

EL TERRENO DE LA IMAGINACIÓN APASIONADA

Colm Tóibín

Lentamente, a medida que el siglo XIX daba paso al XX, los escritores y los pintores se dieron cuenta, casi con descaro, de que la escritura se crea con palabras y los cuadros, con pintura. Los artistas también se mostraron tremendamente receptivos ante las ideas sobre la consciencia, los símbolos y la voluntad, ideas que se introdujeron en el dominio público gracias a Freud, Jung, Nietzsche y sus seguidores. Así, una frase o una pincelada contenía su propia fuerza dinámica; era un acto de pura voluntad, si bien a su vez era un acto de astucia; podía esconder tanto como revelaba. Una pincelada podía ser pintura en el grado más absoluto de pureza y a la vez poseer una fuerza simbólica. El arte artístico permitía que la revelación estuviese inseparablemente unida a la ocultación. En las obras realizadas, el sistema nervioso, la música del yo escondido, brotaba del mismo modo que la imagen decisiva o el ritmo deliberado.

¿Qué más podía significar, o hacer, la pintura, cuando se inició la carrera de Joan Miró, nacido en 1893? ¿Qué aspecto podía tener el mundo, la superficie pictórica, si se tenía que parecer astuto y puro a la vez, y también reflejarse en las aguas viscosas, complejas e inquietas del símbolo y el yo? Estos problemas preocupaban a Miró al intentar crear nuevas formas y sistemas, dado que intentaba dar con una iconografía personal. La soledad en que estaba sumido cuando se inició este proceso resulta fascinante, al igual que lo provinciana que continuaba siendo la ciudad de Barcelona durante los primeros años de Miró como artista. A pesar de los avances y experimentos en el ámbito arquitectónico, incluso en la política, Barcelona era una especie de zona estancada para un pintor. El mundo real se encontraba al otro lado de la frontera con Francia.

En su solitario empeño, alejado de una amalgama de influencias cosmopolitas, Miró empezó a trabajar con el color y la materia, la forma y la sombra, los sueños y la consciencia como si partiese de cero. El mundo de las apariencias y el mundo pictórico que deseaba crear pasaron a ser una realidad a base de sueños solitarios y empeño tenaz. Solitario en la ciudad, y después solo en el campo de Tarragona, dedicado e inseguro, Miró empezó a trabajar con un sencillo conjunto de sistemas y, casi por pura perseverancia, consiguió establecer una relación entre él mismo y las marcas en la superficie del cuadro, que en un primer momento era vacilante, y más adelante obtenida con esfuerzo, rigurosa y fiel a sus principios. Jugaba con la inocencia y la experiencia mientras permitía ecos entre la vida que vivía en sueños y la que vivía despierto.

Miró compartía muchas cosas con Francis Bacon. Ambos venían de ambientes que no tenían interés alguno por la pintura. Ambos buscaron y encontraron la liberación y la inspiración en el París de la década de 1920. Ambos aprendieron muchísimo de Picasso. Ambos hicieron versiones de retratos destacados en la historia del arte. Ambos inventaron una iconografía personal que de forma instantánea pasó a ser reconocible; y ambos estuvieron años esforzándose por refinar, reformular y ampliar lo que habían inventado, en un intento de combatir la parodia de sí mismos. Aunque ninguno de los dos luchó en la Segunda Guerra Mundial, las imágenes en las obras de ambos parecen profundamente influidas por este hecho; en el caso de Miró, también se incorpora la Guerra Civil española.

Ninguno de los dos tenía miedo de presentar la figura humana como algo macabro, animal, depredador.

Durante los últimos treinta años de sus vidas, ambos trabajaron en un único estudio. Los dos eran figuras solitarias que iban por libre. A pesar de ello, mantener un flirteo temprano con el surrealismo les resultó muy beneficioso a ambos, aunque sólo fuese por descubrirles el puro placer de pintar con el fin de sorprender, molestar y perturbar. Si bien Miró se inspiraba en la naturaleza, al contrario que Bacon, cuyas imágenes parecen más claramente vinculadas al desespero humano que las de Miró, este último de carácter más abierto y ambiguo, sería un error no detectar energías oscuras y aterrorizadas en el corazón de muchas de las imágenes de Miró.

Sin embargo, también compartían algo más interesante. Ninguno de los dos tenía dotes para el dibujo, y esta falta de habilidad resultó una especie de don para ambos. Por pura necesidad, se interesaron por la imagen en sí misma y por el uso del instinto frente a la línea, la definición o el cambio constante o cualquier muestra de talento prodigioso. Ambos se interesaron por imágenes que contenían o delataban formas de represión psíquica, un mundo onírico cercano a un mundo de pesadilla. Ambos negaron que realizasen bocetos preparatorios para sus cuadros, aunque lo cierto es que los dos lo hacían. Ambos dibujaban en las páginas de los libros; también los dos se servían de descripciones, con palabras sueltas o frases cortas, para planificar un cuadro. Miró negó que realizase bocetos preparatorios para así contentar a los surrealistas, quienes consideraban dicha preparación concienzuda para un cuadro una suerte de traición, una deslealtad al poder del inconsciente. Bacon probablemente lo negó porque no le daba ninguna importancia. Sin embargo, tras su muerte y coincidiendo con el traslado de su estudio de Londres a Dublín, pieza por pieza, aparecieron pruebas concluyentes de los bocetos de Bacon.

Hay cuatro edificios que fueron importantes para Joan Miró, y cada uno de ellos nos ayuda a su manera a entender su alma compleja y su arte. El primero de ellos es la casa donde nació, en Barcelona; se encuentra en un pequeño pasaje comercial perpendicular a la calle Ferran, cerca de la plaza Sant Jaume en el casco antiguo de la ciudad, que tenía el inoportuno nombre de Passatge del Crèdit. El padre de Miró poseía un taller de relojería en la plaza Reial. A pesar de que Barcelona estaba experimentando grandes cambios durante la infancia y adolescencia de Miró, este parecía tan reprimido por la atmósfera conservadora de la ciudad como entusiasmado por la nueva arquitectura o el caldo de cultivo en lo político.

Miró no contaba para nada con el talento prodigioso y precoz de Picasso. Desde muy pequeño, se interesó por la pureza del color y la estructura y no por la representación. En cualquier caso, no se le daba bien el dibujo académico. Así, cuando inició sus estudios de arte en La Llotja, donde había estudiado Picasso, nadie le animó a quedarse. A los diecisiete, presionado por sus padres, empezó a trabajar de oficinista; se esforzaba en un despacho seis días a la semana, de las ocho de la mañana a las nueve de la noche, y un año después sufrió algo parecido a una crisis nerviosa.

Su figura era fácilmente malinterpretable, y continua siéndolo. Parecía tímido y asustadizo, pero su ánimo era profundamente inflexible. Su obra puede parecer apolítica y pura, pero toda su vida se mantuvo fiel a su condición de catalán (sus cuadernos están escritos en catalán o en francés, pero no en castellano) y dejó bien claras sus simpatías políticas por la izquierda tanto durante la Guerra Civil como durante el franquismo. Contaba con infinidad de amigos pero, a pesar de su conexión con los surrealistas, no pertenecía a ningún grupo, era una persona muy independiente.

A los diecinueve años se trasladó a estudiar a una escuela de Bellas Artes dirigida por el catalán Francesc Galí. Seguía sin saber dibujar; según el propio Miró, era incapaz de distinguir entre una línea curva y una recta. Galí trabajó con él, intentó que dibujara bodegones compuestos por objetos incoloros como un vaso de agua o una patata. Miró los transformaba indefectiblemente en puestas de sol. No obstante, admiraba a Galí, y entabló algunas amistades en esa escuela; al igual que había hecho Picasso antes, empezó a disfrutar de la vida callejera de la ciudad.

No obstante, se dio cuenta de que el mundo real estaba en otro lugar, de que en Barcelona no había ni cubistas, ni constructivistas ni surrealistas trabajando, de que la mayoría del arte contemporáneo que se exponía en la ciudad estaba anticuado y resultaba aburrido; se indignó cuando un cuadro abstracto de un amigo suyo fue ridiculizado en público. Llegó a considerar Barcelona un lugar inculto, que le tenía prisionero y, al igual que otros artistas catalanes de generaciones anteriores, empezó a soñar con París. Su madre era amiga de la de Picasso, y mientras él observaba el “desfile” que Picasso diseñó para el Ballet Ruso en 1917, en un primer momento se impuso la timidez antes que recurrir a Picasso cuando este visitó Barcelona. Para cuando se decidió, Picasso se había marchado. Miró no lo conocería hasta que llegase a París. A pesar de su timidez se hizo amigo de Francis Picabia, uno de los líderes del movimiento dadaísta que se había refugiado en Barcelona durante la Primera Guerra Mundial, pero Picabia sólo acrecentó sus ganas de marcharse. “Debo decirte”, escribió en 1918, “que si tengo que vivir mucho tiempo más en Barcelona moriré asfixiado por su atmósfera.” Una vez finalizada la guerra, en una nota que envió a un amigo únicamente escribió tres palabras: “¡París! ¡París! ¡París!”.

Cuando llegó a la capital francesa en 1919, Miró experimentó una tremenda liberación personal y artística, en las calles, en los museos y las galerías de arte. Estaba tan entusiasmado con la ciudad que en un primer momento no fue capaz de trabajar.

El segundo edificio destacado en la vida de Miró es una masía en un pueblo llamado Mont-roig, cerca de la playa en la provincia de Tarragona, que los padres del artista compraron cuando este tenía dieciséis años. En la misma medida en que la atmósfera de París le resultaría un shock para su sistema, esta casa y el paisaje que la rodea, repleto de olivares y montañas escarpadas y rojizas, donde todo el mundo le dejaba en paz mientras dibujaba y pintaba, tuvo un enorme impacto sobre Miró. Pintó algunos cuadros famosos de su primera época en los

que plasmó las construcciones que componían la propiedad de sus padres, entre los cuales *La masia*. No obstante, también estaba interesado en los aspectos más insignificantes de la naturaleza, el crecimiento del césped y los árboles, los animalitos y las herramientas de la granja, en la luz que procedía del mar, y en la configuración de algunos pueblos de la región.

Mont-roig pasó a ser su refugio para huir de Barcelona; una vez instalado en París, también se refugió allí de las terribles sensaciones que le brindaba esa ciudad, y pronto pasó a ser un refugio para un grupo de compañeros —entre ellos algunos pintores y escritores, como Hemingway—, con los que practicaba en el ring de boxeo. En 1923, Hemingway le compró *La masia*.

En la década de 1920, durante la que Miró cada año se trasladaba de París a Mont-roig, la obra del pintor empezó a cambiar por influencia de los surrealistas, a medida que iba creando su propia iconografía. En algunos momentos, cuando se quedaba sin dinero y no vendía ninguna obra, regresaba al piso familiar del Passatge del Crèdit, donde trabajaba en un estudio que tenía en el piso de arriba. En 1929 se casó con Pilar Juncosa, que procedía de una familia mallorquina culta; en 1931 nació Dolors, su única hija.

A medida que fue creciendo su fama, Miró encontró a un agente americano, Pierre Matisse, hijo del pintor, y entre 1932 y 1933 se celebraron veinte exposiciones de obras suyas en América y Europa, pero ninguna en Barcelona. En 1968, cuando el régimen franquista empezaba a ser menos restrictivo, se le organizó finalmente una retrospectiva en el Hospital de Santa Creu de Barcelona. Miró estaba satisfecho con el reconocimiento, pero también acusaba la pérdida, dado que durante cincuenta años no había podido mostrar su obra en la ciudad que le había visto nacer.

Solicitó un emplazamiento en el que pudiese construir una fundación y donar gran parte de obras suyas que aún conservaba, a la vez que animar a familiares y amigos a seguir su ejemplo. Las autoridades, a pesar de que aún dudaban de su fama y su estatus, le cedieron el lugar más hermoso de Barcelona, sobre la colina de Montjuïc, con vistas a la propia ciudad y al mar. El edificio blanco diseñado por su amigo Josep Lluís Sert, que se había encargado del pabellón español en la Exposición de París de 1937, posee una forma sencilla a la vez que bellísima. El blanco purísimo parece respirar con la luz. Todas las estancias están protegidas de la luz solar directa; por tanto, la luz es intensa y moderada a la vez, lo que transforma las galerías en una especie de santuario con respecto al mundo exterior.

La estructura de las salas parece resaltar la fuerza de las imágenes de Miró, pero también les confiere un halo de misterio, belleza y delicadeza. A veces su obra parece imbuida de una simplicidad ganada con esfuerzo, imágenes reducidas a una serie de marcas puras y gestos simbólicos. Otros cuadros están repletos de imágenes; son ajetreados y ominosos, o graciosos e irreales. Pero algunas de estas piezas están pintadas de forma bella y sensual; la dispersión de las imágenes, especialmente en la obra de sus últimos años, parece servir para dar más énfasis a la pintura, brindándole una especie de fuerza transcendente.

Algunas de sus esculturas situadas en la azotea de la fundación son hilarantes y también extrañamente perturbadoras.

Allí cerca se encuentra el Palau Nacional, que en la actualidad es el Museu Nacional d'Art de Catalunya. Este alberga una colección que tuvo un profundo impacto sobre Miró en su infancia, unas obras que resultaron tan importantes para él como todos los cuadros contemporáneos que vio. Dicha magnífica colección es la de pinturas murales del Románico, procedentes de pequeñas iglesias repartidas por toda Cataluña, que anteriormente estaba en el Parc de la Ciutadella, a un paseo del Passatge del Crèdit. Cuando en una ocasión un amigo mío le preguntó si esta colección era importante para él, Miró se señaló las venas del brazo. Su padre le llevó a ver la colección durante su infancia. Adoraba lo plano de la pintura románica, la importancia otorgada a los pequeños detalles tanto como a los ángeles o los santos, y el puro poder que desprendían esas imágenes a partir de una mezcla de simplicidad y una especie de línea profunda y deliberada y el uso del color, lo que les confería una austera intensidad.

El cuarto edificio que dio forma al arte de Miró fue el estudio grande y luminoso que su amigo Sert le diseñó en las afueras de Palma de Mallorca a mediados de la década de 1950.

La llegada de Miró a Mallorca tras el estallido de la Segunda Guerra Mundial requiere algunas explicaciones. Esencialmente, llegó a la isla porque no tenía dónde ir. Dado que había pintado *El segador*, que se había expuesto cerca del *Guernica* de Picasso en el pabellón español de París en 1937, y que había apoyado públicamente a la República, en 1939 se encontraba en una situación de cierto peligro. Una vez que Franco subió al poder, Miró permaneció en Francia. Sin embargo, cuando quedó claro que la invasión de Francia por parte de Alemania era inminente, regresó a Cataluña, pero le advirtieron de que no fuese a Barcelona; en su lugar, prosiguió viaje hasta Mallorca, donde su madre tenía antepasados y, lo más importante, vivía la familia de su esposa.

Para todos nosotros, las Islas Baleares están impregnadas por un aire de placer y misterio. Allí se habla una variedad de la lengua catalana. Pero hay grandes diferencias entre las propias islas. Mallorca, por ejemplo, es un bastión de valores burgueses. La esencia de la vida tradicional ha sobrevivido al turismo de masas. El paisaje del interior de la isla es mágico y hermoso, al igual que la accidentada costa y los lugares más recónditos junto al mar. La ciudad de Palma posee una gracia señorial y se mantiene al margen de los extraños mostrando una suerte de dignidad adusta. Al instalarse allí con su esposa y su hija en 1940, Miró obtenía lo mejor de los dos mundos. Podía vivir en una región de habla catalana; podía trabajar con la luz que adoraba. Pero también podía vivir tranquilo y seguro bajo la protección de la familia de su mujer. Así podía estar en casa y en el exilio a la vez. Fue lo suficientemente prudente durante la dictadura como para expresar su oposición sin convertirse en un mártir.

Trabajó en la isla más de cuarenta años, pintando cuadros, creando esculturas, cerámicas, litografías. La mayor parte del tiempo consiguió no cansarse ni parodiar

su propia iconografía, a pesar de los límites de sus propios sistemas. Cuando falleció el viejo dictador, ya podía regresar a Barcelona y diseñar carátulas de discos y carteles de contenido político, trabajar con jóvenes compañías de teatro y disfrutar del éxito que cosechaba su propia fundación. Con su imaginación desbocada, Miró contribuyó a rehacer la ciudad de Barcelona, el lugar que antes había despreciado. Le encantaban, por ejemplo, los grafiti que empezaban a aparecer en los muros a partir de 1975. Creó un mosaico de coloridas teselas para las Ramblas de Barcelona.

A su muerte en 1983, a los noventa años de edad, se había convertido en un héroe de la ciudad, uno de los que habían continuado creyendo en ella durante las épocas oscuras no a través de la propaganda sino levantando sin discusión el ánimo de la población, creando un clima de apertura en su propio espacio pictórico, trabajando con una inocencia atrevida la luz y la pintura, la figura y la línea. Su obra, y especialmente su presencia ejemplar en el mundo, rezumaban libertad, la mente de un soñador en su máximo apogeo, imágenes en su grado máximo de pureza.

Como el propio Miró hablaba con libertad de sus dificultades en los primeros años de su carrera y su falta de habilidad natural como pintor y dibujante, existe el riesgo de que nos tomemos este punto con demasiada seriedad o demasiada ligereza. Los comentarios de Giacometti sobre su obra pueden resultar una réplica útil para la humildad de Miró: “Para mí, el arte de Miró era la libertad absoluta, algo más liviano, más libre y ligero que cualquier cosa que hubiese visto antes. En cierta manera era absolutamente perfecto. Miró sólo añadía un punto en el lugar adecuado. Era tan verdaderamente pintor que todo lo que necesitaba era dejar caer tres manchas de color sobre el lienzo para que pasase a ser un cuadro.”

Cuando dejó de intentar representar el mundo, o figuras del mundo, el arte de Miró pasó a estar vinculado, utilizando las maravillosas palabras de Yves Bonnefoy, “al terreno de la imaginación apasionada.” Bonnefoy continúa escribiendo sobre un arte que “escoge antes de saber, ve sin calcular y toma decisiones de acuerdo con el grado de intensidad emocional.” Así, para Miró la pintura pasó a ser una forma de acción a partir de mediados de la década de 1920. Para atemperarla se servía de un raro sentido del tacto; sabía dónde hacer las marcas y dónde dejar la superficie en blanco; empezó a confiar en que la crudeza de sus propios instintos podía trasladarse con mimo y precisión sobre una superficie por medio de la pintura, o en su trabajo como escultor, sin ningún signo aparente de lucha. Sus cuadros tenían el aura de la voz pura, la visión pura, pero también estaban controlados con un cuidado exquisito. El poder emanaba de la distancia juguetona entre lo que se lanzaba y lo que se colocaba meticulosamente. Existe plenitud en sus colores y en sus imágenes, pero también austeridad, una necesidad feroz de control. Los cuadros de Miró poseen la belleza y el sentido de la espontaneidad del canto de los pájaros, pero también tienen un conocimiento sólido y profundamente arraigado que procede del ojo, de la mirada selectiva, la noción de trayectoria, destino, peligro.

Lo que buscaba con las marcas que trazaba era un tipo de pureza, pero no era sencillo; utilizaba el color con fervor y autoridad y comprendía la complejidad que el color podía aportar al espacio pictórico. Una simple salpicadura de color, o alguna forma que se aproximara a algún elemento de la Naturaleza o de algún sueño, era suficiente para colocarlos sobre el color de fondo; podía utilizar puntos, garabatos, formas delgadas o sexuales, amorfas, borrones, superficies de colores planos, líneas negras, figuras, pájaros. A Miró le gustaba el Sol, la Luna, las estrellas, del mismo modo que le gustaban las otras marcas que dibujaba. No necesitaba representar el Sol, la Luna, las estrellas, o incluso la forma humana, ni siquiera invocarlos; necesitaba encontrarles una forma en el cuadro como si los hubiésemos perdido, y tuviesen que ser restaurados como formas vivas, como formas esenciales en virtud de las que todas las demás formas podían ser juzgadas o creadas. O porque el cuadro necesitaba algo allí, en ese lugar, y respondía a la necesidad del cuadro como un padre acude al llanto de un niño, o un pájaro responde ante un gusano o una mosca.

Pero podría resultar demasiado fácil sugerir que las imágenes de Miró surgían simplemente de una necesidad que sus cuadros tenían; las imágenes son demasiado elementales y esenciales en su poder y su fuerza para ello. Sus últimos lienzos transmiten un brillo y una pureza especiales, al igual que las obras tardías de otros artistas —por ejemplo, los últimos poemas del poeta irlandés W.B. Yeats o los últimos cuartetos de Beethoven— pero también una plenitud, un sentido de creencia en la conexión entre la propia conciencia de Miró, su sistema nervioso, y la pintura que creaba. Tenía un modo de hacer que esta conexión pareciese monumental o fundamental y no personal. En las conexiones que establecía entre la tierra y el cielo, y la conexión entre los sueños y la realidad, parecía salir fuera de sí mismo para adentrarse en otro espacio, avanzando cada vez más para encontrar una imagen en un cuadro o una escultura, que podría parecer humilde, sencillo, tolerante, y sin embargo podría, en su inmenso misterio y ambigüedad, equivaler al propio mundo.