiles” de Miró atestarían una falta de desenvolvimiento psicológico intelectual, propio de personas menos dotadas. Sin comentarios.

Todas estas reflexiones críticas expuestas sobre el verdadero quilate surrealista apollinariano y no bretoniano de *La Masia* se hacen necesarias para una justa valuación de la misma en la cualidad de ser la más importante de sus obras, por ella “traducir artísticamente”, o sea, a través de metáforas plásticas de una riqueza poética o surreal sin igual, bajo las vestes de un lenguaje ingenuo, arcaico y popular, conjugado simbióticamente, com otro lenguaje superelaborado y moderno de linaje cubista, la singular y universal *Weltchauung* catalana semita, que dirigió su existir y quehacer artístico ulteriores.

Como ya expuse, personalmente, no tengo dudas que fueron los teóricos del surrealismo oficial los que nublaron el destino brillante y estelar de esta obra, conforme se lamentaba el septuagenario Miró. Sobre este particular, revelo que mi tesis nació de la descubierta personal del significado de esta obra clave y de la necesidad de comunicar y deszafrar mis muchos y modestos hallazgos auríferos de su promisoría veta, abierta a otros mineros del saber de la Filosofía del Arte.

4- LA MASIA COMO CONSOLIDACIÓN DEL SABER DE LAS VERDADES MÍTICAS, QUE DIRIGIERON LA VIDA Y OBRA DE JOAN MIRÓ.

2.4.1-El enigma de *La Masia*.

Si de un lado, Miró reveló muchas cosas sobre la importancia de las circunstancias personales e históricas de esta tela y sobre el significado simbólico de muchos elementos de la misma; por otro lado, dejó para ser desvendado el secreto de saber, a ciencia cierta, qué contiene ella para realmente ser, sin retórica alguna:

-“El resum a’uma part de la meva obra i al mateix temps la gestació de part de la meva obra que devia fer després”, conforme escribió en sus anotaciones personales, a los cuarenta y ocho años, después de terminar la serie de sus *Constelaciones* (1941);

Esta afirmación de Miró está consolidada por estas palabras de su confidente, J. Dupin, arriba citadas:

-“El pintor la considera la base i la clau de toda la seva obra”.

No hay que olvidar, tampoco, lo que dijo a su interlocutor A. Chevalier, en la comentada e histórica entrevista, cuando ya era septuagenario:

-“Mi más importante obra a partir de ese período (nótese que dice“ a partir “y no apenas“ de ese período ”) y la que inspiró todas las otras, desafortunadamente no se encuentra aquí. Se trata de *La Masia* que compró Hemingway”.

Tentar descifrar este enigma constituye el mayor objetivo visado en mi tesis. Modestamente, pienso haberlo alcanzado al descubrir el significado simbólico del personaje central de esa tela, que J. Mink, describe, de forma aguda, como: “una figura agachada, como un ídolo, desnuda y sin cabellos, parecida a un feto o a una rana, con sombreado extremo sobre un lateral de su cuerpo”. (op. cit. : 32). A partir de su observación

interpretativa de ese personaje conjetura que *La Masia* tendría como tema: la fertilidad. J.Mink, según llega mi conocimiento, es el primer autor que intuye la importancia clave de tal personaje para desvendar el enigma de la verdad central de esta tela.

A mi juicio, este quimérico personaje, con aires de esfinge, evocaría el *Adán Cadmón*, imagen del saber de la verdad semita, revelada y mítica sobre el misterio de la Creación y sobre la grandeza del ser humano, en particular.

Para fundar tan original proposición de una lectura interpretativa cabalística de *La Masia*, y, a partir de ella de toda la obra de Miró y de todos sus motivos metafísicos existenciales, aduzco todos los argumentos, que expuse en la primera parte de mi trabajo y los nuevos, que expondré en esta parte interpretativa de la tela, así como en las dos últimas partes restantes, que el paciente lector tendrá oportunidad de conocer.

En esta tarea de investigación un obstáculo que me resultó imposible traspasar fue el de conocer la biblioteca particular de nuestro artista, para verificar si existe o no, algún libro sobre el pensamiento semita cabalístico. Mi tentativa fue inútil, puesto que su nieto Emilio me dijo que tal tarea era imposible, dado que, en aquel momento (junio de 1997) tal biblioteca estaba en fase de organización e informatización. Por otro lado, al preguntarle si conocía, en ella, algún libro com tema semítico, simplemente, me respondió que no lo sabía.

Pese a esta dificultad intrasponible, revelo que la certeza sobre la posibilidad de una lectura cabalística de la vida y obra de Miró, me fue reforzada, indirectamente, por estos otros hechos: 1) la amistad de Miró con el gran cabalista Salvador Espriu, a pesar de éste último ser más joven, siendo uno de los poetas preferidos de nuestro artista y de quien ilustró su obra; 2) el origen semita de Miró: este apellido, junto com el de Martí, (el de mi abuelo materno) y otros trece siempre fueron considerados *chuetas* (Baltasar Porcel,1991: 56); 3) el significado *pro* la identidad semita-catalana que orientó la Exposición: *Miró 1981: Espriu, Costa i Llovera, Martí Pol*, Barcelona: Sala Gaspar, 2 a 22 de octubre, a la que luego siguió “La trobada a’intel.lectuals “en Sitges, 20-22 de diciembre de 1981,

cuyo tema: “Relaciones de las culturas catalanas” fue abordado con una clara defensa de las raíces semitas-cabalísticas de nuestra identidad catalana, conforme documenta Rosa María Delor i Muns, refiriéndose a la participación de Espriu: “El jove Espriu se’ns revela con un enderiat estudiós de les religions antigues, passió investigadora que el conduirà a iniciar-se en el complex món cabalístic, que já no abandonarà mais més, como ho demostra, entre moltíssims altres testimonis que ens és impossible de reportar aquí, la comunicació que va presentar a la trobada a’intel·lectuals a Sitges el 1981:

“El diálogo. Como en la raíz del árbol místico, en él se basan y se sustentan la corona, la sabiduría, la inteligencia, la gracia, la belleza, la justicia, la victoria, la majestad, el fundamento y el reino”. (Rosa Ma. Delor i Muns, 1994 : XL-XLI); 4) la observación de J. Cirlot sobre lo que llama: “el intencionalismo secreto mironiano”, al comentar el simbolismo de la tela *Platja de Cambrils (1916)*, cuando escribe:

-“En la *Playa de Cambrils*, todo está dispuesto, aparentemente, según las normas del más exigente imitativismo; no obstante, después de una observación detenida, se advierte que nada está allí por casualidad. El intencionalismo secreto mironiano hace que esa playa esotérica su primera aparición, entre las siluetas de los árboles y las de los edificios, entre los perfiles de las barcas y los personajes que aparecen sabiamente distribuidos en derredor del eje extático, constituido por un árbol de ramas en forma llameante”. (op. cit.:16). Adelanto que el *Árbol* junto con el *Adán Cadmon*, cabalísticos son los símbolos centrales de *La Masia*.

Y, por último, destaco la luz recibida por el reciente y excelente estudio ya citado de Carme Escudero Anglès, quien, personalmente, como ya cité, mucho me ayudó en mi trabajo de investigación en la Fundació J. M. de Barcelona. Esta estudiosa hace una lectura del pensamiento ocultista y esotérico, que contiene el simbolismo alquimista de las expresiones artísticas de Miró, relacionadas con el teatro: escenografía y vestuario.

En particular, mucho me ayudaron estas dos observaciones suyas:

b) sobre el carácter mítico o eterno de las verdades que refleja el saber de las obras de Miró, como el propio artista reveló (1966):

-“L’important és el fet de crear lliurement, sense limitacions. S’ha de deixar sortir l’espuma que guspireja en un mateix, se l’ha a’ajudar perquè , enfortida, esclati cor enllà. Si es manté aquesta força elèctrica, es posseeix l’única anera de penetrar en totes les coses , a’enriquir-se , de fer que els altres treguin profit de les propies recerques. Ara bé, no s’inventa res de nou. Sempre he dit que volia anar més enllà de la pintura- la pintura anomenada plástica, el volum- , allò que abans se coneixia con la Secció a’Or . Jo he volgut anar més enllà i totalment hi he arribat. No he inventat res de nou; faig servir elements eterns ; m’he limitat a tornar a les fonts”. (Miró cit. in : C. Escudero i Anglès, 1993: 131).

a) sobre la característica espiritual , a la vez ocultista y esotérica, del arte del siglo XX :

-“Si aprofundim en les manifestacions artístiques del s. XX, veiem que darrere a’un art pretesament buit de tot contingut s’amaga un corrent que considera l’art com el reducte de l ‘espiritualitat del nostre temps y que adopta formes de pensament ocultista i esotèric”. (ibid.).

2.4.2 - La descubierta *a posteriori* del significado troncal de *La Masia*.

La Masia marca la consolidación del nacimiento/gestación de su espíritu o infinita interioridad mítica, cuyos ciclos evolutivos se finalizan con su obra de la serie de las *Constelaciones*.

Fueron necesarios nada menos que dos décadas para cerrarse este ciclo evolutivo de su identidad humana y artística. Esta luenga y sobrehumana regestación, propia de los espíritus privilegiados, me recuerda la del Zaratustra nietzscheano, cuando a

los treinta años -la misa edad de nuestro Miró después de su *Masia*- vuelve, durante diez años, a la soledad fecunda dentro la “montaña” de la grandeza o “abismo de su alma”, para que así su identidad humana y poética adquirieran su forma y peso definitivos:

-“A los treinta años de edad, dejó Zaratustra su tierra natal y el lago de su tierra natal y fue para la montaña. Gozó allí, durante diez años, de su propio espíritu y de la soledad, sin cansarse de ellos. Al final de este tiempo, sin embargo, su corazón mudó; y, cierta mañana, levantándose él con la aurora, se puso delante del sol y así le habló:

“Qué sería de tu felicidad, oh grande astro, si no tuvieras aquéllos a quienes iluminas!

Son diez años que subes a mi caverna; y ya se te habrían tornado aburridos tu luz y este camino, sin mí, mi águila y mi serpiente.

Mas nosotros te esperábamos todas las mañanas, tomábamos de tí lo que te era superfluo y por ello te bendecíamos.

Mira! Me cansé de mi sabiduría, como la abeja de la miel que juntó com exceso; necesito de manos (suplicantes) que para mí se extiendan.

Yo desearía dar y distribuir tanto al punto que los sabios entre los hombres volvieran a alegrarse de su locura y los pobres de su riqueza.

Por eso, es necesario que yo baje a las profundidades, como haces tú a la noche, cuando desapareces detrás del mar, llevando asimismo la luz al mundo ínfero, oh astro opulento! ”.(Nietzsche, 1987: 27),

No es difícil establecer un paralelismo entre el texto poético de las *Constelaciones* y el arriba citado de Zaratustra, sobre la gestación y nacimiento de la madurez de su espíritu como don de sí mismo, pronto a compartir su luz com “el mundo

ínfero”. Así, pues, los dos sugestivos títulos de la primera *Constelación: A punta de día (el amanecer)* y el de la última: *El paso (pie/vuelo) del pájaro divino* señalarían este mismo ejemplar programa y misión existencial antinihilista zaratustreana de dádiva/luz de un espíritu, definitivamente hecho y rehecho.

De nuevo, será J. Cirlot, quien, sin referirse en concreto a las *Constelaciones*, defenderá que “el período puro” (1938-1949) señalaría el término del ciclo evolutivo del espíritu de Miró y de su madurez artística, indicando todavía cuáles son los indicadores de tal madurez humana y artístico-estilística. Explica:

-“La substancialización temático-estilística llega a su último grado de concentración y el programa de significaciones se cumple totalmente. Tres son los puntos básicos de esa madurez artística. 1) Utilización profunda de los elementos ambientales de toda índole, coincidentes con las aspiraciones ideológicas de Miró. 2) Persecución estricta de un concepto propio del arte y de las técnicas. 3) Sabiduría sobre la universalidad de su personalismo. En todas las creaciones producidas a partir del año 1933 se puede observar esa seguridad de quien ha cumplido todos los ciclos evolutivos de su espíritu”. (Cirlot, opus cit. : 27).

Y el autor, a seguir, señala cuáles son las características del alma de Miró que se reflejan en las obras de este período de extrema pureza y espontaneidad, por la libertad y autonomía alcanzadas:

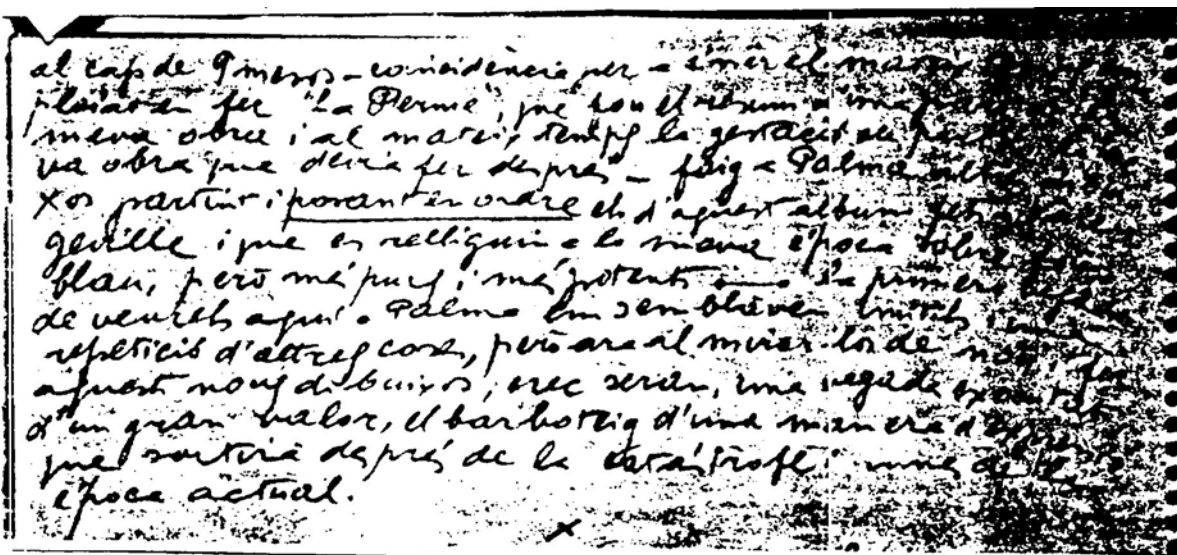
-“De todo lo que antecede no es posible darse plena cuenta sino ante las obras de este último gran período de Miró en el cual el espíritu-niño triunfa totalmente sobre los desgarramientos de la época precedente y sobre el cúmulo de aluviones arrastrados por el anterior. En la *Estrella azul*, pintada en 1934, o en *La segadora*, de 1937, como en el maravilloso *Verano*, de 1938, en *El Gallo*, de 1940, hay una perenne exhibición de triunfo vital y vitalista. Todo lo que podemos entender por infantil, sin caer en la literalidad; todo lo que podemos comprender como demoníaco, sin hundirnos en el error de concebirlo como diabólico; todo lo que podemos admitir como profundamente primitivo, sin

equivocarnos creyendo encontrarnos ante un hombre de balbuceos; todo ello, y más, que es su síntesis consciente y feroz, se halla en Miró transfigurado.

La escala ritual de los éxtasis se ha subido grada a grada, como en los grandes festivales de Caldea, cuando el pueblo permanecía en torno a las pirámides escalonadas - los zigurats- mientras los sacerdotes ascendían por las inacabables escalinatas, hasta la mansión de los dioses-astros”. (ibídem).

Efectivamente, Miró, desde la última grada de su metáforica “escala de la Evasión”, precisamente, cuando está subido en el último peldaño de la escalera de la *Constelación*, que acaba de terminar en Mallorca, después de su llegada, huyendo de los peligros de la invadida Francia y que, esotéricamente, titula de: *El 13 la escalera ha rozado el firmamento, tal como un águila, mira de hito en hito, en el amplio horizonte que le abrieron los caminos andados por su creador espíritu, todo lo que hizo antes y después de La Masia.*

Será desde la altura de ese mirador de su madurez humana y creativa, que nuestro artista, cuando “ha cumplido todos los ciclos evolutivos de su espíritu”, escribe en el cuaderno de anotaciones (vide ilustración) estas palabras sobre el significado *troncal* de su más querida obra, que nos ocupa:



2-Ilustr.

-“Al cap de nou mesos – coincidència per ésser el mateix temps empleiat a fer “LA FERME”, QUE FOU EL RESUM A’UNA PART DE LA MEVA OBRA I AL MATEIX TEMPS LA GESTACIÓ DE PART DE LA MEVA OBRA QUE DEVIA FER DESPRÉS – faig a Palma altres dibuixos partint i posant en ordre els a’aquest album fets a Varengeville i que es relliguin a la meva época sobre fons blau , però més purs i més potents- la primera vegada de veurel’s aquí a Palma em semblaven inútils i una repetició d’altres coses, però ara al mirar-los de nou i fer aquests nous dibuixos , crec seran, una vegada executats , a’un gran valor, el barboteig a’una manera a’expressió que sortirà després de la catàstrofe i runes de l’epoca actual.[...] (Miró, F.J.M. 1918 a)..

Defiendo que Miró, en este momento, así como lo hará posteriormente también, analiza su *Masia*, bajo su aspecto central de exhibición de “triunfo vital y vitalista”, es decir, como canto a la vida y a una vida compartida por todos los seres del Universo, sean animados o no, donde lo material se hermana con lo espiritual al ser desvendado como algo también “animado”, y, por su vez, lo espiritual se hermana con lo material, al ser desvendado como algo también “corpóreo”, según reza la concepción del mundo semita, que anida su interioridad mítica. A este respecto cito las palabras de A. Safran:

-“La estructura energética del cosmos y de la vida permite, en efecto, a los sabios (Miró) reconocer una cierta libertad de movimientos en el ser animado, e incluso en el inanimado, libertad que a pesar de todo permanece conforme a un principio unificador del mundo y organizador de la vida”. (A. Safran, op. cit. : 262).

Plasmar este dinamismo oculto y unificador de todo lo creado, que Miró traduce como metamorfosis cósmica o movimiento en perenne devenir, constituyó el gran desafío de *La Masia* y de parte de su obra que la precedió y siguió, conforme revela:

-“Vaig tardar gairabé un any a acabar-la, i no pas per cap dificultat de treball manual, no: LA CAUSA DE TANTA LENTITUD ERA QUE ALLÒ QUE VEIA EXPERIMENTAVA UNA METAMORFOSI[...] El que havia de fer era, prèvia la

metamorfosi a la qual em referia, plasmar ben minuciosament la masia que tenia davant dels ulls a Mont-roig”. (Miró-Declaraciones : 159).

Bajo esta óptica resulta fácil descubrir cuál es la parte de su obra anterior que *La Masia* resume y cuál es la parte de su obra posterior, que en esta obra tuvo su gestación.

A mi juicio, como ejemplo de las obras anteriores, que *La Masia* resume, estarían todas sus producciones, que Ràfols agrupa en la fase que llama “detallista“ y J. Dupin llamará de “realismo poético”, 1918-1920. El significado de esta embrionaria fase, que presagia el nacimiento, en *La Masia*, de la identidad humana y estética definitivas de Joan Miró, él mismo nos lo explica, ironizando el punto de vista de todos aquellos críticos que la considerarán como fruto de su “desorientación”, en lugar de entenderla como señal de su reorientación estilística definitiva y fruto de su visión de mundo de naturaleza mí(s)tica semita catalana, tentando traducir plásticamente la verdad oculta, por poética, que guardan todas las cosas de su entorno. Los primeros interlocutores de su explicación fueron sus amigos pintores: Llorens Ricart y Ràfols, conforme desvela el contenido de sus cartas a estos amigos:

Carta a Ricart, julio de 1918:

-“He comenzado a trabajar hace unos días. Desde primeros de mes estoy en Mont-roig, y en la primera semana no quise pensar en ese tema, ni tocar un lienzo, ni nada parecido. Por la mañana, a la playa, tumbado boca arriba; por la tarde, un paseo o una vuelta en bicicleta . En la segunda semana comencé a pensar en el trabajo, y a mediados de la última me puse a pintar dos paisajes. Nada de simplificaciones o abstracciones, amigo mío. En estos momentos me interesa solamente la caligrafía de un árbol o de un tejado, hoja a hoja, rama a rama, hierba a hierba, teja a teja. Eso no quiere decir que al final esos paisajes no puedan ser cubistas, o sintéticamente salvajes. Ya lo veremos. En el próximo invierno, los señores críticos observarán de nuevo que persisto en mi desorientación”. (Miró, cit. in: J. Mink, op. cit. : 21-22)

Carta a Ràfols, agosto de 1919:

-“ Les meves dos pintures han estat canviades mil voltes. Ara tot just comença a veure’s quelcom. De la tela del poble n’estic content; al cap de mot de estudiar-hi he anat veient, goig intesíssim , les meravelles de la llum,les desfocacions de què ens parlava el gran precursor Cézanne. Imagineu-vos el gran goig d’ánar a treballant temps i temps i descobrir problemes nous! – No he de despreciar res, de la *REALITAT* , conveçut que *tot està contingut en ella*. No hi ha res anecdòtic (ni ombres , ni contrallums, ni crepuscles) lo que cal es *pintar-ho*” .(Miró-Declaraciones : 144).

En esta serie de la “fase detallista”, la obra que mejor traduce esta reorientación estilística mironiana con su concepción de mundo vitalista semita -catalana , que *La Masia* sintetizará y simbolizará s’ignicamente, a mi ver, sería : *Hort amb ase*, 1918. Veamos sino:

1) Las nubes del espacio celeste, símbolo de la realidad espiritual, toman la figuración de una “tierra labrada””o se transfiguran en tallos y hojas...etc.

2) Las plantas, los árboles, la tierra, las cañas, la casa ...etc. del espacio terrestre, símbolo de la realidad material, se desenraízan, levitan y sugieren un movimiento ascensional de vuelo, propio del espíritu. Humorísticamente, observemos que las plantas que se reflejan en el vientre del solípedo animal, más bien parece que se chocan com él y le impelen a volar también.

3) Por último, el detalle central, milimétricamente situado en el centro de la tela, aparentando la flor de una planta, que tiene como fondo la pared de las caballerizas de la masia, en realidad, según conjeturo, sería el embrión de su signo posterior comentado *Étoile* (estrella/pájaro), imagen simbólica de su cosmovisión semita vitalista de integración global y dinámica de todo lo creado, gracias al trabajo creador y restaurador del hombre. Esto prueba que la obra de Miró hay que examinarla com lupa de joyero.



3-Illustr.



4-Ilustr.

Finalmente, como ejemplo de las obras posteriores, cuya gestación se opera en el seno de *La Masia*, señalaría:

a) en la década de los años treinta: todas las obras de sus fases, que J. Dupin denomina:

- “Mutación“,1923-1924, donde destaco *Terra Llaurada*;
- “Las pinturas oníricas”,1925-1927, donde destaco *El nacimiento del mundo*,1925;
- “La de los paisajes y retratos imaginarios”, 1926-1929, donde destaco *Gos bordant a la lluna* (1926);

b) en la conturbada década de los años cuarenta: todas las obras que J. Dupin agrupa en estas fases:

-“Pintura salvajes” 1934-1938, donde destaco *La comida de los campesinos*,1935;

-“Realismo trágico”, que personalmente, denomino de “Realismo poético trágico”,1937-1938, donde destaco *Mujer sublevada*,1938;

-“Cristalización del signo”,1938, donde destaco *Autorretrato I* ,1937-1938 y *Autorretrato II*,1938-1939.

A mi juicio, la producción de estas dos décadas estaría simbióticamente unida com *La Masia* por el cordón umbilical que transportaba la misma sangre de un saber mítico de la verdad surreal o poética de todas las cosas y acontecimientos, que fluía oculto, en la década de los años veinte y cuya cabecera brotará caudalosa en *La Masia*.

Personalmente, creo que las obras, que Miró excluyó de esta vinculación simbiótica com *La Masia*, serían: en la primera fase de su vida, todas aquéllas que precedieron la “fase detallista”, puesto que en ellas Miró demuestra apenas una preocupación para ejercitarse y dominar los medios de expresión estilísticos de su tiempo: el color siguiendo el modelo fauvista catalán y la forma, siguiendo el modelo cubista; y en las dos décadas siguientes a *La Masia*, algunas incluidas, en las fases, que Dupin denomina: “El asesinato de la pintura“,1928-1931 y “La concentración plástica“, 1932-1934. Me refiero apenas a aquellas obras pertenecientes a esas dos fases, donde el artista, también,

sólo está en busca de nuevos materiales y posibilidades formales y cromáticas de expresión, sin tener en mentes una preocupación mayor de plasmar su experiencia poética a la luz del principio vitalista expuesto. Quiero decir que su preocupación, en estas obras que excluye, estaría más con el *cómo* que con el *qué* expresar, o sea, con las posibilidades plásticas cromáticas y formales de los objetos, mas que con su esencialidad.

A este respecto, confieso que, después de analizar y reanalizar todas las obras, que precedieron y siguieron a *La Masia*, el único criterio encontrado para explicar su vinculación o no vinculación “simbiótica” con ella, es el expuesto: plasmar o no plasmar poéticamente la vida oculta de lo representado conforme el saber de su interioridad semita-catalana, que dirigirá , como demostraré, toda su existencia y obra artística.

Por lo expuesto, espero que quede claro el porqué Miró sólo tuvo conciencia del alcance de su *Masia “a posteriori”*, veinte años después, como un labrador que sólo sabe de las posibilidades y secretos de la simiente plantada luego que recoge sus frutos. El auténtico creador, pues, sabe que su obra no es fruto de la ejecución de algo previamente, sistemática y conscientemente proyectado, como puede hacer un arquitecto con su obra. El verdadero artista presente, pues, que su obra le trasciende, supuesto que ella nace y germina -o empleando la imagen mironiana citada: “emana de la hoguera oculta”-, en su interioridad de naturaleza espiritual y como tal, según Kant: “facultad oculta, para nosotros mismos en sus fuentes”.

Nuestro artista siempre tuvo consciencia de estas dos fases de su proceso creativo: la primera de *rauxa* o de fuerza y origen desconocidos por inconscientes, no en el sentido freudiano de patológicamente, reprimidos, sino en el kantiano de “ocultos” por no conocidos; y, la segunda de *seny* o de cálculo consciente, y de mucho trabajo y disciplina, conforme explicó:

-“A mesura que treballa, les formes es tornen reals per a mi. Dit a’una altra manera, per comptes de disposar-me a pintar alguna cosa, més aviat començo a pintar , i a

mesura que pinto, el quadre comença a afirmar-se per si mateix o a suggerir per ell mateix a través del pinzell. La forma esdevé l'indici a'una dona o a'un ocell a mesura que treballa.

Fins i tot les marques casuals que deixa el pinzell quan el netejo em podem suggerir el començament a'un quadre. La segona fase , en canvi, la calculo amb molta cura.La primera fase és lliure , inconscient, però després calculo totalment el quadre a'acord amb l'afany del treball disciplinat que he tingut des del principi". (Miró-Declaraciones: 382).

Señalo que, en el caso concreto de *La Masia*, el primer momento de *rauxa*, libre e inconsciente, se procesa en la acción de elección, ubicación, dar tamaño, luminosidad y animación de cada elemento de la tela; el segundo momento de *seny* o de cálculo consciente y premeditado se procesa en la acción de la síntesis compositiva y en la elección del lenguaje figurativo, intencionalmente, superrealista, arcaico y, genialmente, cubista.

2.4.3-La Masia y las Constelaciones: metáforas –clave de su habitar o existir poético.

Más arriba, citando la observación de Cirlot, expuse que las *Constelaciones* señalarían el cierre del ciclo evolutivo del espíritu de Miró, en términos de su madurez humana y artístico-estilística, por la extrema pureza, espontaneidad, libertad y autonomía que refleja la expresión de su contenido.

Ahora, quiero señalar que, por detrás de la dinámica de este ciclo evolutivo de su espíritu, existiría como determinante básico, una experiencia mí(s)tica espacial de un habitar sagrado, o mejor, heideggerianamente hablando, de descubierta del significado poético desvelado y vivido, que esconden y revelan todos los seres que pueblan el espacio terrestre y sideral, dirigida por el saber mítico vitalista semita catalán de las verdades, que corrían en su sangre, según definiendo y parcialmente tengo explicado hasta el momento.

El poeta Pere Gimferrer, tan querido de Miró, en su obra *Les arrels de Miró* intuyó el carácter formativo trascendental de esta experiencia holística espacial mironiana .
Escribe:

-“ Per a Miró , la plasmació plàstica és actualització material de l’ espai de l’univers percebut com un tot, no atomizat, l’arrel del qual és present a la consciència mateixa i forma constitutivament part del seu procés de percepció ,de manera que percepció i representació s’identifiquen en l’acte plàstic, que possa en relleu la unitat de l’entorn i el nucli de la ment. Des a’aquest punt de vista és explicable que els apunts de Cornudella, Porrera o Palma de Mallorca, fets amb llapis carbó , i ocasionalment en color, en el període 1906-1909, tinguin , des de l’àmbit estètic que els és propi , una càrrega totalitzadora i visonària- de visió que arriba al subsol de l’aparença comparable o anàloga , a la que trobarem a *La Masia, Terra llaurada*,o fins i tot en obres tan recents com *El cant del gall desperta els masovers catalans*.Es tracta , en tots els casos, de sentir el mon sencer en una fracció del món: tot batega em cada roc, pedra, arbre o fulla. Tot és u”. (P. Gimferrer, 1993: cap. 2).

A mi ver, será a partir de esta constatación que ese autor funda su estudio sobre la génesis, unidad y carácter seminal de la obra de Miró durante el período que ahora me ocupa: el que se extiende desde antes de *La Masia* y se cierra com sus *Constelaciones*. Sobre este particular no puede ser más ilustrativo el título toponímico que da a este período: “De Mont-roig a Varengville”, puesto que : “Mont-roig i Varengville són respectivament *terminus a quo i terminus ad quem* del nostre itinerari”. (ibid.). Señala también la importancia clave de las obras de esa época por su fuerza germinal que las traspassa.
Explica:

-“El període que va des dels primers anys vint fins al 1939 és el que ofereix un bloc potser més nombrós de peces identificables, i dentificades , immediatament , com a antecedents de quadres mironians coneguts. El material a’aquesta mena és, en efecte, tan important que la publicació íntegra de totes les peces identificades , encarades amb el

quadre a què han donat origen, que fem aquí per primera vegada , il.lustra a'una forma gairabé exhaustiva la gènesi de l'obra de Miró durant aquest període".(Ibid.).

Por otro lado, desde una perspectiva metafísico-existencial, Heidegger especula sobre el significado de esta acción peculiar y ontológicamente constituyente, del hombre abrirse y comprender el mundo (*mitwelt*). Así, al comentar el v.33ss de Holderlin : “Lleno de mérito, pero poéticamente habita el hombre en esta tierra”, distingue entre: a) lo que el hombre “realiza, procura, consigue y merece por su propio mérito”, o sea, todo aquello que suda para su propio sustento y supervivencia materiales y de naturaleza efímera y transitoria; a) lo que el hombre creativa y libremente descubre de permanente y absoluto en todas las cosas, o sea, todo aquello que da sentido a su existencia, por esencial e imperecedero.

A respecto del mérito de las primeras tareas, pondera: “todo eso no toca la esencia de su residir en esta tierra; todo eso no alcanza el fundamento de su existencia”, o el sentido radical de la misma. Podría decirse que, con ellas, el hombre apenas consigue transitar como nómada desabrigado y desesperado por la tierra sin habitarla poéticamente, haciendo en ella morada permanente, al no haber descubierto el valor absoluto de su existencia, que le posibilita, ya en esta tierra, “estar en la presencia de los dioses y ser tocado por la cercanía esencial de las cosas”, razones existenciales esas que lo impelirían y convidarían, como decimos los pragmáticos catalanes, a “*parar-hi i romandre-hi* “ con trágico optimismo y el tiempo que Dios quiera. Cuando esto no ocurre el hombre, apenas, circunstancial y temporalmente, transita en ella, la ocupa y la explora, sin apercibirse del significado absoluto de este acaecimiento, que funda su ser y le da sentido. Quiero decir, no encuentra la razón de fijarse o construir morada ya que no descubre el lado absoluto o permanente de su transitorio existir. Así siendo, el hombre sólo consigue habitar la tierra por su labor que llama de “poética lingüística”, al tentar y conseguir desvendar “aquello que sustenta y penetra al ser en su totalidad”, lo que llama “la auténtica fundación del ser”. Heidegger así explica su denso pensamiento sobre la tarea humana del habitar poético:

-“El ser debe quedar abierto para que aparezca lo que es. Pero precisamente eso que permanece es lo transitorio.” Así es rápidamente /transitorio lo celeste, pero no en vano” (IV,163 ss.) Pero el que esto permanezca , está confiado al cuidado y servicio de los que poetizan” (IV,145). El poeta nombra a los dioses y nombra a todas las cosas en lo que son. Ese nombrar no consiste en que algo ya conocido antes sea provisto sólo de un nombre, sino en que al decir el poeta la palabra esencial, mediante esta denominación , lo que es resulta nombrado como lo que es. Así es conocido como ente. Poesía es auténtica fundación del ser. Lo que permanece, nunca es, pues, creado a partir de lo transitorio. Lo sencillo no se deja nunca captar inmediatamente a partir de lo enredado. La medida no reside en lo desmesurado. Nunca hallamos el fundamento en el abismo. Pero puesto que el ser y la esencia de las cosas nunca se puede alcanzar y derivar a partir de lo existente, deben ser creados, establecidos y otorgados libremente. Tal libre donación es fundación ”. (Heidegger, 1983: 61 ss.).

Hasta ahora tengo apenas hablado del *mitwelt* poético de Miró, que metaforiza *La Masia*, siguiendo el paradigma “holderliniano”, comentado por Heidegger. Resulta, sin embargo, que Miró no tan sólo desveló lo celeste o permanente en el transitorio terrestre y sublunar espacio de Mont-roig, sino que también, por consecuencia, lo desveló en el espacio celeste de Varenville, como atesta su otra *masia* de sus *Constelaciones*, donde contrajo domicilio en el espacio lunar, reconociendo y usufructuando de esta manera, la verdadera extensión de todo el poder y libre responsabilidad cósmicos de su existir humano.

Por esta razón, arriba, afirmaba que las *Constelaciones* representan la mayoría del espíritu mironiano, y, consecuentemente, representarían también el acto de este mismo espíritu hacendarse, definitivamente, de todos los bienes absolutos sublunares y lunares – los talentos evangélicos – del saber mítico de su interioridad, que, a partir de ahí, pasa a explorar con más ahínco y libertad durante su fecundo y duradero existir.

Sobre las circunstancias y detalles técnicos de la ejecución de esta serie de 23 aguados, cuya gestación de nueve meses -significativamente el mismo tiempo que el de *La*

Masia, como el propio autor señaló- la primera de ellas lleva, pues, la fecha de: 1 de enero de 1940 y la última, la de 12 de septiembre de 1941, Miró, en su entrevista con James J. Sweeney, nos da estas valiosas informaciones:

-“Fue la época en la que estalló la guerra. Yo tenía necesidad de huir. Me refugié intencionalmente en mi interior. La noche, la música, las estrellas, comenzaron a jugar un papel importante en la búsqueda de nuevas ideas. La música siempre me ha entusiasmado, y ahora la música -especialmente la de Mozart y Bach- desempeñaba el papel que había jugado la poesía en los años veinte, cuando regresé a Mallorca después de la derrota de Francia. El material de los cuadros ganó también un nuevo significado. En las acuarelas rascaba el papel, para obtener una superficie áspera. Cuando pintaba aquella superficie irregular, surgían curiosas formas a azar. Tal vez mi aislamiento intencionado me había conducido a buscar nuevas ideas en los materiales. Primero en la serie sobre yute, de 1939, después en la cerámica...Después de la serie en yute comencé una serie de aguadas -una concepción totalmente distinta- que se expusieron en la galería de Pierre Matisse de N. York, después de la guerra...Se basaban en la reflexión del agua. No son formas naturalistas, u objetivas, sino formas sugeridas por la reflexión. Mi objetivo era alcanzar el equilibrio en la composición. Fue un trabajo largo y difícil. Comencé sin una idea previa. Un par de formas que se ofrecían dieron lugar a otras que las compensaban, y que a su vez exigían otras. La cosa parecía no tener fin. Fue necesario más de un mes para acabar una sola aguada, ya que cada día añadía nuevas estrellas, puntitos, capas de veladura e innumerables manchas de color, con el fin de obtener definitivamente un equilibrio perfecto y complejo”. (Miró cit. in: J. Mink , op. cit.).

La importancia capital de esa obra, a mi entender, no reside tan sólo en el hecho de marcar el final del desenvolvimiento humano y artístico expuestos, sino también, y, sobre todo, en el hecho de ella plastificar la consolidación de su conciencia ético-profesional artística, asumiendo el compromiso histórico de ser heraldo, como lo son, el Zaratustra de Nietzsche y el Cura/Dasein de Heidegger, anunciando, con su profético y semita ejemplo de vida y con su mensaje poético-pictórico antinihilistas, la posibilidad de que el desesperado y nihilista hombre actual, especialmente, el de la posguerra, sumergido

en un mar sin orillas y en el de un dolor sin medida, pueda, tal cual otra nueva Ave-Fénix, renacer de las cenizas y volar / *muntar*, como hizo el “divino pájaro” de su última *Constelación*, llegando al punto de fijar morada o habitar poéticamente en el azul de las estrellas, descubriendo así el valor absoluto e duradero de su transitoria existencia.

Gracias, pues, a su semita –catalana “escalera de evasión o rauxa” de su *Constelación*: *El 13 la escalera ha rozado el firmamento*, consigue rasgar el azul de un nuevo amanecer, precisamente, en el popularmente, aciago 13 de los tiempos de Guerra, cuyo simbolismo, sin embargo, para Miró no será el de apenas de muerte, de falta de suerte o de desgracia, sino el de una muerte o destrucción que prenuncia el nacimiento de una nueva vida, conforme ya expliqué al comentar el significado simbólico de su signo *Chiffre treize*, inspirado en la gematría cabalística.

La pragmática escalera de Miró nos enseña, pues, que “las estrellas eternas” de una sobrehumana esperanza son alcanzables y no “inalcanzables” según sugiere W. Whitman, en su poesía *Biwak en el puerto de montaña*, donde expresa esta paradójica situación existencial, cuando contrasta la situación de unos entenebrados soldados, acampados en la lóbreguez de un paisaje nocturno, irónicamente, iluminados por la luz inalcanzable de las estrellas:

“Y por encima de todo, el cielo -el cielo! Lejos, lejos, inalcanzable, evasivo, las estrellas eternas” (W. Whitman in”J. Mink, op. cit. : 71).

Así siendo, definiendo que Miró, con sus *Constelaciones*, finalmente, explicaría el significado metafísico existencial de *La Masia*, como “cielo terrestre”, metáfora mayor del sentido eterno o absoluto de su temporal existir como ya nos lo anunciaban el simbolismo de su luz astral, sin “saber si viene del sol o de la luna”, y el del ascensional movimiento de todos sus objetos y personajes representados.

Sobre este particular recuerdo que, cuando comentaba su signo *Bleu azur*, en la primera parte de mi estudio, sugería que las *Constelaciones* posibilitan esta doble lectura: la

de un espejo, formado por las aguas de un mar sublunar o terrestre, donde se refleja, hermanándose el universo lunar o celeste; la de un espejo de un cielo, donde se refleja, hermanándose también, el universo terrestre. De esa forma, podemos considerar *La Masia* como un “cielo terrestre” y, a su vez, su otra masia de las *Constelaciones*, como “un terrestre cielo”.

Esta simbiosis cósmica de Tierra/Cielo o de Cielo/Tierra es descrita por Rosa Ma. Malet con estas palabras: “La iconografía de las *Constelaciones* parece representar el propio orden cósmico, Los personajes simbolizan la tierra. Las estrellas se refieren al mundo insondable del cielo del que tenemos apenas una experiencia visual o táctil”. (R. Ma. Malet, 1983:16).

Esta nueva e intensa luz de la verdad de este saber existencial de su mítica interioridad que, ahora, brilla ofusadora en sus *Constelaciones*, fue engendrada y nacida, gracias al sufrimiento, como lo fue su *Masia*, hija del sufrimiento relatado de su experiencia parisiense. No tengo dudas que esta serie de las *Constelaciones*, nació de la superación del sufrimiento provocado, sobre todo, por la Guerra Civil Española, como atestigua el contenido de su otra obra que la precedió e identifico como antecedente germinal de la misma. Me refiero a su antológica obra: *Natura morta del sabatot*, 1937, por algunos considerada como *Guernika* de Miró. El artista, afirmando que esta no fue su intención, declara, sin embargo, que esta obra refleja el impacto que la Guerra Civil de su pueblo provocó en su espíritu, según escribe en uno de sus cuadernos de apuntes:

-“Vingué la guerra de Juliol de 1936, em féu interrompre el meu treball i endinsar-me en el meu esperit; el pressentiments que vàreig tenir aquell estiu i la necessitat de *prendre terra* fent realisme prengué peu a París amb la natura morta de la sabata”. (Miró, quadern F.J.M.4398-4437).

Antes de relatar algunas explicaciones suyas sobre las circunstancias, significado estético y ético de esa tela , quiero subrayar estos dos aspectos, que descubrí en su lectura: a) El de la genialidad y peculiaridad con que denuncia, sin ningún tinte patético ni anecdótico, el genocidio de la Guerra Civil Española, una hedionda y fratricida contienda

entre el hermano hacendado y el desheredado. Esta Guerra fue familiar, provocada por la triste suerte de algunos hermanos contrastada con la injusta suerte de otros. La tela, en este sentido, poética o metafóricamente, denuncia la masacre de esta parte del pueblo español, que ancestralmente lucha y luchaba para saciar su sed y hambre de justicia, como Espriu expresa: “Mulla Sepharad/ en la gran set a’aigua/ molta fam de pa”. (S. Espriu,1994:18). La riqueza de sus metáforas plásticas , tiene el valor del brillo cristalino de la nobleza y entereza estoicas del alma de un pueblo, justamente revuelto y bárbaramente masacrado: 1) un zapato viejo (sabatot), símbolo de un trabajo sin descanso y de un estilo de vida de pocos recursos;2) un tenedor, clavado en el cuerpo de una manzana, símbolo, a mi ver, del hambre de vivir, o mejor, de supervivir a cualquier coste;3) una botella de vino y un mendrugo, símbolos del único alimento y de la única alegría de vivir. a) El de la luminosidad explosiva e incendiaria de todos los colores, inclusive del negro, que denuncia la destrucción de la guerra, y, al mismo tiempo prenuncia la victoriosa luminosidad celeste de sus próximas *Constelaciones*. En este sentido, evoca, al mismo tiempo, el dramatismo de una desintegración atómica junto a la paz idílica de un amanecer.



5-Ilustr.

Miró, como siempre hizo con sus obras-clave, mucho y claro habló sobre la importancia y significado de esa obra. Entre las muchas explicaciones suyas sobre ella, me limito a transcribir aquéllas, que tratan sobre estos puntos:

a) La génesis de su simbolismo. El artista, a este respecto, revela que fue totalmente inconsciente el haber dado a los objetos de su prosaico bodegón un sentido translaticio, más allá de su sentido obvio e inmediato. Acepta, sin embargo, que esa obra contiene un contenido simbólico trágico, comparable con el de Guernica. Saber cómo el poder de la *rauxa* de su mítica interioridad sacó tal prodigio creativo, único en la Historia de Arte, de convertir un aparente literal bodegón en un inmortal panel épico sobre la Guerra Civil Española, escapa la capacidad de cualquier estudioso de la filosofía del arte. La única respuesta cabible y que deja sin explicarlo: cosas del infinito espíritu humano mironiano.

A Permanyer (1978) explicó los detalles sobre la ejecución de esa obra:

-“ Estava molt deprimit i desconcertat. Ara et contaré quin va ser el punt de partença de la *Natira morta*. Vivía a París, a l’hotel Récamier de la plaça de Saint-Sulpice. Molt a prop , a la rue de Grands Agustins, hi havia un “bistrot”, que és deia *La Grenouille*, on jo anava a dinar. Un día, en sortir, vaig trobar per terra una ampolla trencada, embolicada amb un paper. I em vaig dir, amb aixó pinteré un bodegó . El sabatot l’hi vaig posar segurament pensant en el *Bodegó de les botes* de Van Gogh. Li vaig demanar a la meva dona que anés a comprar una poma . Hi vaig clavar la forquilla; no pensava pas , en fer-ho , en el soldat que enfonsa la baioneta en el cos de l’enemic sino que vaig posar-la-hi perquè era un cobert per a menjar-la . En posar-hi el rosegó de pa no vaig voler representar la imatge de fam.

La guerra civil només era que bombardeigs, morts, afusellaments, i jo volia reflectir aquest moment tan dramàtic i trist (sin estar conscient que lo estava haciendo com su bodegón).Confesso que no era conscient que estava pintant el meu *Guernica* .

Aquesta comparança la van fer molt més tard. El que sí recordo és que tenia la consciència clara que pintava una cosa tremendament greu”. (Miró- Declaraciones: 340).

Anteriormente (1958) , en carta a J. S. Soby, dueño de la tela, explica la importancia de la misma y cómo sólo, después de haberla ejecutado, tomó consciencia de su significado simbólico profundo:

-“ A la vostra col·lecció teniu el meu quadre *Natura morta del sabatot*. Atribueixo una gran importància a aquesta peça perquè representa un fenomen únic en la meua carrera pictòrica. Vaig fer aquesta pintura quan era a França durant l’apogeu de la guerra civil espanyola . Tot i que, mentre treballava en aquesta pintura, només pensava en resoldre problemes formals i a tornar a estar en contacte amb una realitat que havia estat influida inevitablement pels esdeveniments a aquell temps, finalment em vaig adonar que, sense saber-ho , aquell quadre contenia uns símbols tràgics a aquell període – la tragèdia a un miserable rosegó de pa i a una sabata vella, una poma traspasada per una forquilla i una ampolla que, com una casa es crema, escampa les flames per tota la superfície de la tela. Tot això, com us dic, sense tenir-ne la més mínima consciència i sense cap mena d’intenció narrativa ni literària, limitant-me únicament a les lleis eternes i humanes de l’art”. (ibidem: 339)

c) Las razones de su estilo realista. Las divido en dos tipos : 1) las conscientes , entre ellas, la que ya arriba nos revelaba de querer : “prendre terra fent realisme prengué peu a París amb la natura morta de la sabata”, a fin de poder después - como hacen los catalanes auténticos – “fer salts per l’aire sense caure”. Así , en carta a Matisse (1937) explica :

-“Aquest caminar arran de terra, trapatjant el terra, em donarà noves possibilitats i em permetrà tornar agafar una embranzida més potent i nova per a noves evasions”. (ibidem : 339)

2) las inconscientes, como la no de saber conscientemente por qué , com esa tela , quería compararse a Velázquez :

-“ amb aquesta tela *vull* anar fins al fons de tot, i que s’aguante al costar a’una bona natura morta de Velázquez[...] no pas per aventar-me i demostrar que sé pintar, la qual cosa esdivindria un joc de societat *pretensions i tendències*”. (*ibidem*).

Cuál sería, entonces, la razón profunda, real e inconsciente del artista querer emular el “teólogo de la pintura” español? Conjeturo que Miró, sabía, en lo más íntimo de su alma, del valor surreal del naturalismo representativo de Velázquez, puesto a servicio de plastificar el pulsar de la vida oculta de todas las cosas representadas, empleando de forma revolucionaria los dinamismos del color y la perspectiva aérea. No es sin razón que ese pintor es considerado el precursor y prototipo del impresionismo. De esa forma, al imitarlo, inconscientemente, quería Miró dar también una vida y fuerza trágica, luminosa y duradera a cada uno de los elementos de su inmortal bodegón, como signos-símbolo del tema oculto representado y comentado: el grito de su revuelta y de su esperanza imperecederas, delante el genocidio de la Guerra Civil Española.

c) Su papel de raíz y embrión de las próximas *Constelaciones*.

En la carta ya citada y dirigida a Matisse, Miró le anuncia su proyecto de ejecutar, después de terminada la tela del bodegón que nos ocupa, una serie de “pintures molt lliures , en un estat a’evasió total ”. Miró se refiere a las *Constelaciones*, que, en este momento, apenas están en estado embrionario en su espíritu creador y, no hay duda, que serán fruto de la misma experiencia interior traumática, que traduce su *Natura morta de la sabata*, que está finalizando. Escribe:

-“En aquest moment faig un gran esforç, un dels més grans dela meva vida, i espero sortir-me’n. Un cop hagi acabat aquesta tela (se refiere al bodegón) , faré una sèrie de pintures molt lliures , en un estar a’evasió tottal.

Els esdeveniments actuals han deixat una empremta profunda en el meu esperit i han estat una lliçó dura i viva a’*humanisme*”. (*ibid.*: 339).

Como arriba afirmé, no cabe duda que esta serie de pinturas anunciada, reflejará la libertad y evasión totales de su indestructible espíritu capaz de pasar por encima o superar o dar un sentido positivo a los trágicos acontecimientos vividos. Nuestro artista con ellas, como bien explica a seguir, tiene una motivación ética bien explícita de carácter espiritual: ser heraldo que anuncia la posibilidad de un habitar poético, en un mundo menos esclavo de su materialismo y consecuente nihilismo.

En su entrevista con Georges Duhuit (1939) deja, pues, bien claros los principios que dirigen su conducta ético-profesional artística, orientada, siempre, por una preocupación y convicción inquebrantables, a servicio de los bienes espirituales de la Humanidad. Que sepa, ningún artista, hasta hoy, ha sido tan taxativo en defender la hegemonía de lo ético sobre lo estético, o sea, que, en toda obra artística, lo estético es una *ancilla* de lo ético, caso contrario, el arte no pasaría de un mero “entretenimiento burgués”.

Lo que llama más la atención en esta declaración es su diagnóstico sobre la naturaleza espiritual de los males que aquejan la sociedad de nuestro tiempo. En este campo, su pensamiento poético existencial sintoniza con la orientación estético-ética del Arte Nuevo de Kandinsky y, sobre todo, con el pensamiento metafísico-existencial antinihilista, tanto del malentendido Nietzsche, cuanto el del contradictorio Heidegger, conforme explicaré extensamente, en la última parte de mi presente tesis.

Nuestro metafísico pintor-poeta, pues, de forma clarividente y profética, analiza la situación angustiada y desesperada en que se encuentra el hombre de nuestro tiempo y, al mismo tiempo, traza las líneas de su acción artística, dirigida a sacar de este cenagoso atolladal nihilista, donde se encuentra preso el espíritu materialista del hombre de la llamada modernidad y posmodernidad. Declara sin tapujos:

-“El mundo exterior, el mundo de los acontecimientos contemporáneos, siempre tiene una influencia sobre el pintor. Si el juego mutuo de líneas y colores no revela el drama interior de su creador, en este caso, su pintura no pasa de un entretenimiento burgués.

Las formas plasmadas por un individuo que forma parte de una sociedad deben revelar el movimiento de un alma tentando traspasar o superar (scape) la realidad del presente, que es particularmente innoble, a fin de aproximarse a nuevas realidades y así ofrecer a otros hombres la posibilidad de elevarse por encima de la realidad presente. Procurando descubrir un mundo habitable -cuanto mayor la podredumbre, mayor la urgencia de alejarse de ella-.

Si nosotros no nos esforzamos para descubrir LA ESENCIA RELIGIOSA, EL SENTIDO MÁGICO DE LAS COSAS, nosotros no haremos otra cosa sino añadir nuevas fuentes de degradación a las que ya son ofrecidas sin cuenta a las gentes de nuestros días.

La terrible tragedia que estamos experimentando puede producir unos pocos espíritus superiores -aquéllos que Kandinsky llama de poseídos de una fuerza “visionaria y misteriosa, que ven y enseñan (op. cit. : 26) – y darles más vigor.

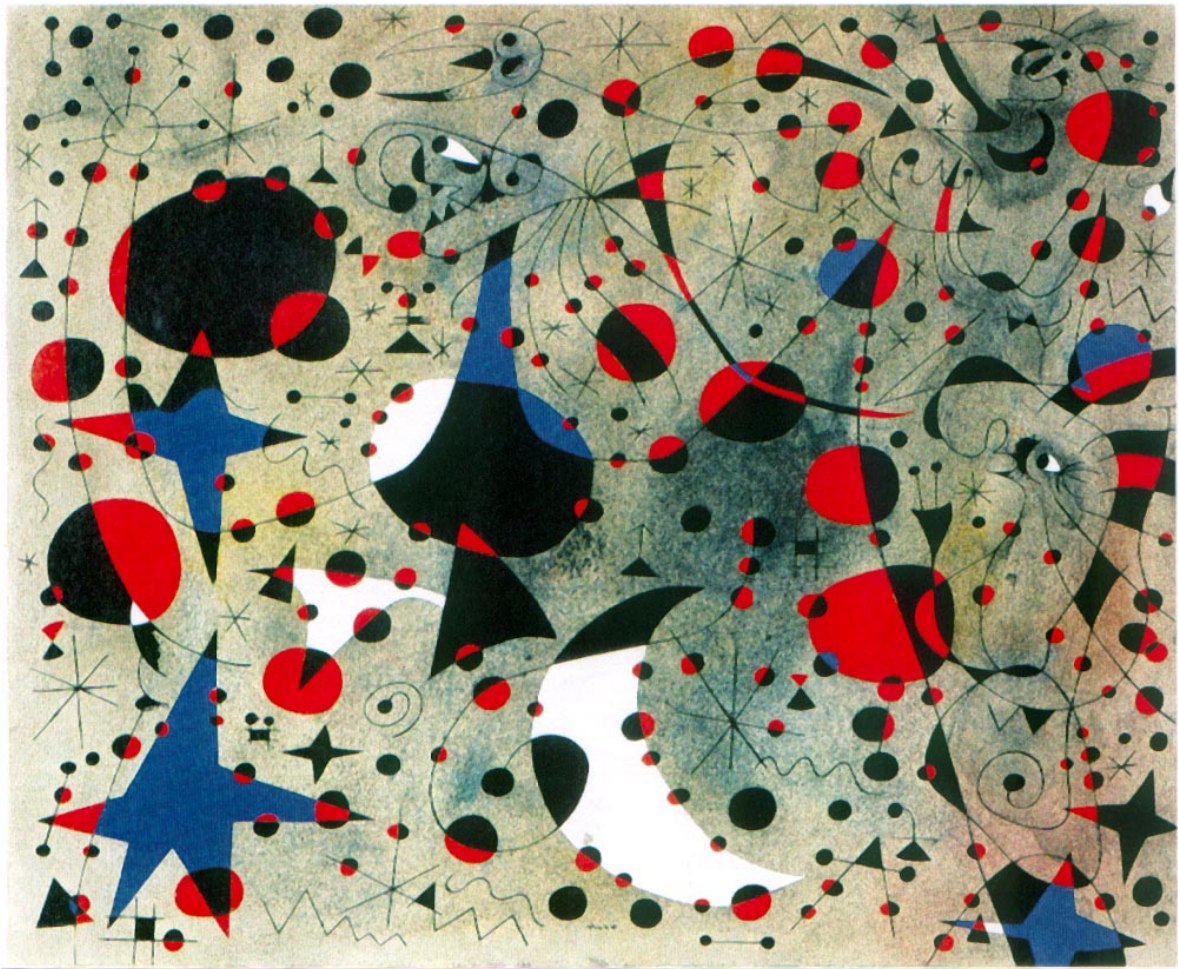
Pero, si las fuerzas del atraso, conocidas con el nombre de fascismos, siguen diseminándose, si ellas arrastran más aún para un callejón sin salida de muerte, de crueldad y de incomprensión, esto significará, sin sombra de duda, el fin de toda la dignidad humana.

Por otro lado, una revolución interesada apenas con el bienestar material terminará en la misma desgracia donde nos sumergió la burguesía.

Ofrecer a las masas tan sólo satisfacciones materiales es aniquilar nuestra última esperanza, nuestra última oportunidad de salvación.

No hay más espacio para una torre de marfil. No se permite por más tiempo separarse y aislarse. Lo que hay que llevar en cuenta, pues, en una obra de arte, no es lo que algunos intelectuales (alienados) quieren encontrar en ella. Lo que importa de veras es cómo ella traduce hechos vividos y la autenticidad de las verdaderas aspiraciones humanas.

Puras descubiertas formales no tienen valor alguno en sí mismas. No se pueden confundir los compromisos propuestos al artista por profesionales políticos y por otros especialistas de la agitación con la profunda necesidad, que impulsa al artista, de participar en las luchas de reivindicaciones sociales, atando, de cuerpo y alma, a él y a su obra con su prójimo, haciendo una necesidad suya, la liberación de los otros ”. (Miró in Rowell, op. cit. : 166).



6-Illustr.

Curiosamente, las *Constelaciones*, pocos años después de terminadas, llegaron a los Estados Unidos, donde consagraron definitivamente y mundialmente, nuestro artista y diseminaron su mensaje de esperanza de la posibilidad de un habitar poético en los moldes del anunciado por Holderlin.

Sobre este brillante y profético destino, distinto del ceniciento de *La Masia* , Miro reveló a Permanyer (1978) :

-“ A París vaig conèixer l ‘agregat cultural de l’ambaixada del Brasil (el diplomata Paulo Duarte) . Va ser ell que va portar al meu marxant de Nova York, Pierre Matisse, les 23 *Constelacions* que havia posat en una valisa diplomàtica. L ‘exposició va causar un impacte extraordinari , Va desvetllar molt a’interés i a’entusiasme , perquè era la primera mostra a’art europeu que es feia a’ença que havia esclatat la guerra. Vaig posar-hi títols molt poètics perquè havia escollit aquesta línia i perquè JÁ NO EM QUEDAVA AL MÓN ALTRA COSA QUE LA POESÍA’ . (Miró- Declaraciones : 375).

Por su vez, J. Dupin subraya, también, que las *Constelaciones* fueron los primeros testimonios artísticos europeos que llegaron a América, diría yo, anunciando el vuelo de la nueva Ave-Fénix – el pájaro divino mironiano -de la resucitada alma del Viejo Continente:

-“Por un singular destino, las *Constelaciones* serán los primeros testimonios artísticos en llegar a América, procedentes de Europa, después de la guerra. Pierre Matisse los expuso el año 1945 en su galería, donde fueron acogidos con fervor”. (J. Dupin, op. cit.: 255).

2.4.4 -El *background* semita-catalán de su saber habitar poético o religioso existir.

El origen gnóstico-cabalista de la cosmovisión mironiana.

Miró, en una carta al pintor mallorquín, Bartomeu Ferrá (15/03/1915), se describía a sí mismo y a su amigo como “fills del Mediterrani”. (R. Lubar, op.cit. : 27). Esta confesión de su mítica congenialidad catalana, a la edad de veintidós años, nos revela la precocidad de la madurez de su identidad humana y artística.

Pero, qué significa, a final de cuentas, proclamarse hijo del Mediterráneo? Para explicarlo escribí un breve ensayo, ya citado, (1995), en vías de ser reeditado, ahora con este nuevo título: *Joan Miró y el Mediterráneo*, donde expongo los trazos que caracterizan la peculiaridad de nuestro universal modo de “ésser catalá”.

En este estudio, de forma muy sucinta y periodística, explicó cuáles serían los orígenes míticos del saber creativo de Miró, que traducen esta *Weltschauung* catalana mediterránea y consecuente modo singular y universal de encarar la existencia.

En este momento, escapa, también, a mi propósito el profundarme en este complejo tema, dada la riqueza y naturaleza de su contenido, y que, por otro lado, siempre ocupó la atención de nuestros mejores pensadores, literatos y artistas. Como reciente ejemplo enumero apenas el breve ensayo citado de R. Lubar : *La Mediterrània de Joan Miró : Concepcions a'una identitat cultural* (1993).

En el contexto de mi explicación de la experiencia religiosa o sagrada, por poética, del espacio, que traducen las obras-clave estudiadas: *La Masia* y las *Constelaciones*, como metáforas mayores de su habitar o existir poético mironiano, brevemente, expondré el origen, según definiendo, gnóstico-cabalista de la misma. Esta fusión simbiótica de todas las corrientes del saber humano, ya sea mítico o revelado, en su búsqueda de alcanzar el Absoluto, en nuestra Caatalunya , por su posición geográfica, su riqueza étnica y su mítica historia, tendría un nacimiento, desenvolvimiento y cristalización, extraordinariamente, singulares y, al mismo tiempo, de alcance universal.

Rosa Maria Delor i Muns, en su reciente estudio crítico de la obra *Israel* de Salvador Espriu (1994) subraya la fuerza de esta simbiosis gnóstica-cabalista no formación

del espíritu de su autor. Al disertar sobre: *Israel i la iniciació a la Càbala*, señala, pues, que su modo, totalmente religioso, de concebir el misterio del mundo, tendría como base los postulados gnósticos, ya sean los provenientes de la tradición gnóstica occidental, ya sean los provenientes de la tradición gnóstica oriental, que orientaron todos aquéllos, que, como él, fueron cabalistas “de dalt a baix”.

Observa todavía que el pensamiento occidental tiene en el Mediterráneo su “gresol”, donde se funden en una fecunda amalgama, todas las corrientes del pensamiento humano en su eterna y aporética y existencial búsqueda de un saber total o *Pansofía*, palabra, que según defiende, no apenas designaría un saber de naturaleza apenas racional y sí, sobre todo, un saber existencial, sinónimo de ético o vivido de lo Total o Absoluto, tanto de la Natureleza cuanto del Espíritu, en la línea vitalista, holística, teista y humanista, anteriormente expuesta, al referirme a la naturaleza del vitalismo mironiano, que traduce su *Masia*, y su obra en general.

A seguir transcribo literalmente la magistral descripción de Dolor i Muns, sobre lo que llamaría el *background* ideológico-ético cultural, de carácter gnóstico-cabalístico, donde el espíritu de Espriu, nació, creció y dio sus frutos:

-“Espriu està en una línia del pensament occidental que ha fet en el Medtierrani el seu gresol, això és, la tradició gnóstica occidental que troba el seu punt de contacte amb la tradició gnóstica oriental. Aquesta tradició es remunta a Zoroastre, a les escoles sacerdotals de l’Antic Egipte(Espriu s’hi refereix de manera explícita a *Els tres reis a’Orient*, dins *Les cançons a’Ariadna*: “Sembobitis / conseller, màgic i metge, sortit / de l’antiga escola a’On”), a Moisès, al pitagorisme y el platonisme, en el centre dels cabalistes, i en una cadena específica de matemàtics (Pascal, Copèrnic, Leibnitz, etc.) Entre tots ells corre el mateix fil conductor que els menava a una recuperació del saber total o *Pansofia*. La funció gnóstica continua, si considerem que durant els darrers segles- de Leibnitz a Newton, de Spinoza a Goethe, a’Emerson a Einstein, de Jung a Jaspers, tantíssims a’altres- son tots substancialment i sovint abertament “gnóstics” Si considrem con ha estat de determinat la seva obra, és fàcil entendre el nus de la qüestió.

La filosofia medieval hebrea, i en la seva estela la càbala i el hassidisme de l'Europa oriental, són influenciats de manera profunda, al mateix temps que per la mística hebrea, pels conceptes del platonisme y de l'aristotelisme medieval. I ha estat aquesta circumstància que ha creat una notable afinitat amb els correspondents corrents cristians – pensem, per exemple, en el platonisme a' alguns místics cristians, de de Dionís Aeropagita fins a Meister Eckehart, passant pels primers cabalistes del cercle de Girona en el segle XIII, el *Zohar*, Moshé Cordovenro, la càbala cristiana entre els segles XV i XVIII que creia que podia expressar millor la seva pròpia religiositat cristiana amb l'auxili de la càbala hebrea; pensem en Ramon Lull. Recordem que Moimónides i Shelomó ibn Gabirol van exercir una influència directa sobre l'escolàstica i la mística cristianes. Ricard Salvat explica que Espriu s'agradava de signar amb el significatiu pseudònim de *Shalom bem Shelomó ibn Gabirol el Sineri*". (R.M.Delor i Muns, 1994: XXXVI-VII).

Este *background* gnóstico -cabalista expuesto, a mi ver, estaría en la raíz de nuestra congenialidad más arquetípica, y, claro está, como no podría dejar de ser, en la raíz más profunda del espíritu de Joan Miró y en el de todos los, ancestralmente, catalanes.

Para confirmar la validez de mi aserto relato esta observación de M. Rowell, de capital importancia en mi estudio, sobre las convicciones gnósticas y, por consiguiente, cabalistas de nuestro artista:

-“Miró y sus amigos, incluyendo F. C. Ricart, Ramón Sunyer y Llorens Artigas pertenecían al“ Cercle Artístic de Sant Lluc ”, asociación fundada en 1893, en reacción al“ Cercle Artístic de Barcelona. Este último de orientación más liberal, bohemia y anticlerical, y el primero más identificado con los principios de la moral y virtud cristianas, AUNQUE LA MAYOR PARTE DE SUS MIEMBROS ERA GNÓSTICA’. (M. Rowell, op. cit. : 6).

Su modo sagrado de ser en el mundo.

Mircea Eliade, en su obra: *Lo sagrado y lo profano* (1956), que considera “una introducción a la Historia de las Religiones” deja implícito, con su tesis del *homo religiosus*, que, en el espíritu de todos los humanos, existiría lo que yo llamaría, kantianamente hablando, *el a priori* de lo numinoso, palabra que Rudolf Otto (1917) define con el indefinible neologismo de “*ganz andere*”, quiero decir, existiría en todos nosotros una facultad ínsita, que nos impele e posibilita alcanzar el significado absoluto de nuestro existir espacial y temporal, sinónimo de finitud.

Este autor, sin embargo, distingue que el hombre, gracias a su también ínsita libertad, a lo largo de su historia, asume dos modos diferentes de conducta existencial o modo de ser en el mundo: a) la religiosa o sagrada, cuando sacraliza, haciendo uso de su facultad o “críptico” sentido religioso, el espacio y el tiempo, descubriendo su carácter sacramental, al posibilitar la comunión con lo Absoluto y la vida alcanza un sentido pleno, pese su transitoriedad; a) la profana, cuando los des-sacraliza, perdiendo así cualquier referencial para fundar el mundo y su existencia, y, por ende, la vida pierde sentido.

Lo más curioso e inquiridor es que las ideas de ese autor sobre el habitar sagrado coinciden con las metafísicas de Heidegger sobre el habitar poético. A mi pobre entender, uno y otro, dirían lo mismo, aunque desde ángulos distintos: el primero, desde un ángulo religioso, místico o teológico, y, el segundo, desde un ángulo epistemológico racional.

Ahora, con la finalidad de corroborar mi tesis sobre el carácter religioso semita cabalístico que traduce el mítico saber creativo existencial de *La Masia*, como “la base i clau de toda la seva obra”, después de haberla tentado interpretar como metáfora mayor del habitar o existir poético de Miró, a la luz del paradigma holderliniano, propuesto por Heidegger, en su ensayo *Esencia de la Poesía*, quiero desvendarla en su significado de metáfora mayor de su existir religioso, o modo sagrado de su ser en el mundo.

Resumiendo, expondré cuáles son los presupuestos, que M. Eliade establece como determinantes para que un existir humano pueda ser considerado sagrado o religioso,

tal como lo fue el de nuestro artista, según atesta todo lo que tengo escrito a este respecto, hasta el presente momento:

1º) Para el hombre religioso, la Naturaleza no es nunca exclusivamente “natural”.

Todas las cosas creadas, pues, por su origen divina desvendarían, de forma transparente y espontánea, los aspectos absolutos o esenciales de su ser. Explica:

-“Esta obra divina guarda siempre una transparencia, es decir, desvenda espontáneamente los múltiples aspectos de lo sagrado. El cielo revela directamente, “naturalmente” la distancia infinita, la transcendencia de Dios. La Tierra, ella también es “transparente”: muéstrase como Madre y Nutriz Universal. Los ritmos cósmicos manifiestan el orden, la armonía, la permanencia, la fecundidad. En su conjunto, el Cosmos es al mismo tiempo un organismo *real, vivo y sagrado*: él descubre, del mismo modo, las modalidades del Ser y de la sacralidad. Ontofanía y hierofanía únense [...]

Es necesario no olvidar que, para el hombre religioso, lo “sobrenatural” está indisolublemente ligado a lo “natural”, que la Naturaleza exprime siempre cualquier cosa que la trasciende. Como ya dijimos: una piedra es sagrada, venerada porque es *sagrada* y no porque es *piedra*; es la sacralidad, *manifiesta a través del modo de ser de la piedra*, que revela su verdadera esencia. Es por esta razón que no puede hablarse de “naturismo” o de “religión natural”, en el sentido dado a esta palabra en el siglo XIX, porque es la “sobrenatura”, que se deja aprehender por el hombre religioso a través de los aspectos “naturales” del Mundo”. (M. Elíade, 1956:95-96).

2º) La necesidad religiosa del hombre exprime una inextinguible sed ontológica.

Especula:

-“El hombre religioso es sediento de *ser*. El terror delante del” caos ”que envuelve su mundo habitado, corresponde a su terror delante de la nada. El espacio

desconocido que se extiende para más allá de su “ mundo ”, espacio no-cósmico porque no-consagrado, simple extensión amorfa, donde ninguna *orientatio* fue aún proyectada, y, por lo tanto, ninguna estructura se esclareció aún -este espacio profano representa para el hombre religioso el no-ser absoluto. Si, por desventura, el hombre se pierde en el interior de sí propio, siéntese desfondado de su substancia óptica, como si se disolviera en el Caos y acaba por extinguirse.

Esta sed ontológica se manifiesta de múltiples maneras. La más chocante, en el caso del espacio sagrado que ahora nos ocupa, es la voluntad del hombre religioso de situarse en el propio corazón de lo real, en el Centro del Mundo: vale decir, allí donde el Cosmos vino a la existencia y comenzó a extenderse para los cuatro horizontes (recuerdo el signo mironiano de las cruces superpuestas) , allí donde existe también la posibilidad de comunicación con los dioses; en suma, allí donde se está *más próximo de los Dioses* ”. (*ibid.*: 59). Recuerdo que Heidegger, a este respecto nos decía que, gracias al nombrar poético, el hombre consigue: “ estar en la presencia de los dioses y ser tocado por la cercanía esencial (lo real) de las cosas ”. “ Por otro lado, su ontología fundamental y consecuente analítica existencial no son más que la teoría y un camino para matar esta radical sed ontológica del hombre.

3º) Para el hombre religioso su habitación es un microcosmos abierto a lo sagrado, o sea, un templo y no, como dijo el arquitecto Le Corbuisier: ”una máquina para habitar”.

Resume:

-“Vimos que el hombre religioso vive en un Cosmos“ abierto ”y que está“ abierto ”al Mundo. Esto quiere decir: a) que está en comunicación con los Dioses; a) que participa de la santidad del Mundo. Que el hombre religioso no puede vivir sino en un Mundo“ abierto ”, tuvimos ocasión de constatarlo al analizar la estructura del espacio sagrado: el hombre desea situarse en un“ Centro ”, allí donde existe la posibilidad de comunicarse con los Dioses. Su habitación es un microcosmos; y su cuerpo lo es también.

La homologación Casa-Cuerpo-Cosmos se impone desde muy temprano. Insistamos un poco en este ejemplo, porque nos enseña en qué sentido los valores de la religiosidad arcaica son susceptibles de ser re-interpretados por las religiones y hasta por las filosofías ulteriores”. (Ibid.: 134).

Creo que, desde esta otra perspectiva religiosa expuesta, distinta de la anterior, apenas poética, los principales símbolos de *La Masia*, que, a seguir, paso a analizar, nos desvendarán mejor la radicalidad y fuerza de sus significados metafísicos existenciales.

5 – EL CARIZ INTRÍNSECAMENTE CABALÍSTICO DE LOS PRINCIPALES SÍMBOLOS DE *LA MASIA*.

2.5.1-El “mural románico“ de *La Masia*.

Páginas arriba explicaba que Miró, en *La Masia*, genialmente, conjugaba arcaísmo con modernidad, a través de la fusión de un lenguaje de hechura *naif* con un lenguaje de hechura cubista; explicaba también el significado de tal fusión para mejor expresar los trazos de *seny i rauxa*, que definen nuestro modo *a' ésser catalá*.

La riqueza estilística de esa tela, sin embargo, no se agota apenas con eso. Su estilo arcaico, pues, además de popular o *naif* tiene también la faceta complementaria de ser “románico”, característica que solidifica y particulariza su arcaísmo y, por ende, lo hace más entrañablemente y arquetípicamente catalán.

J. Mink, es uno de los pocos autores, si no es el único, que descubrió este trazo estilístico románico, a mi juicio, de capital importancia para comprobar el carácter substancialmente simbólico y no apenas anecdótico de esa obra, como piensa la gran mayoría de estudiosos Observa:

-“Miró utiliza en *La Masia* algunos aspectos del estilo románico. El tamaño de los distintos objetos no es natural, sino que depende solamente de la importancia que tienen para el pintor [..]

Mientras el artista románico elabora una jerarquía de animales y de hombres en su composición, Miró se propone controlar su rigidez aislada a base de integrarlos en la composición con la ayuda de la tensión existente entre el equilibrio y la simetría. Se trata de una forma plenamente consciente de hacer arte, un arte comparable a la arquitectura, menos interesado en contar historias o exponer la realidad que en montar un armazón conceptual para la sustentación del espíritu cristiano ”.

A partir de esta observación, concluye que la tela hay que “leerla” como se lee un “tapiz mural del Medioevo y que así,” resulta fascinante “leer” una y otra vez sus alusiones”. (J. Mink , op. cit. : 31).

Efectivamente, esta tela es como yo llamo “un mural románico”, como los muchos que se encuentran en las iglesias y monasterios de Catalunya y, sobre todo, como los que están expuestos en “El Museu a’ Art de Catalunya” de Barcelona, cuyo texto hay que leerlo con la mentalidad, devoción e imaginación de un “iletrado” camponés catalán medieval. Quiero decir que para mejor entenderla tenemos que cruzar el túnel del tiempo y parar en la época de “después del año mil”, cuando, en nuestra tierra catalana, como el resto de la Cristiandad Occidental y gracias al monacato, según explica José Maria Moreno Galván en su reportaje sobre el Museo de Arte de Cataluña, los labriegos aprendían las grandes verdades de la fe que dirigía sus existencias a través del texto, en forma de imágenes simbólicas, de los murales, que cubrían las paredes de las iglesias y monasterios. Escribe:

-“Después del año mil, según un memorialista de la época,” el mundo se fue cubriendo de un blanco manto de iglesias”. La imagen recuerda el célebre título de Le Corbusier: “Cuando las Catedrales eran blancas”. Resulta, pues, por increíble que parezca, que realmente hubo un tiempo en que esas iglesias, que hoy nos impresionan con su nebuloso arcaísmo, un día fueron totalmente nuevas y tenían el brillo de las cosas recién terminadas. Esas iglesias ya tenían en muchos casos, un mural, donde de *manera figurativa*, se iba enseñando a los cristianos de la época todos los misterios de su fe: la leyenda áurea, el apostolado, las escenas de la pasión, etc.

Todo eso tenía, por tanto, una finalidad funcional inmediata. Ya que el pueblo “románico” era iletrado, lo que debía serle dicho sería necesariamente en forma de imágenes”.

Y, a partir de esta observación, agudamente, define la esencia del estilo del Arte Románico, definición -clave, en nuestro caso, para poder apreciar y asimilar el contenido simbólico de *La Masia*. Conceptualiza:

-“Por eso, el“ románico: es, al mismo tiempo un arte simbólico y narrativa. Mejor dicho, es substancialmente *una narrativa subordinada a la simbología*. Lo que nos fascina en el románico (en *La Masia*) es precisamente eso: la consciencia de que estamos percibiendo algo más de lo que se nos está siendo contado. Tal vez no sepamos discernir, tal vez no sepamos explicar, no importa. La presencia de esa misteriosa realidad adicional es lo que nos inquieta y fascina”. (J. M. Galván, 1967:32-33).

En este nuevo contexto explicativo de *La Masia*, aprovecho para definirla como un gran “mural románico”, donde el labriego “catequista” monje Miró nos desvenda las verdades míticas del saber de nuestra interioridad semita-catalana.

No tengo dudas que el ceniciento destino de esta tela se deba por no haber descubierto en su totalidad este aspecto de románico de su estilo, en el sentido de ser “una narrativa subordinada a la simbología”. Como ya dije, mi tesis nació gracias al imperativo de tentar descifrar un poco más “esa misteriosa realidad adicional”, que, en ella, grita para ser vivida y entendida.

No hay duda que el estilo románico, o mejor dicho, el espíritu que lo dirige, tiene una gran resonancia en nuestra más ancestral interioridad. La mítica genialidad creativa mironiana lo atesta y tiene como gran mérito el rescatar este modo de representar y comunicar románico para que, de esa forma, la semilla del saber de sus míticas y personales verdades plasmadas, cayera en la tierra “llaurada” de nuestra más profunda interioridad.

Galván, también es categórico al defender la importancia y fuerza de esa congenialidad “románica” de nuestra alma catalana. Así, en el referido reportaje, que recuerda el estilo dialógico platónico, en su charla con Guinovart y Catalá Roca, respondiendo a éste último, hablando del “gigantesco murmullo” del Museu a’ Art de

Catalunya, que resuena en el corazón de todos los barceloneses, explica y distingue entre el significado del románico y del gótico:

-“Concuerdo contigo- respondo a Catalá – éste es un país románico, *TAL VEZ EL MÁS ROMÁNICO DEL MUNDO*, mas Barcelona es una ciudad gótica. Ya sé, ya sé, que es muy anterior y que, inclusive, aquí fue hecha mucha cosa románica. Mas prescindiendo de matices, la organización de una ciudad medieval, la organización verdaderamente “civil”, comunitaria, de una ciudad medieval, es *fenómeno gótico* más que románico. El románico es un arte monástico, campesino y feudal, el gótico es un arte de catedrales, ciudadano y burgués. Por este motivo, me atrevo a afirmar que la Barcelona románica no era más que un aglomerado de casas, en cuanto que la Barcelona gótica era *ya una ciudad*, quiero decir, una organización política con vida civil. Esta clara, ya sé, que hay un románico de la ciudad como hay un gótico del campo. Mas eso no desvirtúa mi afirmación substancial de que, en resumen, quiere decir que *el dinamismo gótico* es aquello que en arte, sintetiza significativamente el impulso progresista de las primeras burguesías”. (ibid. op. cit.:32).

No hay que olvidar que nuestro Miró se autoproclamó siempre: “*Jo era a pagès*” y como tal un “románico” mayúsculo, y que, en este sentido, el estilo campesino “románico” de *La Masia*, plasmaría su más pura identidad y sensibilidad telúricas catalanas. No hay que olvidar tampoco que el monasterio de *Montserrat*, santuario de nuestra más ancestral identidad, es “románico”. Y nuestro santuario mallorquín de *Lluc* lo es también y con el mismo significado cultural.

2.5.2 -La singular capacidad creativa simbólica mironiana.

Confieso que me dejó pensativo la aguda observación, ya citada, del vanguardista y “mecenas”, Joan Prats, el más fiel amigo y primer coleccionista de Miró sobre su poder creativo, cuando sibilino y fascinado afirmó: “Cuando yo recojo una piedra, es una piedra. Cuando la recoge Miró es un Miró”. Cuál sería la verdad que esconde tal

afirmación? No hay duda que con ella, Prats expresó su admiración por el poder creativo de su amigo, que rayaría con los poderes soñados por los alquimistas y su piedra filosofal. Mas, epistemológicamente hablando, cuál es la verdad que encierra tal intuitiva confesión? Creo que el camino para tal respuesta se nos abre buscando la fuente de donde emana el poder de sus manos para realizar tal prodigio. Y cuál es la fuente de donde brota tal mágico poder creativo? La fuente, como no me canso de repetir a lo largo de mi tesis, hay que buscarla, como el propio Miró señaló, en la cabecera de su mítica interioridad creadora, que se manifiesta con el ejercicio de su ínsita, espiritual y universal facultad de simbolización humana. A este respecto, me identifico totalmente con el punto de vista teórico de Ernst Cassirer sobre estos dos puntos: a) que el hombre es un *animal symbolicum*; a) que, como tal, tiene una capacidad o facultad de crear signos o señales sensibles, que traducen plásticamente el sentido o significado del *lebenswelt* fenomenológico husserliano, en nuestro caso, en un sentido más afectivo o poético que apenas epistemológico racional. De este modo, el concepto de símbolo/signo permite:

-“abarcar la totalidad de los fenómenos en los cuales se presenta un *cumplimiento significativo* de lo sensible” en los cuales algo sensible se nos presentaría como especificación y encarnación, como manifestación de lo sentido”. (E. Cassirer, cit. in: J. Ferrater, 1988: 3040).

Creo que esta noción cassireniana de símbolo se inspiraría en el sentido etimológico de la palabra símbolo, derivada, según Raimundo de Miguel, del verbo *simboleuo*, con su idea básica de *encontrarse com*. O sea, evoca este encuentro creativo de lo *sensibilis* (el signo o signans) con lo *inteligibilis*, fenomenológicamente entendido como lo mentalmente o espiritualmente experimentado. Como consecuencia de esta acción de “encuentro” la palabra, por una sustitución metonímica del agente por el fruto de su acción, pasa a tener los sentidos de: señal, prueba, contraseña, anuncio, presagio y yo diría también, de sacramento, evocando la facticidad y consecuencia de tal fecunda conjunción de lo sensible con lo inteligible.

Resulta, sin embargo, que, conforme sea la creatividad del “signans” y la riqueza del contenido del “significatum” vivido, debemos distinguir muchas clases de símbolos, poseedores de valores distintos, hermenéuticamente hablando. Esto constituye la tarea específica de la Semiótica y la Estética.

Mi propósito, ahora, al estudiar la riqueza poética de los símbolos de *La Masia*, se limita a resaltar la singular capacidad simbólica que Miró muestra al crearlos, que la fundamento en estos dos aspectos: 1) el de su lado *Inteligibilis*, cuyo contenido es de naturaleza surreal o poética, al reflejar o revelar, usando las palabras de M. Eliade: “la ontofanía y hierofanía” de lo absoluto, o realidad radical que se encuentra en el corazón de todas las cosas, en ella, representadas; 2) el de su lado *sensibilis*, cuyo referente sígnico Miró no lo encuentra fuera del objeto, sino en las cualidades plásticas de este mismo objeto. Parafraseando las palabras F. Vicens en su artículo *Miró, creador de un nuevo lenguaje*: “Miró se encontró definitivamente en posesión de una escritura en la que cada cosa es signo del objeto real”. (F. Vicens, 1978: 17), yo diría que Miró, ya en *La Masia*, gracias a su lenguaje superrealista, consigue que cada objeto representado sea un signo/símbolo poético, “morada” íntima del ser o esencia de este mismo objeto. Con esta metafísica y ontológica proeza creativa poética, Miró, como pocos artistas lo han hecho, consigue crear un *signans* a partir del ropaje que el propio objeto le ofrece, en su gesto autoapofántico, sin necesidad de buscarlo en otras vestes ajenas. Por esta razón, nadie entenderá Miró si no fuere capaz de traspasar o trans-gredir esta aparente obviedad espontánea de todo lo representado. En este caso, su pintura, para muchos poco avisados, no pasa de un lúdico pasatiempo infantil, sin intuir boquiabiertos la verdad que su amigo Prats descubrió: una piedra, en la mano de Miró, es un Miró. En este detalle, a mi ver, residiría el singular y genial poder simbólico de nuestro artista. Impar.

2.5.3 -Una visión general de los símbolos del “mural” de *La Masia*.

En el denso texto del mural de *La Masia*, pueden distinguirse según mi disección anatómica, tres tipos de símbolos: a) símbolos de carácter mítico universal; a)

símbolos de significado humano existencial personal; c) símbolos de inspiración cabalística.

En el primer grupo se incluirían: los símbolos de la casa, del agua, de la tierra, del sol/luna, de la vida en sus tres niveles míticos: 1) el ectónico (la lagartija y el caracol) ; 2) el terrestre (la cañota de maíz); 3) el celeste (las palomas y el volar de las hojas del eucalipto), del estilo de vida labriega (la noria, el azadón y otros utensilios).

No comentaré ninguno, puesto que el significado de muchos de ellos ya lo expuse anteriormente. Por otro lado, el significado de los símbolos que evocan el estilo de vida y trabajo campestres dejo de explicarlo por su obviedad.

En el segundo grupo simbólico que apellido de humano-existencial personal, señalo el significado de estos dos:

a) el del periódico francés con título mutilado.

De hecho, parte de su título *L’Intransigeant*, queda enterrado en la tierra labrada. J. Mink, da a este símbolo un significado sexual, combinado con el de la regadera, dentro su contexto interpretativo de considerar que el tema central de *La Masia* sería la *fecundidad. Explica:*

-“ *L’Intr*”, en el sentido de“ penetrar”, “estar dentro”. Tal como está evocado, solamente puede referirse a la regadera, como indicación exacta del humedecedor masculino” (J. Mink, op. cit. : 31).

Mi interpretación es totalmente otra. A mi ver, pues, este símbolo, por su posición y estructura léxica que recuerda un caligrama apolinariano, evocaría estos tres significados: a) el de la entereza de la convicción personal de su identidad semita-catalana, defendida con una intransigencia a ultranza; a) el de autodeclararse cabal signatario responsable por todas las verdades expuestas en el texto de su tela; c) el de publicar a los

cuatro vientos que su entidad artística y humana se fortalecieron, de forma definitiva, después de su comentada y sufrida experiencia parisiense. Si la regadera tiene otro simbolismo que no sea el de utensilio labriego, para mí sería el de evocar, por su posición de tocar su firma “*L’Intr/ansgeant*”, la vida permanente, sin secarse, del contenido de todas las verdades y convicciones expuestas. Tal como lo hizo, firmando siempre con el nombre de *Joan* y exigiendo que todos, independiente de su lengua, así siempre lo llamasen: “El meu nom veureu que sempre a tot arreu és “*Joan*”, molt diferentement a’altres pintors de Barcelona que en són fora”. (Miró-Declaraciones : 158). Señalo todavía la posibilidad de asociar, por increíble que parezca, la palabra regadera en hebreo con la palabra *Thorah*. J. Peradejordi establece la validez de tal asociación lingüística:

-“Veremos que la palabra *Thorah* procede de una raíz que significa “regar ”; la *Torah* celeste es como una lluvia que viene a regar el desierto de este mundo para que se convierta de nuevo en *Paraíso*. Por esta razón el verbo *Sharah*, que procede de la raíz *Shar*, significa “remojar, empapar”.(J. Peradejordi, op. cit. 20). Personalmente, creo que Miró no sabía de tales minucias lingüísticas cuando pintó su regadera; mas no deja de ser fascinante el cuestionarse por su simbolismo, en una obra de contenido simbólico esotérico como es *La Masia*.

a) el del perro , junto al escañuelo, aullando a la luna.

Este símbolo, demostrando una vez más el papel generatriz de *La Masia*, cinco años después será reinterpretado en su antológica tela: *Gos bordant a la lluna* (1926) Sobre el significado humano existencial personal de este humorístico símbolo, tuve oportunidad de escribir en mi citado ensayo:

-“La densidad del significado metafísico existencial de la imagen canina mironiana debemos buscarla en los postulados de la escuela filosófica de Antístenes (IV a . C.) , discípulo de Sócrates y que amonestaba a imitar la sabiduría del can con su vida franciscana y natural. Por esta razón, sus seguidores fueron llamados de “ cínicos ”, cuyo

étimo griego *kynikós* se traduce como “can”. No podemos olvidarnos tampoco de la simpática figura de cínica de Shopenhauer con su inseparable perro.

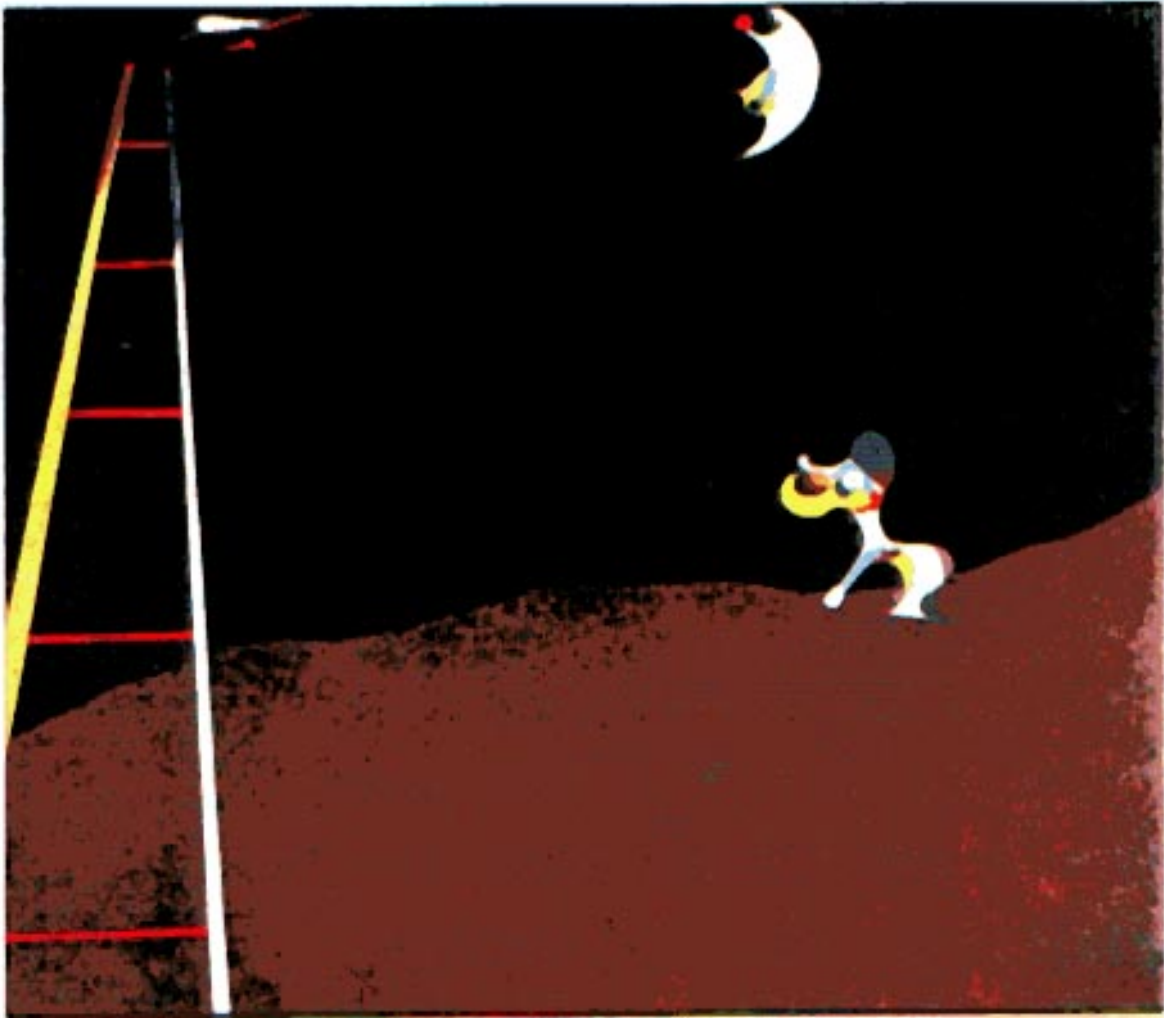
Por otro lado, el secreto de la riqueza de significados simbólicos de la rechoncha luna hay que buscarlos en la tradición cultural de todos los pueblos que celebran el sol y la luna, como símbolos máximos de la vida y sus insondables posibilidades. Freud, con sus especulaciones sobre la dialéctica del deseo humano, subrayó el lado erótico-sexual de los atractivos lunares.

Si la metáfora mironiana se agotara con el simbolismo del can y de la luna, tendría poca o ninguna originalidad, a no ser la de su lenguaje humorístico. El secreto de su fuerza creadora reside en el detalle de la bendita escalera. Ella opera una nueva articulación de los elementos analizados, haciéndoles adquirir un nuevo y dramático sentido.

Gracias al auxilio de tal artefacto, el hombre con su “primitivo y canino aullido” que surge de la entraña de su ancestral deseo, puede silenciarlo, subiendo escalón a escalón las cumbres de sus siempre insatisfechas aspiraciones.

Con esta antológica obra, Miró se nos revela un catalán hecho para vencer cuestras (*muntades*), sobre todo, las del alma humana”. (S. Pesquero, op. cit.: 51-52).

Dada la importancia *troncal*, en mi estudio, del tercer grupo de símbolos de carácter cabalístico, los comentaré separadamente a seguir.



7.Illustr.

2.5.4-Los tres símbolos de inspiración cabalística.

Prenotandos:

En el enunciado de mi proposición inicial expuse que los principales símbolos de *La Masia* tienen un cariz intrínsecamente cabalístico. Según mi análisis serían estos tres y que así los denomino: 1) El mironiano *Adán Cadmón*; 2) El mironiano Eucalipto/ Árbol de la Vida; 3) Las “siete” pisadas (pasos) de la creadora *marche penible* mironiana.

Su importancia la fundo sobre estos tres aspectos: a) el de la originalidad de su metáfora plástica; a) el de su contenido cabalístico-semita, ligado a la formación de nuestra identidad catalana; c) el de revelarnos las verdades míticas de este saber semita catalán de su interioridad que dirigieron su existir creativo.

Por otro lado, no afirmo categóricamente, que sean “cabalísticos” sino apenas que tendrían un “cariz intrínsecamente cabalístico”. Quiero decir con esto que su contenido es plural: cabalístico-genóstico-mironiano, y, por tal motivo, integran elementos míticos universales, personales y místico -religiosos revelados. En este sentido, el estilo cabalístico del texto de *La Masia* difiere del de las obras de Espriu, aunque ambos autores tengan el mismo objetivo de la proclamación de la “mística jueva”.

La estructura, pues, del pensamiento mironiano que refleja, en concreto *La Masia*, no presenta un orden ni una jerarquía simbólicas al punto de poderse afirmar que *Miró treballa amb abres*, conforme reza la jerga cabalística. Rosa Ma. Delors i Muns, en cambio, descubre este estilo cabalístico “clásico” en la obra *Israel* de S. Espriu. Observa:

-“ Però els crítics no s’adonaven a’ un fet fonamental, i és que tot cabalista el que fa és establir un ordre i una jerarquia simbòlics que esdevenen “estructura “del pensament, és a dir, “treballa amb abres”, como es diu en l’argot. I això, tan entrevesament simple con el cas de la carta robada de Poe, és el que ens ha revelat *Israel*”.(Rosa Ma. Delors i Muns, op. cit. : XXXVIII).

A mi ver, este pormenor estilístico explicaría el hecho de que hasta el momento, según sepa, -como ya cité- sólo un autor: A. George (1926) haya percibido, sin explicarlo, que “La escritura de un Miró se inscribe en el ámbito de la cabalística”. Modestamente, con mi presente tesis, voy más lejos en este campo interpretativo puesto que, de forma original y única, pretendo demostrar que *La Masia*, por su saber cabalístico, es de hecho “la base i la clau”, que explica y dirige toda su ulterior obra. Por esta razón, propugno que no apenas una parte de la escritura de Miró se inscribe en el ámbito de la cabalística, sino toda ella, excepto la de aquellas obras, apuntadas anteriormente, en las que Miró sólo demuestra una preocupación de adquirir nuevas formas de expresión sin ninguna intención de plasmar algún contenido noético.

Como señalé, apoyado en el punto de vista de Delors i Muns, el cabalismo gnóstico catalán, cuya rica amalgama de corrientes de pensamiento se fundió en el “gresol del Mediterrani”, sería uno de los factores fundamentales que intervinieron en la formación de nuestra más arcaica congenialidad catalana y por ende, en la de Joan Miró y la de todos los “espíritus privilegiados” de nuestra tierra, especialmente, los de estirpe “jueva”.

G. Scholem, sin referirse al caso concreto de Catalunya, subraya las paradojas y problemas inherentes a esta simbiótica y fecunda fusión de la gnosis y la Cábala, que, pese a la identidad propia del pensamiento complementario de cada una de ellas, propició el universalismo del judaísmo y el de su hermano de sangre, el cristianismo. El ejemplo de nuestro Ramón Llull está ahí para atestarlos. Analiza:

-“A la luz de prolongadas investigaciones sobre el asunto (el de las ligaciones entre la tradición agnóstica y las tradiciones cabalísticas más antiguas), me siento justificado al afirmar que, a parte de ciertos aspectos básicos cuya importancia no pretendo minimizar, la gnosis se desarrolló de la Cábala independientemente, a partir de dentro de sí misma. No hay necesidad de optar entre una explicación histórica y otra psicológica sobre el origen de la Cábala; ambos elementos desempeñaron su parte. Exactamente aquellos sistemas cabalísticos cuyo carácter es más gnóstico, por ejemplo el del *Zohar* y el del Isaac

Lúria, pueden ser plenamente explicados como desenvolvimientos procedentes de sí mismos sobre cimientos judaicos.

Esta observación, sin embargo, nos embreña más aún, en el problema de la Cábala, puesto que el propio gnosticismo, o, al menos, ciertos de sus impulsos básicos, constituyó una revuelta, en parte tal vez de origen judaico, contra un judaísmo antimítico, una erupción tardía de fuerzas subterráneas tanto más cargadas de mito cuanto se presentaban revestidas del manto de la filosofía. En el siglo II de nuestra era, el judaísmo rabínico clásico proscribió esta forma de herejía, aparentemente en carácter definitivo; mas este punto de vista del mundo no sólo reemergió de la Cábala, como una interpretación teosófica del monoteísmo judaico – y esto en el apogeo del racionalismo judaico medieval -como consiguió fortalecerse en el centro del judaísmo como su misterio más secreto. En el *Zhoar* y en Isaac de Lúria, símbolos gnósticos y casi gnósticos fueron asimilados por los cabalistas piedosos ortodoxos en la expresión más profunda de su fe judaica”. (G. Scholem, 1978: 118).

Algunas ideas fundamentales de la Cábala judía:

Para ayudar a mejor entender el significado de estos tres símbolos de inspiración cabalística, expongo algunos puntos centrales del sistema de pensamiento cabalístico:

1) La Revelación (*Thorah*) y la Naturaleza como fuentes complementarias de la revelación de una misma verdad.

La Cábala, como tradición esotérica del pensamiento semita, surge como una tentativa de conciliar la verdad del saber natural de carácter mítico con la verdad revelada (*Thorah*), de carácter histórico. Pero, a final, de qué verdad se trata? En pocas palabras podría decirse que la Cábala es una teosofía, que tiente descubrir el misterio de Dios que se revela en la Creación del Universo mediante la descubierta del sentido del existir del hombre, centro y motivo de esta misma Creación. O sea, se trata de descifrar el misterio de

Dios Creador a través del misterio del hombre, hecho a su imagen y semejanza, y, como tal, portador de un originario ombligo divino. Peradejordi resume:

-“La Cábala es, pues, una teosofía en el sentido occidental de la palabra: un conocimiento de lo divino, una búsqueda de la revelación de los misterios de la vida oculta de Dios y de las relaciones entre la vida divina y la vida humana, revelación que conducirá a un conocimiento profundo de Dios mismo”. (Peradejordi, op. cit. : 20).

El saber de esta verdad se hizo piedra en la revelación divina de la *Thorah*, recibida libremente: *Kibel/Cábala* por Moisés en el Sinaí. Mas el saber de esta verdad se nos revela también a través de todo lo creado. Por eso, el mismo autor citado recuerda que:

-“El cabalista, como el poeta, es un espectador sorprendido de las aparentes “casualidades” de la vida. Todo para él es una señal, tiene un sentido, contiene una enseñanza. La función del sabio consiste en unir Cielo y Tierra, por esta razón, simbólicamente, no puede abandonar o rechazar la Tierra: ha de amarla y atraer al cielo para que la purifique y fecunde. Si habitualmente olvidamos el Cielo en nuestras ocupaciones terrestres cotidianas (lo cual constituye ciertamente un pecado contra el espíritu) a menudo despreciamos todo lo que tienen que ver con nuestro cuerpo por “poco elevado”: una verdadera blasfemia contra la Tierra.

Para el cabalista, todo el mundo es interdependiente; lo que está arriba es como lo que está abajo; lo que está a la izquierda es como lo que está a la derecha, y en esto coincide con el hermetista. Pero este mundo es un mundo caído, un débil símbolo del verdadero mundo, del “mundo que viene”, o del “mundo por venir”. (Ibid. : 29).

A mi ver, este pensamiento metafísico existencial cabalístico de valorización absoluta también de lo terrestre, que caracteriza igualmente la conciencia antinihilista moderna, nuestro maestro Lulio ya lo resumió en su “fragmento” (83) de su *Llibre a'Amic i Amat*, cuando nos enseña que la “locura” del pensamiento existencial cristiano, nos impele a amar de igual modo lo eterno y lo temporal, al confesarnos:

-“Digues , foll. Quina cosa és meravella? Amar més les coses absents que les presents i amar més les coses visibles , corruptibles que les invisibles , incorruptibles”. (R. Lull, 1944: 45).

Por lo pronto, deixo este tema, que después desenvolveré ampliamente en mi última parte, cuando hablo de la moderna conciencia antinhilista mironiana.

2) La dimensión ético-cósmica tanto de la Teosofía cabalística cuanto de la Pansofía gnóstica.

Señalo, primeramente, la correspondencia de estos dos términos empleados en mi enunciado: Teosofía y Pansofía. H. P. Blawatzky, en su obra : *Der Schussel (trincherero ?) der Theosofie* (1889), define Teosofía como “verdad eterna”. (cit. in : Kandinsky, op. cit. : 39). Por otro lado, Rosa Ma. Delors i Muns, citando V. Paolo Rossi : *Le origini de la Pansofia e il Lullismo del secolo XVII*, define Pansofía como “saber total”. (R. M. Delors i M. op. cit. : XXXVI). Sobre decir que “verdad eterna “ se corresponde com “saber total”, puesto que verdad está para saber de la misma forma que total está para eterno.

Quiero resaltar, sin embargo, que tal saber o verdad no sólo se alcanza a través de un ejercicio metafísico de la razón, sino, sobre todo, a través de una *praxis* ética o de intervención cósmica del hombre al sacralizar, en el sentido de finalizar y corregir, cuando necesario y según el modelo eterno, la obra inconclusa de la Creación.

Siendo así, para cualquier cabalista , como el de nuestro ejemplo Miró, la verdad que dirige y da sentido a su existir, tendría como objetivos últimos, ayudarlo a desempeñar estos dos papeles demiúrgicos:

a) el de ser creador, en el sentido de participar activa y libremente, en el término de la Creación del Universo todo. A. Safran explica:

-“Israel, y siguiendo su ejemplo toda la humanidad, tienen el encargo de transformar el mundo en una Tora, como piden los hassidim. Cuando el israelita cumple la Tora, forma un microcosmos, deja el estado de *natura naturata* (naturaleza crada) para entrar en una fase dinámica de *natura naturans* (naturaleza creadora). Comienza por crearse a sí mismo, por convertirse en una Tora personificada, en la cual no se pierde la naturaleza, sino en la que se realiza plenamente”. (A. Safran, op. cit. : 90)

-“Tal dirigente debe seguir siendo un *eved ha-Chem*, un servidor de Dios, tanto si es un *navi*, profeta, *hassid*, devoto, o *talmid haham*, sabio o erudito. A él corresponde guardar siempre las mismas virtudes, de pureza luminosa y de santidad activa. Porque ellas son la prueba de la conciencia que el hombre posee de su paso creador sobre la tierra, donde fue enviado para glorificar a su Creador”. (Ibid. : 162)

b) el de ser responsable por la corrección (*Tikun*) de sus malhechos contra la armonía cósmica primordial. Señalo que este aspecto es el más conflictivo y más audaz de la cosmogonía cabalística, puesto que implica una explicación sobre el problema del mal, del sufrimiento, del pecado, de la libertad...etc. , que angustia e intriga al hombre de todos los tiempos y de todas las corrientes de pensamiento, religiosas o no.

Scholem, sintetiza el pensamiento cabalístico sobre tan difícil problema, citando el ejemplo de Isaac Luria, cuando busca una respuesta al sentido del sufrimiento del exilio, que considera una parte integrante de su destino divino de pueblo escogido. Segundo Scholem, el sistema luriánico y su correspondiente cosmogonía se apoyaría en estos tres símbolos:

-“El nuevo mito de Lúria, concentrarse en tres símbolos , el *Tzimtzum*, la autodelimitación de Dios, la *Schevirá* , la rotura de los vasos, y el *Tikun*, la corrección y la enmienda armoniosa del defecto, que surgió en el mundo a través de la *schevira*.” (G. Sholem, 1978: 133)

Safran resume el pensamiento cabalístico tradicional, sobre tan espinoso tema y que fue retomado y fortalecido por Lúria. Para este autor el *Tzimtzum* luriático es un concepto clave en la doctrina cosmológica cabalística, pues, ilustra la idea de la Creación. Este símbolo, pues, contiene la verdad judaica de que Dios “se limita, se concentra” o, se hace pequeño a punto de permitir el pecado, la *schevira*, o rotura de los vasos y consecuente sufrimiento y desorden cósmicos, con el propósito misterioso, -pues escapa a nuestra capacidad de comprensión humana- de posibilitar que el hombre pueda libremente y a través de su propio mérito, restaurar (*Tikun*) su propio malhecho a través de su arrepentimiento restaurador (*Techuva*). (A . Safran, op. cit. 253 sgtes.)

3) El carácter simbólico –esotérico del lenguaje cabalístico.

Este aspecto se reviste de suma importancia para reforzar mi tesis sobre la naturaleza cabalística de los principales símbolos de *La Masia*.

De nuevo recurro al estudioso de la Cábala, Peradejordi, para desenvolver, resumidamente, tan *cabdal* asunto, limitándome a transcribir literalmente su pensamiento:

-“El cabalista sabe que la imagen no es la cosa (concreta representada) y que, a menudo, es precisamente lo contrario, la inversión de la cosa.

El lenguaje de la Cábala no es pues, un sistema criptográfico que podría aprenderse de un modo exterior, una vez conocida su clave secreta, sino un idioma vivo, un perpetuo descubrimiento de la imagen generadora del pensamiento en la “imaginación activa”, creadora.

Si el *Zohar*, los *Midrshim* y la mayoría de los escritos cabalísticos no utilizan un lenguaje llano, directo, sino el de menudo complejísimo “lenguaje de los símbolos”, no es tanto para disimular “secretos oscuros”, como se ha pretendido, sino para alcanzar un nivel de intelección más profundo e íntimo que el meramente racional.

El lenguaje de la Cábala, como el de la Alquimia o el de la Magia es esencialmente simbólico: utiliza historias e imágenes alegóricas, intentando impresionar la intuición con aquello que el intelecto sería incapaz de aprehender, al menos correctamente. No es un lenguaje convencional, sino un verdadero idioma de la imagen, en el que cada término puede tener al mismo tiempo varios significados que, lejos de excluirse, se complementan mutuamente”. (J. Peradejordi, op. cit. : 30-31).

4.4.1-El mironiano Adán Cadmón.

Este diminuto personaje central de *La Masia*, situado, simbólicamente, en el mismo centro de la tela fue descrito por Mink, como cité, con estas características: “una figura agachada, un ídolo, desnuda y sin cabellos, parecida a un feto o a una rana, con un sombreado extremo sobre un lateral de su cuerpo”.

A primera vista, resulta fácil asociarla con esta otra (ver ilustr.)figura antropozoomorfizada , de cuclillas, con los brazos levantando un enorme huevo, sobre un plato blanco que una criada negra levanta para lo alto en un gesto litúrgico, según aparece en el panel central del monumental tríptico: *Las Tentaciones de Santo Antonio* de Jerónimo Bosch van Aeken, “El Bosco”.

Fue el propio Miró que insinuó la posibilidad de tal asociación. Así, refiriéndose a las influencias recibidas en sus telas de los tiempos de la rue Blomet- *La Masia*, fue trabajada también en este local -nos revela:

-“Reconec que El Bosco m’interessava molt, però quan treballava en el *Caranaval* “(1924-25) no hi pensava”. (Miró –Declaraciones : 190).



8-Illustr.

En mi presente estudio, no obstante, lo que me interesa es saber: 1) Cuál es el contenido simbólico de este personaje, creado por el mayor representante del primitivismo flamenco, El Bosco? 2) Si Miró apenas tradujo este mismo simbolismo o, como sugieren las diferencias figurativas de ambas figuras, lo reinterpretó e integró en un simbolismo más rico de origen cabalístico? Estas son las dos cuestiones que ahora paso a tentar responder:

1) Cuál sería el significado simbólico de tal personaje “bosqueano”?

Todos saben que la pintura de “El Bosco“ está impregnada de símbolos relativos a la Alquimia, a la magia y al ocultismo. En este sentido, se puede establecer un parentesco simbólico esotérico entre los lenguajes de los dos autores en juego.

Descifrar el hermetismo de toda la obra de Bosco es una tarea que aún, en nuestros días, no fue totalmente terminada. Resulta, entre tanto, que el simbolismo del personaje que nos ocupa ya, en parte, fue descifrado. A este respecto, J. Cirlot escribe:

-“Y Ana Teillard recuerda que, en el cuadro de Bosco, *La Tentación de Santo Antonio*, vemos en el centro una rana con rostro humano, de lengua adada, colocada sobre una taza ofrecida por una negra. Representa aquí el grado superior de evolución, por esto, en las leyendas y en los cuentos folclóricos, aparece tantas veces la transformación del príncipe en una rana”. Y sobre este simbolismo evolutivo de la rana, Cirlot recuerda estas palabras de Jung: “Por su anatomía, la rana representa entre los animales de sangre fría, una anticipación del hombre”. (J. Cirlot, op. cit. : 489).

Personalmente, sin embargo, conjeturo que esta figura bosqueana tendría un significado fundamentalmente metafísico existencial y no apenas evolucionista según el talante del posterior darwinismo del siglo XIX. Creo, pues, que, con este símbolo, el artista medieval holandés quiera sacralizar y celebrar el valor absoluto de la Naturaleza y de todas las formas de vida, cuyo centro es el hombre, con su doble vida: espiritual y material, evocados por la vida anfibia de la anura y antropomórfica figura, que recuerda una esfinge. De esta manera, El Bosco sería uno de los precursores de la nueva conciencia metafísica

existencial moderna con su vuelta a la Naturaleza, que se desenvolverá ulteriormente con el barroco y el romanticismo. Refuerza este mi punto de vista la observación de Diego Iguíñez sobre el significado de la obra de Bosch:

-“Su estilo es de originalidad extraordinaria, no sólo por los temas que representa, sino por su sentido de la forma, que rompe totalmente con el estilo tradicional y precisamente en una época en la que con tanto desenfado se repiten total o parcialmente las composiciones y figuras ajenas. El Bosco representa en este aspecto el reverso de la medalla de Memling,. Pero, aparte de esta de esta actitud, en el fondo DE VUELTA A LA NATURALEZA, el Bosco interpreta sus temas con un sentido humorista y burlesco, completamente desconocido de sus predecesores, que, desemboca en un tipo de pintura alegórica y moralista, cuyo significado concreto en alguna ocasión no se ha podido explicar todavía satisfactoriamente”. (A. A . Iñiguez, 1966: 144 II).

A mi entender, si de hecho, existe una relación entre las dos figuras, ella se encontraría en esta dimensión simbólica metafísica existencial de vuelta a la Naturaleza explicada. Mas, queda aún en suspenso la segunda cuestión planteada: Miró apenas repite la figura y el simbolismo de Bosco o va más lejos? Cotejando las dos figuras, encontramos diferencias substanciales entre ellas y que apuntan también para una riqueza y contenido simbólico diferentes. Por esto, paso a responder mi segunda cuestión arriba formulada :

2)Cuál sería el significado simbólico de tal personaje mironiano que apellido de “Adán Cadmon”?

Para responder parto del supuesto de que el simbolismo de la figura mironiana por el de detalle de su doble faz, señalada a través de su coloración: amarilla (luz) y negra (tinieblas) está intrínsecamente ligado al simbolismo del Adán Cadmón cabalístico.

Para entender un poco el simbolismo de tal personaje cabalístico se hace necesario conocer algunas ideas centrales de la cosmogonía “teológica”cabalística además de las ya, anteriormente, expuestas.

La Cábala, entendida como una ciencia que busca alcanzar la “verdad eterna” o “el saber total” tiene como objetivo último descubrir el misterio de la Unión o de la Integración entre la vida del Creador y la de todas las cosas creadas del Universo, especialmente, la del hombre, como clave de este mismo Universo. Vale decir, intenta desvendar el misterio de la eterna aporía de la relación: Espíritu/Naturaleza.

Esta misteriosa unión de lo divino y lo humano la Cábala intenta explicarlo a través del modelo de “Las diez *Sephiroth*”(plural de la intraducible, por polisémica, palabra “*sephirah*”). El estudioso Peradejordi nos explica así este esquema simbólico de las “*Sephiroth*”de la cosmogonía cabalística:

-“Según los hebreos, Dios incognoscible y abscondito es el origen de todo. No se le puede ni definir ni limitar, pues, cualquier definición constituye una limitación. Sólo se puede decir de él que es“ sin limites ”: *Ein Soph*, pero Dios deseó conocerse, “Dios deseó ver a Dios”y para hacerlo , creó el mundo.

Las *Sephiroth* son el procedimiento a través del cual Dios emana de sí mismo y se manifiesta. La secuencia sephirótica, desde la Corona (*Kether*) la primera *Sephirah*, que raya con la abstracción, hasta el Reino (*Malkut*) , la última, la concreción perfecta, es una representación simbólica del proceso de la manifestación de Dios en el mundo de la regeneración.

Todos los personajes y las figuras de la *Thorah*, de la Escritura, se refieren a este proceso, por lo cual no es extraño que los cabalistas los asocien a menudo a una u otra *sephirah*.(Recuerdo que este es el método usado por Espriu en su *Israel*)

El hombre no puede conocer a Dios más que a través de sus emanaciones, un poco como no se puede conocer en el interior del alma de otro hombre, sus pensamientos más íntimos, más que por sus palabras y, más concretamente, por sus actos”. (J.Peradejordi op. cit. : 57-58)

A mi juicio, sin embargo, lo más original del sistema cabalístico no reside en el modo de explicar la Creación como una emanación de la vida divina, sino en el modo de explicar el papel del hombre en esta misma Creación con su demiúrgica tarea de unir Cielo y Tierra. Sobre la grandeza y naturaleza divinas de tal emprendimiento humano, Sholem escribe:

-“El término bíblico de que el hombre ha sido creado a imagen de Dios significa para el cabalista estas dos cosas; la primera, que el poder de las *Sephiroth* , el paradigma de la vida divina, existe y opera también dentro del hombre. La Segunda, que el mundo de las *Sephiroth*, es decir, el mundo de Dios Creador, es capaz de tornarse visible bajo la imagen del hombre, ser creado”. (Sholem cit. In: Rosa M. Delors i Muns, op. cit. : XLIII).

Resumiendo, el hombre, en su existir, reproduce y realiza las diez *Sephiroth* divinas. O sea, todos los humanos, participamos, cada cual según su manera y posibilidad, en el acabamiento y restauración de la Creación, como anteriormente expliqué. Según Scholem, esta identificación del hombre con el Dios de las diez *Sephiroth* queda ilustrada con el simbolismo del *Adam Kadmon*, el Hombre Primordial. Explica:

-“Estos símbolos son enorme ricos de implicaciones míticas. Mas, en lugar alguno, creo yo, es el contenido mítico más evidente que en el simbolismo que identifica el Dios de las *Sephiroth* con el hombre en su forma más pura, *Adam Kadmon*, el Hombre Primordial. Aquí, el Dios que puede ser aprehendido por el hombre es él mismo el Primer Hombre. El grande nombre de Dios en Su desdoblamiento creador es Adán. , como afirmaron los cabalistas con base en una *guematria*, o ecuación numérica (isopsefismo) , que es realmente asombrosa. El *Bahir* hablara de las“ siete sagradas formas de Dios ”, cada una correspondiendo a una parte del cuerpo humano. De ahí fue preciso apenas un pequeño paso para llegar al *Adam Kadmon*, una concepción de la cual el punto de vista antropomórfico y mítico acerca de Dios jamás dejó de extraer nueva justificación y nuevo alimento. El pensamiento esotérico del *Zohar* – como libro repetidamente señala -

preocupase enteramente com el mundo primordial del hombre, en cuanto criatura y en cuanto increado *Adam Kadmon*". (ibid. op.cit. : 125).

Sobra decir que, en la tal figura mironiana, no encontramos ilustrada una relación de las diez *Sephiroth* com las partes correspondiente de su cuerpo, tal como acontece en el clásico diagrama del "Home arquetip" (ver ilustración en la IV parte). A pesar de ello, esta quimérica figura personificaría la última *Sephirah*, la del Reino , Malkut, que, conforme Rosa Ma. Delors i Muns, representa:

-“el mon físic (el *phisikós*- Naturaleza, en su doble acepción física y metafísica de la filosofía) , on el procés evolutiu (el *Dassein* heideggeriano) , això és , el seu destí, consisteix a aconseguir el control objetiu de tots els plans (la unidad de los cuatro mundos, que incluyen las diez *Sephiroth*) , en ordre ascendent (la figura por su levitación así como todos los otros elementos de *La Masia*, sugiere un movimiento ascensional) fins a arribar a la font , a’ on l’ànima procedeix”. (ibid. op. cit. : XLIII).

Esta *sephirah*, la más divinamente humana, puesto que, com ella, grandeza de Dios llega a su “anonadación” más radical, en el sentido explicado del concepto “*tzimtzum*” luriánico, al punto de alcanzar “encogerse” en los estrechos límites de lo “finito” de las cosas creadas y del libre arbitrio humano, capaz de pecar. Por otro lado, es la más humanamente divina, puesto que el hombre alcanza en ella, los límites de lo “Infinito”.

Todo el significado simbólico de esta *Sephirah*, Miró consigue resumirlo com esta original figuración humana, que llamo de “doble faz” y que, junto com la otra complementaria de “la botella de vino”, levitando a su alrededor, símbolo de la vida del espíritu humano en su condición “extensa” -que puede asociarse a la copa/cáliz del tríptico de Bosch-, traducirían la concepción cabalística del hombre como Adan Cadmón de “doble rostro”, cuyo significado simbólico A. Safran, nos lo explica en estos dos pasajes de su citada obra, que reproducen las ideas del *Zohar*:

-“El hombre es la criatura en la cual Dios“ imprimió la imagen del Reino sagrado que es la imagen del Todo ”, o también“ la imagen que es la síntesis de todos los espíritus de lo alto y de lo bajo sin separación alguna “. Pero el hombre es también el ser de doble naturaleza,“ de doble rostro ”,“ formado por el espíritu del bien y por el espíritu del mal a la vez ”. El hombre sólo puede ser imagen del Todo porque es un ser de doble aspecto”. (A . Safran, op. cit. : 256).

-“Para la Cábala, el hombre“ de doble rostro ”es, en sí mismo, un ser unitario. El problema de las relaciones entre el cuerpo y el alma, tan antiguo como el pensamiento humano y que adquirió su mayor agudeza con Descartes, ya se ha resuelto: alma y cuerpo están ligados por el espíritu divino. Rabbi Moche Cordovero traduce esta idea con las siguientes palabras:“ Puesto que el cuerpo es espeso, opaco e inclinado a las pasiones, y puesto que el alma, que está desprovista de las propiedades del cuerpo, es sutil y espiritual, cómo es posible que se unan? ”Y continua:“ Pero el cuerpo no es una materia degradada ni una prisión para el espíritu: el cuerpo es un edificio maravilloso, símbolo de los dos mundos. No hay absolutamente ninguna cosa en el mundo que sea totalmente materia y que no posea una parte espiritual (esto me recuerda la propuesta zubiriniana de la metafísica como “física del trans”, o como diría Kant: *lo sensibilis de lo inteligibilis*) . El descenso del alma al mundo es una necesidad para ella, porque ha nacido desnuda y tiene necesidad de un vestido para aparecer ante el Rey su Padre ”. (ibid. op. cit. : 263)

Esta concepción unitaria de lo espiritual y lo corporal se asienta en la concepción monoteísta semita. No hay que olvidar que la doctrina judaica siempre se opuso a cualquier cosmovisión maniqueísta. En este sentido, el florecimiento medieval de la Cábala se debió a su lucha contra los cataros (puros) o albigenses (albus) , con sus postulados maniqueístas de una separación irreductible entre el espíritu y la materia, el bien y el mal, por aquellos tiempos, muy florecientes en los arrabales de nuestra tierra.

Esta implícita y moderna valorización de lo natural, a mi ver, se ilustraría con el simbolismo del color “negre” de nuestras “Morenetes” de Monserrat i Lluch, que me recuerdan el cantado: *Nigra sum sed formosa filia Jerusalem* de nuestra Liturgia, aludiendo a la Esposa del Cantar de los Cantares, imagen también cabalística de esta unión entre el

niger (lo temporal) y el *formosus* (lo eterno) que se opera en la *Sephirah* del Reino. Conjeturo que las otras explicaciones legendarias servirían apenas para salvaguardar el carácter esotérico de su contenido simbólico cabalístico judaico cristiano, que caracteriza nuestro más genuino modo de pensar teológico y filosófico catalanes.

Por lo expuesto creo que la denominación de “Adán Cadmón”, que doy a este enigmático y central personaje de *La Masia*, queda bien justificada y se muestra muy apropiada.

Esta asociación quedará todavía más reforzada con la próxima explicación de los otros dos símbolos de *La Masia*, que considero también de naturaleza cabalística, y con las ulteriores explicaciones del simbolismo cabalístico de los autorretratos I y II de 1937 (parte III) y las del significado del símbolo “*NEANT*” creador de Miró (IV parte).

4.4,2 -El mironiano Eucalipto/Árbol de la vida.

No cabe la menor duda de que la representación del eucalipto de *La Masia* no tiene sólo una connotación literal, sino también y, sobre todo, simbólica.

El propio Miró nos revela esta intención al hablarnos de su significado en la tela:

-“Abans de començar el quadre havia fet molts dibuixos preperatoris a’animals i de flors. Però el que m’interessava sobre tot era l’arbre del mig, un eucaplitus. Tenia la sensació que era vivent, que tenia una vida secreta i jo volia desentrellar el seu misteri”. (Miró – Declaraciones : 159).

Por otro lado, la identificación de Miró con la vida del árbol raya el campo de lo sagrado o religioso. Así, en su entrevista con Ivon Taillandier , París, mayo de 1974, refiriéndose al simbolismo de su árbol con ojos y orejas en la tela *Terra Llaurada*(1926), explicó:

-“Si los ojos me dan miedo? Para mí el ojo pertenece a la mitología. Qué entiendo por mitología? Para mí es mitológico todo aquello que está dotado de un carácter sagrado, como lo está una civilización arcaica. De la misma manera un árbol es mítico. Un árbol respira, y te escucha, se apasiona por sus retoños al convertirse en flores y éstas en frutos; resiste al viento y te ama. Para mí esta especie de presencia humana en las cosas es mítica”. (Miró apud M. Rowell, 1986: 282).

Delante de estos hechos surge en mí espíritu esta pregunta: Será que este árbol de *La Masia* apenas traduce una experiencia poética personal y nostálgica de su autor o traduciría también otros simbolismos míticos de inspiración cabalística, conforme definiendo? Como anuncié con el título de mi proposición, este personaje de la tela traduciría un saber cabalístico, que se junta al de otras tradiciones míticas sobre el carácter sagrado del Árbol de la Vida. Para tentar probarlo responderé a estas dos cuestiones correlatas:

1^a) Cuáles son los dos significados básicos del Árbol de la Vida en el sistema cabalístico?

Mircea Eliade señala que el árbol, a nivel de la experiencia profana, como “objeto natural”, no puede sugerir “la totalidad de la vida cósmica”, pues a nivel de esta experiencia profana, la vida vegetal sólo nos revela una secuencia de “nacimientos” y de “muertes”. Sólo la visión religiosa de la Vida nos permite “descifrar” otros significados transcendentales a partir de la vida, la armonía, expansión y frutos del árbol vegetal. Por esta razón, la imagen del árbol fue escogida tanto para simbolizar la vida que anima a todo el Cosmos creado, cuanto, y, sobre todo, para simbolizar las diferentes estructuras o planos, donde actúan y se manifiestan concretamente las fuerzas creadoras de Dios como expresión de su propia vida divina. Explica:

-“Pues bien, una cosa parece evidente: que el Cosmos es un organismo vivo, que se renueva periódicamente. El misterio de la inagotable aparición de la Vida es

solidario del de la renovación rítmica del Cosmos. Es por esta razón que el Cosmos fue imaginado bajo la forma de un Árbol gigante: el modo de ser del Cosmos y en primer lugar su capacidad de regenerarse, sin fin, es expresada simbólicamente por la vida del Árbol.

Es preciso notar, sin embargo, que no se trata de una simple transposición de imágenes de una escala microcósmica para una escala macrocósmica. Como “objeto natural” el árbol no podía sugerir *la totalidad de la vida cósmica*: al nivel de la experiencia profana, su modo de ser no recubre el modo de ser del Cosmos en toda su complejidad. Al nivel de la experiencia profana, la vida vegetal sólo revela una secuencia de “nacimientos” y de “muertes”. Es la visión religiosa de la Vida que permite “descifrar” otras significaciones en el ritmo de la vegetación, y en primer lugar las ideas de regeneración, de eterna juventud, de salud, de inmortalidad; la idea religiosa de la *realidad absoluta* es simbólicamente expresada entre tantas otras imágenes, por la figura de un “fruto milagroso”, que confiere al mismo tiempo la inmortalidad, la omnisciencia, y la omnipotencia, fruto que es susceptible de transformar los hombres en Dioses.

La imagen del Árbol no fue escogida únicamente para simbolizar el Cosmos, mas también para expresar la Vida, la juventud, la inmortalidad, la sapiencia. Al lado de los Árboles Cósmicos, como Iggdrasil de la mitología germánica, la Historia de las Religiones conoce Árboles de Vida (por ejemplo, Mesopotamia) de inmortalidad (Asia, ANTIGUO TESTAMENTO), de sabiduría (ANTIGUO TESTAMENTO), DE JUVENTUD (Mesopotamia, India, Irán etc. En otras palabras, el Árbol consiguió expresar todo lo que el hombre religioso considera *real y sagrado por excelencia*, todo lo que sabe que los Dioses poseen por su propia naturaleza, y que sólo es raramente accesible a individuos privilegiados, los Héroes, los semidioses”. (ibd. op. cit. : 118-119).



9-Ilustr.

En este contexto de la experiencia mítica sagrada del Árbol, G. Scholem, citando textos del *Zohar* y del *Bahir*, resume estos dos significados religiosos del simbolismo del Árbol de la Vida cabalístico:

a) como imagen de la Creación y de las leyes de la vida oculta que la anima.

Sobre la ley de la unidad orgánica que rige todo el Universo, al comparar la *Torah* con el Árbol de la vida bíblico, cita:

-“La Torá, pues, es denominada el Árbol de la Vida [...] Así como un árbol consiste de ramas, hojas, corteza, tronco y raíces, siendo que cada uno de esos componentes puede ser llamado de árbol, puesto que no hay diferencia substancial entre ellas, verificarás también que la Torá contiene muchas cosas internas y externas, y todas forman una única Torá y un árbol, sin diferencia entre ellas”. (Zohar, cit. in : G, Scholem, op. cit. : 60).

En otra ocasión, citando un texto del *Bahir*, subraya el carácter primogénito, unificador, fecundo, necesario y deleitable del Árbol de la Vida, como imagen de la Creación divina:

-“Fui yo quien plantó este “ árbol ”, para que el mundo entero pueda en él deleitarse, y con él abarqué al Todo y lo llamé de “ Todo ”; pues de él depende el Todo y el Todo emana de él, todas las cosas necesitan de él, miran para él, y anhelan por él, y de él parten todas las almas. Yo estaba sólo cuando lo hice, y ángel alguno pudo elevarse por encima de él y decir: Yo estaba aquí antes de ti; pues cuando extendí mi tierra, cuando planté y enraicé este árbol y cuando hice que ellos se deleitasen el uno con el otro y (yo mismo) me deleité con ellos - quién es que podría haber estado conmigo, a quien pudiese haber confiado este secreto? “. (Bahir, cit. ibd. : 110-111).

a) como imagen de lo que llama “la estructura mítica de las fuerzas creadoras de Dios”

O sea, como imagen del proceso gradual con que los poderes creativos divinos actúan en cada uno de los cuatro mundo que, simbólicamente, corresponden a las cuatro partes del Árbol de la Vida Sephirótico (raíz, tronco, ramas y frutos). Citando un texto del

Bahir, subraya este carácter del Árbol de la Vida, que recibe copiosamente y progresivamente, en camadas, la fuerza del Agua de la Fuente Divina:

-“Y qué es este“ árbol ”de la cual se habló? Él le dijo: Todos los poderes de Dios están (dispuestos) en camadas y son como un árbol: tal como el árbol produce frutos, por medio del agua, así Dios aumenta los poderes del“ árbol ”. Y qué es el agua de Dios? Es *hochmá* (sabiduría) , y esto (o sea, el fruto del árbol) es el alma de los hombres piadosos que vuelan del“ origen ”al“ gran canal “y ella asciende y adhiere al árbol. Y por fuerza de qué el árbol florece? Por la fuerza de Israel: cuando ellos (los hijos de Israel) son buenos y devotos, la *Schehiná*(la presencia de Dios en el Reino o décima sephirah) reside en medio de ellos, y por sus obras residen en el seno de Dios, y Él deja que sean fértiles y se multipliquen“. (Bahir, cit , ibid. op. cit. : 111).

2^a Cómo el mironiano Eucalipto de *La Masia* los traduciría?

Como anuncié el Eucalipto de *La Masia* traduciría una experiencia religiosa mironiana del Árbol, de talante semita-cabalístico. Tal proposición interpretativa la fundamento en el significado simbólico de estos tres detalles figurativos, que, a mi ver, evocarían los contenidos básicos del simbolismo del Árbol de la Vida o Sefirótico cabalístico, arriba expuestos:

a) El de que, en su figuración, cada rama se enraíza en y nace del agujero/ tierra del tronco/ madre, evocando la unidad orgánica de todas las partes del Árbol, tal como la explicada por Moisés de León al referirse al bíblico y cabalístico Árbol de la Vida: “un árbol consiste en ramas, corteza, tronco y raíces, siendo que cada uno de esos componentes puede ser llamado de árbol”.

b) El del círculo negro y el cono blanco de su base. El círculo evocaría el carácter cíclico de su devenir creador como algo que siempre se renueva porque bebe del “agua de Dios”, definida por el autor del *Bahir* como *Hochmá* (Sabiduría) , que posibilita que cada cosa creada llegue a su término o verdad total. Sobre este significado simbólico

del círculo como imagen de una renovación constante, teniendo en vistas, la construcción final, M. Elíade escribe:

-“Así, esta vida cósmica era imaginada bajo la forma de una trayectoria circular, se identificaba con el Año. El año era un círculo cerrado, tenía un comienzo y un fin, mas también poseía esta particularidad, podía“ renacer ”bajo la forma de un *Nuevo Año*. Com cada Año Nuevo, un tiempo“ nuevo ”,“ puro ”y“ santo ”-porque no usado aún-venía a la existencia.

Mas el tiempo renacía, recomenzaba, porque, en cada Nuevo Año el Mundo era creado de nuevo. Verificábamos en el capítulo precedente, la importancia considerable del mito cosmogónico como modelo ejemplar para toda especie de creación y de construcción ”. (M. Elíade, op. cit. : 66).

Los colores blanco y negro, según la Cábala Mística evocan el fuego y el agua, como “aspectos de una misma energía positiva dinámica” (A. Richardson, 1987 : 39).

c) el del revoloteo de pájaros que sugieren las hojas del eucalipto, arrastrando para lo alto toda *La Masia*, a mi ver el más mironiano y a la vez el más cabalístico de los detalles, por evocar la sephirah del Reino , *Malkhut*, o del destino humano de unir la Tierra al Cielo, conforme cité arriba, citando palabras de Rosa Ma Delors i Muns.

Señalo todavía que Miró conocía el carácter místico cabalístico del Árbol de la Vida, como imagen de la vocación del pueblo de Israel y de su identidad semita, como lo atesta su libro ilustrado “El Pí de Formentor” (1927) , en homenaje a Costa i Llobera y a S. Espriu, donde Miró, como explica Giralt, tienta únicamente “poner su cromática y gestual poética a servicio del verso [...] El pintor busca el numen del poeta, se adentra en las palabras, en los versos, en la rima, la sutil“ Gaya ciencia ”que hay detrás de cada poema para conseguir unas ilustraciones que puedan acompañar el espíritu de la letra”. (A. Grial, 1976: 4).

A mi ver, este “numen” poético de Costa i Llobera y de S. Espriu reflejaría su “genius loci” de origen semita. A este respecto, recuerdo que S. Espriu usaba como seudónimo: “Enpide- laserra”, que según Rosa Ma Delors i Muns, tendría una connotación cabalística (Ibd. op. cit. : XXXVIII) y que nuestro Costa i Llobera titula así su antológico poema: *Lo Pi de Formentor-Electus ut Cedri*, seudónimo y título que encierran una clara intención de proclamar la identidad semita de su más arcaica congenialidad catalana.

Y como punto final relato esta curiosa coincidencia, cuyo significado esotérico, si lo tiene, no fui capaz de desvendarlo: la de que Audio y Miró escogieron el eucalipto como árbol símbolo de la transcendental armonía, integración y expansión de la vida cósmica. Audio falleció atropellado por un tranvía en 1926. Mink recuerda, pues, que este arquitecto, al contemplar un eucalipto que se encontraba ante su ventana, exclamó:

-“Un árbol derecho; sus nudos salen de las ramas, y éstas soportan las hojas. Todas sus partes son armónicas, grandiosas, ya que ha sido el artista Dios quien las ha creado. El árbol no necesita ayuda, Todas sus partes están en equilibrio”. (cit. apud Mink, op. cit. : 32)

Delante de esta sincrónica coincidencia de significados simbólicos sobre un mismo árbol, me pregunto: Miró y Gaudí escogieron al eucalipto como símbolo de su experiencia religiosa con el Árbol, sólo por sus atributos estéticos, -que el propio étimo de la palabra: *eu-kalyptos* evoca, cuya traducción literal: “bien envuelto o cubierto”, o poética,: “bien ensombreado”; una y otra pueden asociarse a “bien plantado o bien apuesto”, que, a su vez, puede asociarse al árbol que evoca “*La bem plantada*” de Eugeni d’Ors, refiriéndose al alma de Catalunya, o al inexpugnable, gallardo y gigante “*Lo pi de Formentor*” Costa i Llobera, refiriéndose a nuestra alma mallorquina- ; o para esta común, singular y arbórea preferencia existirían razones de origen arcano? Dejo en abierto la respuesta a tan curiosa cuestión. Declaro, sin embargo, que personalmente, el secreto de la respuesta reside en la sensibilidad de un saber mítico común, cuya cabecera se encontraría en una misma mítica y semita interioridad catalana.

4.4.3 -Las “siete” pisadas (pasos) de la creadora “marche penible”mironiana.

Primeramente, señalo que su simbolismo no es el del pie, sino el de la “trepitjada”, o el de la profunda huella marcada por el peso del fecundo y penoso existir de nuestro artista.

En la obra de Miró se distinguen, pues, estos dos símbolos: a) el del pie, que intencionalmente, en muchas obras, aparece con un tamaño descomunal -recordemos los pies de la figura central de su tela *La Masovera* (1922-1923) – con la finalidad de evocar así el enraizamiento telúrico de sus personajes, puesto que Miró creía que, por los pies, estamos en contacto con la energía de la tierra, que transforma la realidad; a) el de la “trepitjada”, cuyo simbolismo, como en nuestro caso, es de naturaleza existencial, traduciendo la “marche penible” de su creativo existir, como a seguir explico.

Esta observación preliminar ya nos anuncia el contenido del saber existencial que traduce *La Masia*, como un todo, a través de sus símbolos hasta ahora explicados



10. Ilutr.

Este símbolo, por su estructura numerológica : “siete pisadas”, es el más netamente semita-cabalístico entre el grupo de los tres, ahora estudiados.

De todos es sabida la asociación de la Cábala con la gematría y con la permutación de letras (temorá) y su interpretación. Serafín de Ausejo, sobre este particular escribe:

-“La gematria se funda en el valor de los números y de las letras o también en su figura gráfica y en su parecido con algunas cosas y trabaja mediante la multiplicación y la división”. (S. Ausejo, 1964 : 249).

Y sobre el simbolismo del número siete en el mundo semita explica :

-“El número siete debe seguramente su posición privilegiada en todo el mundo semítico, no a la existencia de los siete planetas, sino a las cuatro fases de la luna, cada una de las cuales dura siete días. De aquí se pasa naturalmente a asociar la idea de siete con la de período lleno o completo, y de aquí, a su vez, a la identificación del concepto abstracto del número siete con el concepto de algo entero y pleno. Com el siete se asocia, pues, la idea de un todo acabado y perfecto. El número siete significa la totalidad y además la totalidad querida y ordenada por Dios”. (Ibid.: 1858).

Sobre este particular no se pueden olvidar estos mismos significados, que encierra la insignia del pueblo judío: el candelabro de oro, de “siete” brazos”, el *menorah*.

En nuestro caso, como explicaré, estos significados básicos de totalidad y de conclusión son evocados por este símbolo de las “siete pisadas” de su “marche penible”, creadora existencial.

Por otro lado, este mismo significado básico de tarea a finalizar queda corroborado con el otro símbolo numerológico, que lo acompaña: el de “las nueve baldosas” marrones, distribuidas, simbólicamente, en 3 grupos de 3. Com este nuevo

símbolo numerológico adicional, conjeturo que Miró quiera revelarnos los verdaderos límites de la Totalidad, donde su tarea creadora existencial se desenvuelve, y que su espíritu debe alcanzar. Sobre este significado existencial de las posibilidades del espíritu humano, que el número nueve contiene, precisamente, cuando representado con esta estructura de triple ternario, J. Cirlot expone en estos dos pasajes:

-“Otro de los números relacionados con el ser humano, según Fabre a’Olivet, que sigue la Cábala, es el nueve, esto es, el triple ternario. Divide las posibilidades humanas en tres planos de abajo arriba: cuerpo, alma o vida, espíritu. Cada uno de estos planos presenta tres momentos: activo, pasivo y neutro”. (J. Cirlot, op., cit. 307).

-“Triplicidad del triple. Imagen completa de los tres números. Límite de la serie antes del retorno a la unidad. Para los hebreos, el nueve era el símbolo de la verdad, teniendo la característica de que multiplicado se reproduce a sí mismo (según la adición mística) . Número por excelencia de los ritos medicinales por representar la síntesis triple, es decir, la ordenación de cada plano (corporal, intelectual, espiritual”. (ibid.: 414).

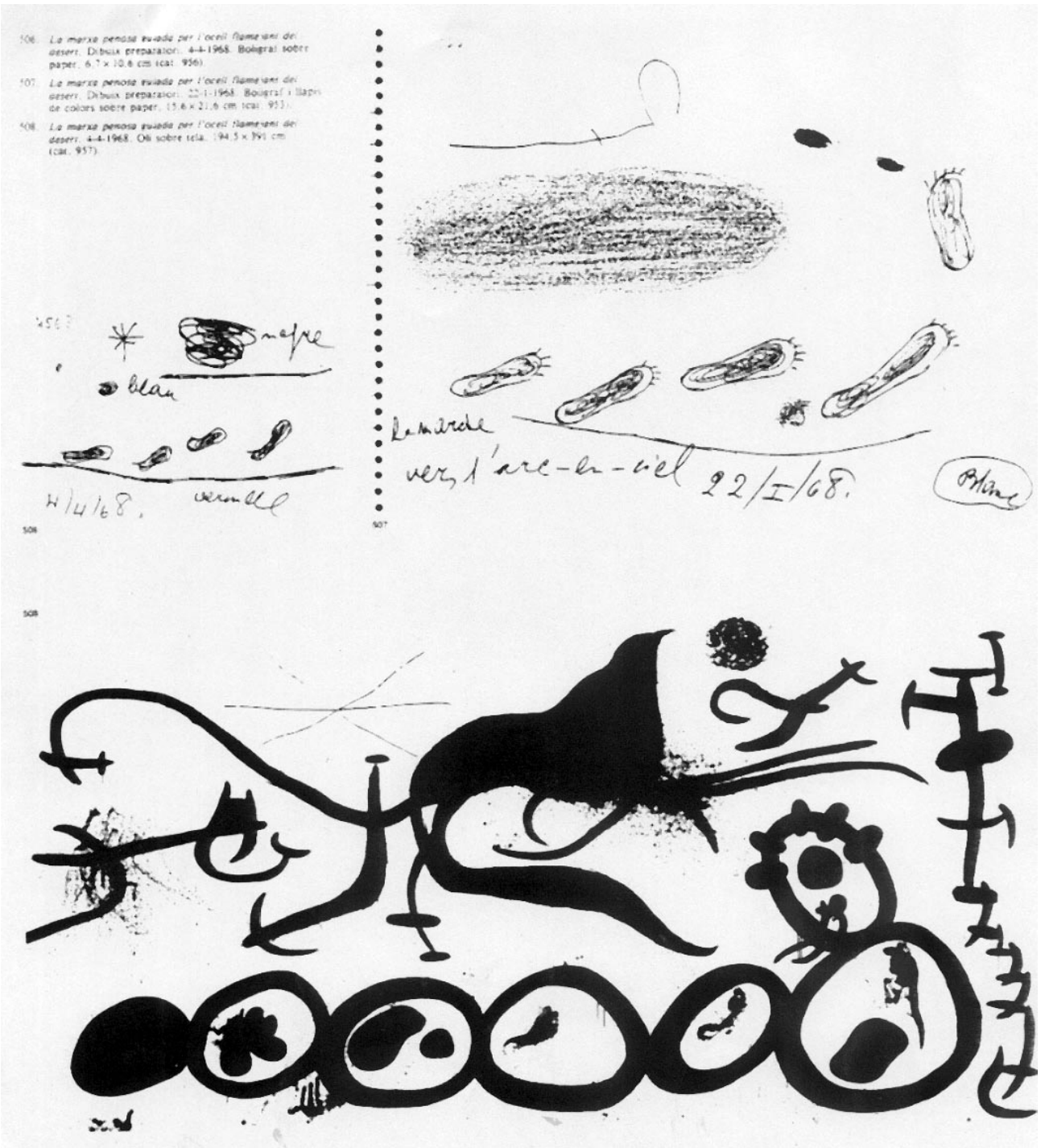
Después de lo brevemente expuesto, nadie puede dudar del cariz intrínsecamente cabalístico de este símbolo numerológico de “las siete pisadas, junto con el de su hermano de “ las nueve baldosas ”y su triple ternaria disposición, confirmando, de modo irrefutable, la propiedad de mi lectura cabalística de *La Masia*, como “ la base i clau ”de toda la obra de Miró.

Falta, sin embargo, explicar mejor por qué este símbolo traduce el saber existencial semita, que dirigió toda la vida y obra de Miró, constituyendo, en mi estudio, el símbolo clave para explicar la unidad orgánica de las mismas, objetivo central de mi estudio.

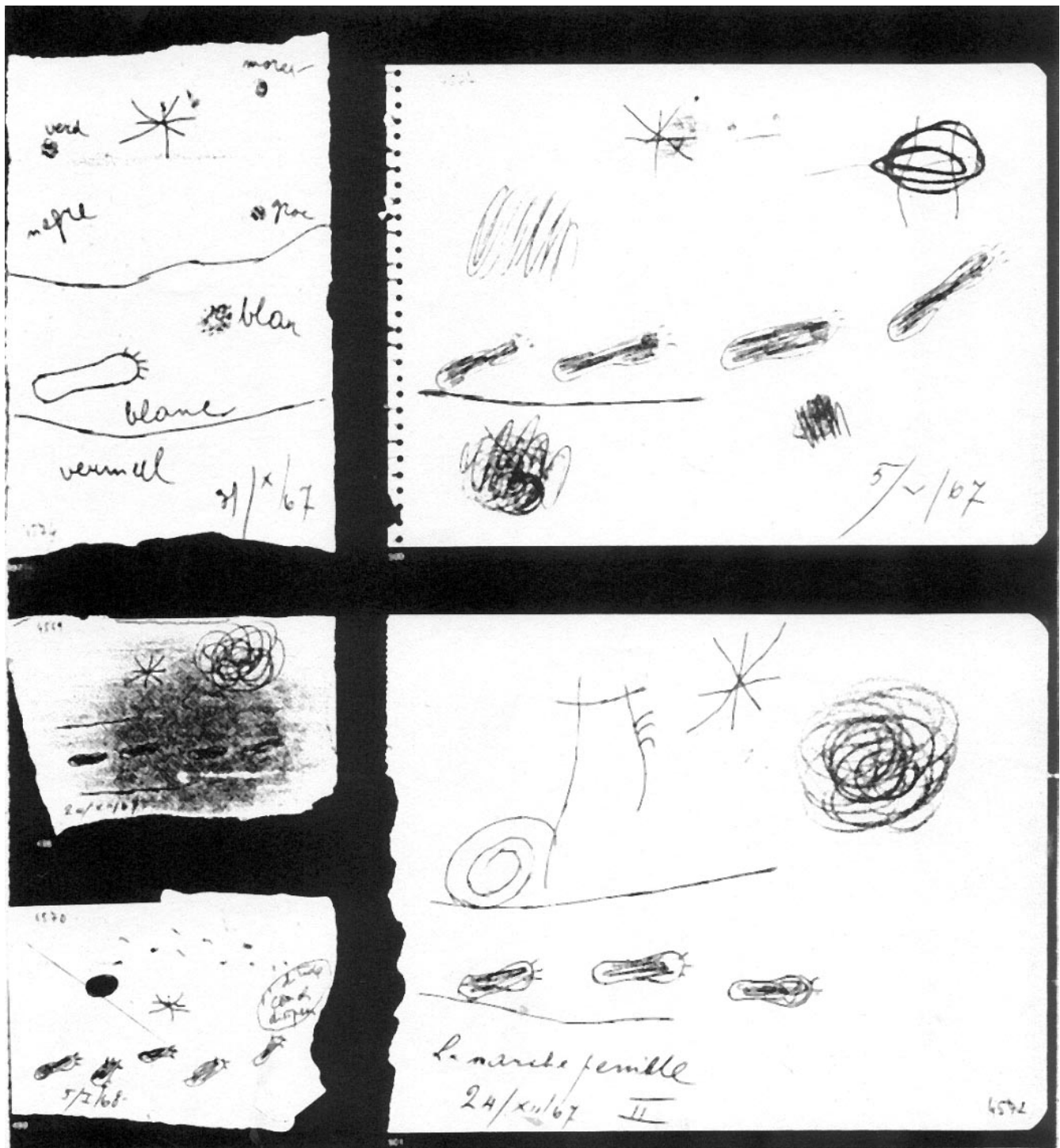
Para ello, nada mejor que retornarlo en su nueva reinterpretación, que aparece en su monumental tela de 1968 : *La marcha penosa guiada por el pájaro resplandeciente del desierto* (1968). Traduzco “penible” por penosa y no como “forzada” como hacen

algunos autores, pues de esta forma, se deja a salvo la idea implícita de libertad, pese el sufrimiento del “exilio” o “desierto” del existir. Observo, todavía, que el título dado a este último símbolo de “las siete pisadas” de *La Masia*, asociado al caminar de una “penosa marcha” fue sugerido, precisamente, por el contenido del título de la referida obra, que paso a analizar.

Joan Miró nos decía: “El títol és per a mi una realitat exacte” (Miró-Declaraciones : 425). Así siendo, este título, entendido al pie de la letra, por sí sólo, nos revelaría el contenido central y exacto de tal obra: el sentido metafísico existencial de su vida y obra, guiadas por el “pájaro/luz” del saber de su interioridad semita, en la marcha o caminada esperanzada y antinihilista por el desierto de su existir. Recuerdo sobre este particular que el título de su última Constelación : *El paso del pájaro divino* (1941) evoca el mismo tema y contenido existenciales.



11. Ilustr.



12.Illustr.

Este gran lienzo se reviste de gran importancia por estos dos motivos:

a) El de señalar el cenit de la actividad creativa mironiana.

Como demuestran, las fechas de los esbozos preparatorios, esta obra fue iniciada: 3/X/19767 y finalizada en abril o mayo de 1968.

Por otro lado, no hay duda de que, en la década de los años 60, cuya obra emblemática será su autorretrato superpuesto (1937-1960), el poder creativo de nuestro artista alcanza su fase de oro. Para ello contribuirán estos dos hechos: 1) el de que Miró, a partir de 1958, está instalado definitivamente en Palma de Mallorca, trabajando en su soñado taller: “Sueño en un gran taller”, construido, gracias al empeño de su mujer Pilar y a la dedicación y ejecución de su amigo arquitecto José Lluís Sert;2) el de su segunda estancia en los Estados Unidos (1959), que fue importante en su vida creadora, como reveló a M. Rowell, refiriéndose a las impresiones, que le causó, en particular la pintura americana, como expresión del espíritu de aquel pueblo:

-“Me ha enseñado las libertades que uno puede permitirse, hasta dónde uno puede ir más allá de los límites. En cierto sentido me ha liberado”. (Miró in J. Dupin, op, cit. : 303)

Fue precisamente en el año 1968, que Miró ejecuta estas tres gigantes telas, que, sin duda, en términos de su contenido de saber existencial y de libertad creadora, marcan, como dije arriba, la fase de oro de su existir:

- la que ahora analizo;
- Personaje delante del Sol (174x260);
- El vuelo de la libélula delante del sol (174x224).

Las tres tratando del mismo tema: la experiencia de su grandeza/pequeñez (hombre/libélula) delante de su devenir creador que lo iguala, nietzscheanamente, al Astro Rey.

Resulta, sin embargo, que del seno de la primera, que ahora me ocupa, nacerán como retoños las otras dos. La Segunda será analizada en la última parte de mi estudio al tratar del alcance ético existencial de la vida y obra de Miró.

b) El de probar que *La Masia* es de hecho la cabecera de este saber de la mística “jueva” mironiana, “clan i base” para descifrar la unidad y desenvolvimiento de su espíritu que se desnuda en cada uno de los pasos de su largo existir humano y creador.

En esta tela, pues, aparecen los mismos símbolos y contenidos cabalísticos de *La Masia*, arriba explicados:

1) el del revuelo/revoloteo en todas las direcciones: en *La Masia*, sugeridos por las hojas del Eucalipto y aquí, sugeridos por el formato de todas las líneas negras y, sobre todo, por el signo de la estrella/pájaro, su emblema, tantas veces comentado, tratando plasmar su prometeica y judaica cristiana tarea de unir Tierra y Cielo.

2) el de las “siete pisadas”, como imagen de la dimensión de la tarea cósmica a ser realizada o finalizada. Señalo que, en todos los estudios preparatorios de esta obra se puede observar una alusión a una “mancha negra”, imagen de su símbolo *LE NEANT*, que evoca el programa y dimensión de su Devenir Creador, tema que desenvuelvo en la última parte de mi tesis. J. Dupin, haciendo apenas un análisis descriptiva de esta tela, observa:

-“La marcha ha sido figurada mediante un encadenamiento de anillos (obsérvese que son “siete”, como son siete las “pisadas” en sus esbozos preliminares, que los representan), a ras del suelo, habitada cada una por una huella (pisada) hasta el último disco que se yergue, portador de un sol rojo. Y el pájaro, con las alas desplegadas, reina sobre toda la superficie del cuadro (recuérdese como en *La Masia*, el follaje de la copa del

Eucalipto domina, también, toda la tela) y la progresión de la marcha, como un ave rapaz, a la vez amenazadora y protectora”. (J. Dupin, op. cit.: 333). Disiento del sentido de estos últimos significados, que Dupin da al pájaro. A mi ver, pues, el revuelo/revoloteo del pájaro/pájaros de ambas telas sugerirían, al contrario, una libertad de pájaro, como la del comentado “Pájaro azul” de Rubén Darío y la hazaña de arrastrar para lo alto todos los otros elementos de la tela. En esta última obra, no obstante, sólo en los dos últimos anillos/pie, se puede percibir este erguimiento/vuelo titánico, capaz de alcanzar las alturas del Astro solar.

Subrayo, todavía, que este “último disco”, donde se juntan sol y pie, evocaría la conclusión de la obra que el destino divino puso en sus manos y, al mismo tiempo, señalaría la dimensión cósmica de la misma -en *La Masia*, como expliqué, este aspecto está evocado por el simbolismo de las nueve baldosas y su colocación formando un triple ternario-. Esta nueva asociación de la “pisada/pie” con el Astro Sol, no tengo duda que tiene una inspiración heraclitiana, fundada sobre todo, en el contenido del fragmento 74 : “Acerca de la grandeza del sol (podríamos decir) que tiene la misma vastedad que la que puede andar el pie humano”, como comento detalladamente en mi última parte de mi tesis. Adelanto que Miró conocía como pocos la obra de Heráclito como atesta este hecho, que antecedió dicha obra: en 1965, Miró publica su obra ilustrada, titulada: *Héraclite a'Ephèse*.

Resulta de veras conmovente constatar estos dos hechos. El primero: cómo dos obras, pese a estar distanciadas entre sí por un período de medio siglo, una y otra nos revelen la misma alma mironiana, que se desnuda ante nuestros ojos con la verdad de un mismo saber mítico semita. El segundo: cómo Miró, poeta y filósofo metafísico del existir humano, experimentado en su lado negro de sufrimiento, de sed y hasta de hastío y desesperanza... (como los metafóricos del desierto o “exilio” semítico) a punto de declarar a su entrañable amigo J. Dupin: “Me gustaría morir diciendo mierda,” paradójicamente, gracias a su trágico saber semita, que da envidia a los dioses griegos, como un nuevo Nietzsche, es capaz de habitar poética o religiosamente esta Tierra y transformar su existir en algo creador y luminoso, pudiendo proclamar a todos los vientos, y para bien de todos, que su vida, fue de hecho y de derecho como el “paso/vuelo”

de un “PÁJARO /DIVINO/ LUMINOSO. En este sentido, EL MIRAR MIRÓ NOS OFUSCA. PROVECHOSAMENTE, claro está. .

LISTA DE ILUSTRACIONES:

- 1- La Masia,1921-1922. Öleo sobre lienzo, 137x147, Washington(DC) National Gallery of Art(Préstamo de Mary Hemingway).
- 2- Apunte (194).In : Quadern F.J. M. Barcelona : 1889-1919 i 4522)
- 3- Hort amb ase (detalle).
- 4- Hort amb ase, 1918. Öleo sobre lienzo, 64x70. Estocolmo, Moderna Museet.
- 5- Natura morta del sabatot, 1937. Öleo sobre lienzo, 81,3x 116,8. N. York. Collection, - The Museum of Modern Art, donación de James Thrall Soby.
- 6- Constelaciones : El canto del ruiseñor y la lluvia matinal, 1940. Aguada y colores a la trementina sobre papel, 38x46. N. York, Perls Galleries.
- 7- Gos bordant a la lluna 1926.Öleo sobre lienzo,,73x92. Filadelfia(PA) The Philadelphia Museum of Art. A .E. Gallatin Collection.
- 8- Panel central : Las tentaciones de S. Antonio(detalle), 131,5x119. Museo de Arte Antiga, Lisboa.
- 9- La Masia (detalle).
- 10- La Masia (detalle).
- 11- La marcha penosa guiada por el pájaro resplandeciente del desierto, 1968. Óleo sobre lienzo, 1994,5x391. Colección Adrien Maeght, París.
- 12- Estudios preparatorios. Archivo F.J.M. Barcelona.