

LA LUZ DE LA NOCHE

Enrique Juncosa

“En la noche dichosa,
en secreto, que nadie me veía,
ni yo miraba cosa,
sin otra luz y guía
sino la que en el corazón ardía.
Aquesta me guiaba
más cierta que la luz del mediodía...”

— San Juan de la Cruz¹

1. San Juan de la Cruz,
de *Noche oscura*, 1583.

El gran ensayista italiano Pietro Citati tituló uno de sus libros *La luz de la noche*². En esta obra, en la que habla sobre los grandes mitos en la historia del mundo, describe cómo muchos autores antiguos se refieren a una luz rápida y centelleante, la luz de la noche, que enciende las almas de los hombres en un relámpago de beatitud, momento en el que éstos creen acceder a las cosas divinas. En su libro, Citati analiza distintos autores y culturas, y a veces encuentra fascinantes similitudes. El recorrido abarca desde los escitas, los griegos y los aztecas hasta Mozart y Leopardi, pasando, entre otros, por Apuleyo, Chuang-tzu, San Agustín, Rumi, Cao Xuequin o Montaigne. Al leer el texto de Citati, rebosante tanto de belleza como de erudición, no he podido dejar de pensar en la obra de Joan Miró, creador de una mitología visual propia e inolvidable, y a quien su amigo Sir Roland Penrose llamó *Señor de la noche*³. Ciertamente, la noche, las visiones y los sueños, las estrellas y las constelaciones, además de pájaros extraños y mujeres singulares, dominarán, aunque no exclusivamente, el trabajo de Miró, con profundas conexiones espirituales además de revolucionario en el aspecto formal.

2. Pietro Citati, *La luce della notte*, Mondadori, Milán, 1996. Versión española de Juan Díaz de Atauri: *La luz de la noche*, Barcelona, Acantilado, 2011.

3. Sir Roland Penrose, “Miró, Señor de la noche”, Revista *Destino*, Barcelona, 29-11-1968, p. 39.

La temática nocturna es especialmente frecuente a finales de los años treinta y principios de los cuarenta, culminando con su celebrada serie de *Constelaciones*, en el momento tal vez más fascinante de su trayectoria. Puede rastrearse, sin embargo, con anterioridad, como en el paisaje *Perro ladrando a la luna* (1926), al que ya volveremos, o en una de sus pequeñas pinturas sobre cobre, *Nocturno* (1935), por poner sólo dos ejemplos. Estos temas nocturnos y visionarios, en cualquier caso, llegarán a convertirse, en el tema principal de su pintura durante los últimos años de su actividad creadora, aunque Miró siga experimentando entonces también por otras vías, como con sus telas quemadas o sus pinturas hechas sobre cuadros supuestamente decorativos y adquiridos en mercadillos. Aquí presentamos una exposición de pinturas y esculturas de su época final, los años sesenta y setenta, la época a la que menos atención crítica se le ha prestado, repleta de personajes y pájaros en espacios donde domina el color negro. Este no es el caso de sus esculturas, sin embargo, en las que Miró explora otras cuestiones que tienen que ver, entre otros temas, con el poder evocador de los objetos, a lo que también volveremos.

Como la mayoría de los artistas que han sido prolíficos y longevos, la obra de Miró es muy rica en su conjunto, dada su gran evolución a través de los años, aun manteniendo su unidad fundamental. Que vayamos a destacar aquí lo que podríamos

llamar la faceta más espiritual de su obra, porque este es el aspecto dominante en sus últimos años, no quiere decir ni mucho menos que menospreciemos otras características de su trabajo, que, sobre todo en los años veinte y treinta, inaugurará muchas vías para el arte, con obras tan misteriosas en sus implicaciones semánticas como formalmente sorprendentes. Su afán experimentador le llevó entonces a trabajar con distintos materiales, como el cobre, la masonita o el papel de lija, un afán que no abandonará nunca, y a realizar audaces trabajos con la técnica del collage y en construcciones con maderas y objetos encontrados. Inventó también espacios pictóricos que no parecían tener fin y donde fondo y forma se relacionaban sin presupuestos jerárquicos. La obra de Miró, como es bien sabido, influirá en gran medida en los artistas norteamericanos de los cincuenta, como Arshile Gorky, Jackson Pollock, Robert Motherwell, Willem de Kooning y Mark Rothko, o también en Antoni Tàpies en nuestro país; este hecho convierte al pintor catalán en uno de los referentes incuestionables del arte occidental del siglo xx.

Pero hagamos un repaso de su insistencia en temas nocturnos. Empezaremos diciendo que Miró admiró a Modest Urgell (1893-1919), que fue uno de sus profesores. Es conocida la anécdota de que a Miró le gustaba contemplar un gran paisaje crepuscular de este artista, *Paisatge* (1893-1919), que solía exponerse en el Hotel Majestic de Barcelona. Urgell, admirador del simbolista suizo Arnold Böcklin, fue un pintor que creía que la pintura debía de ser expresión del alma de su creador. Pintó numerosos paisajes desolados, misteriosos y melancólicos, de colores sombríos, como el *Paisatge* que tanto agradaba a Miró. Éste confesó que su obsesión por la línea del horizonte provenía de Urgell, al igual que su gusto por los paisajes y espacios vacíos, y la representación constante de círculos rojos, lunas y estrellas. En los paisajes detallistas y tempranos de Miró, pintados en la segunda década del siglo pasado, sin embargo, no hay sombras, sino una claridad esencial que remite al *Cántico al Hermano Sol* de Francisco de Asís, que Miró cita, dando prueba de conocerlo, en una carta⁴. Este aspecto espiritual luminoso y solar, nos parece aquí igualmente relevante por lo que tiene también de visionario.

Fue tras instalarse en París en los años veinte —donde Miró trató muy pronto a numerosos protagonistas de las vanguardias de aquel momento, entre ellos a muchos poetas, como Reverdy, Tzara, Max Jacob, Breton, Éluard o Aragon—, que su obra se transforma radicalmente. Tres pinturas, *Tierra labrada*, *Paisaje catalán (El cazador)* y *Pastoral*, todas fechadas en 1923-24, suponen lo que Jaques Dupin ha llamado “la mutación”⁵. Las imágenes de Miró pasan del realismo minucioso y detallista anterior, a un nuevo lenguaje signico que tiende a la abstracción y que supone una interiorización de lo visible. Es como si el pintor fuera poseído por el paisaje o la realidad. André Breton, que pronto iba a ser el líder del movimiento surrealista, cuyo manifiesto se redactó en 1924, y que había trabajado en hospitales psiquiátricos y estudiado la obra de Sigmund Freud, afirmarí, hablando de pintura, que el modelo que utilizaba el mundo exterior ya no era útil, y que una nueva pintura estaba a punto de llegar y que, fuera como fuese esa nueva pintura, surgiría a partir de la experiencia interior. En 1925-27, recordemos, Miró crearía sus extraordinarias pinturas oníricas de acuerdo con, otra vez, la acertada y establecida denominación de Dupin⁶.

En los años treinta, Miró, un hombre taciturno y pesimista, probablemente depresivo, tuvo una gran crisis, tanto personal como reflejo de la situación política terrible que se vivía en España y en Europa. Se sentía, como puede leerse en sus cartas de este periodo, ansioso y desarraigado⁷. El MoMA de Nueva York preparó recientemente una exposición excelente sobre estos años⁸, y que acababa con un cuadro singular y extraño, *Naturaleza muerta con zapato viejo* (1937), que es representacional pero difícil de clasificar como realista. Tiene que ver de forma ostensible con la violencia y el hambre en la Guerra Civil española. En el cuadro vemos un zapato viejo junto a una botella de ginebra envuelta en un trozo de papel y una cuerda, una manzana pinchada por un tenedor y un mendrugo de pan, todo en un espacio oscuro, donde predomina el negro, conformando una suerte de paisaje surreal. Extraños colores ácidos aparecen aquí y allá, dándole al conjunto un aspecto que podemos llamar reverberante y psicodélico. Es una pintura alucinatoria que va a dar paso, al año siguiente, a unos autorretratos extraordinarios.

Autorretrato I (1937-38) es una obra muy detallada en su dibujo pero que parece inacabada, como si le faltara el color. Los ojos del artista son lo más llamativo del cuadro, convertidos en grandes estrellas flameantes. Estas formas se repiten alrededor de la cabeza del pintor en distintas partes del cuadro, como si estuvieran flotando. Varios colores, más sugeridos que pintados, sobre todo alrededor de la cabeza del artista conforman una especie de aura luminosa a su alrededor. El pintor no arde sino que genera, o es, las mismísimas llamas que provocan, o son, su visión. A esta obra seguirá *Autorretrato II* (1938), un cuadro completamente distinto. Si no fuera por su título, para empezar, no hubiéramos estado seguros de su sentido originario; sus colores, el negro, el rojo, el amarillo y el azul son muy intensos. Gracias al cuadro anterior podemos reconocer que los dos grandes círculos rojos, rodeados de llamas amarillas, son los ojos del pintor, lo único que queda de su físico. Los ojos destacan sobre un fondo enteramente negro junto a siluetas de estrellas, peces, lo que tal vez sea un insecto con alas en forma de media luna, y otros motivos abstractos de líneas curvas y orgánicas. Aquí el artista se autorretrata como su mismo acto de mirar. Se identifica con lo que pinta y lo que ve, un espacio nocturno repleto de luces flotantes. La luz de la noche, tal vez, en ese momento de beatitud descrito por Citati. Los sufíes, los místicos musulmanes, también hablaban de una luz negra como el momento máximo de arrobamiento espiritual. Tanto Dupin como Rowell, y luego muchos otros comentaristas, recogiendo testimonios del artista, hablarán de la importancia que tuvo para él la lectura de los dos grandes poetas místicos españoles, San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús.

No obstante, no estamos pensando aquí en una religiosidad católica, ni tan siquiera cristiana. Hace unos años, el profesor salmantino Javier Álvarez Rodríguez publicó un fascinante libro sobre la experiencia de fenómenos psíquicos extraordinarios como una evolucionada forma de conocimiento de la realidad que él denomina *hiperia*, mediante la que se demuestra que se trata de una condición frecuente en místicos, artistas y enfermos mentales. Esta condición se manifiesta en accesos súbitos de llanto placentero o un sentimiento de nostalgia inefable, que irrumpen en la consciencia de forma inesperada y pasiva. Estos estados arrobadores han

4. Margit Rowell, *Joan Miró, Selected Writings and Interviews*, Boston, G. K. Hall, 1986.

5. Jacques Dupin, *Miró*, París, Flammarion, 1993. Citamos la edición española, Barcelona, Polígrafa, 2004, p. 95.

6. Jacques Dupin, *op. cit.*, p. 113.

7. Margit Rowell, *op. cit.*

8. Joan Miró, *Painting and Anti-Painting 1927-1937*, Nueva York, MoMA, 2008, comisariada por Anne Umland. La Fundación Joan Miró de Barcelona y la Whitechapel Art Gallery de Londres realizaron otra exposición que cubría casi los mismo años, 1929-1941, en 1988-89.

9. Javier Álvarez Rodríguez, *Éxtasis sin fe*, Madrid, Trotta, 2001.

10. Joseph J. Schildkraut & Aurora Otero, editores, *Depression and the Spiritual in Modern Art, Homage to Miró*, Chichester, West Sussex, John Wiley & Sons, 1996.

11. "Sueño con un gran estudio", publicado por la revista *XXe Siècle*, París, mayo de 1938.

12. Michel Leiris, citado por Jaques Dupin en *op. cit.*, p. 122-124.

sido perseguidos algunas veces, después, por aquellos que los han vivido de distintas formas, ayudándose de la meditación, la música y ciertos tipos de luz o la ingesta de drogas⁹. No estará de más recordar aquí, que en 1993, el año del centenario de Miró, se celebró en Barcelona un simposio, que dio lugar a un libro¹⁰, que debatía las conexiones entre ciertos desordenes psíquicos, la experiencia espiritual y la práctica artística. Miró no reflexionó por escrito sobre estos temas, pero sí que habló de sus estados de ánimo, y también de quedarse tiempo inmóvil, en ayunas, contemplando una pared para provocarse alucinaciones o visiones¹¹. Sus imágenes posteriores, más que con un ejercicio racional, tienen que ver con el inconsciente colectivo del que hablaba Jung.

Fue Michel Leiris quien describió de una manera más poderosa estos aspectos espirituales de la obra de Miró, en esta larga cita recogida por Dupin y que no podemos de dejar de reproducir aquí otra vez casi en su totalidad: "Parece ser que (...) antes de escribir, pintar, esculpir o componer algo que valga la pena, es necesario acostumbrarse a un ejercicio análogo al que practican ciertos ascetas tibetanos, con el fin de adquirir lo que ellos llaman más o menos (...) la comprensión del vacío. Esta técnica —una de las más asombrosas que el hombre haya jamás inventado en materia de alquimia del espíritu— consiste aproximadamente en lo siguiente: se mira un jardín, por ejemplo, y se examinan todos los detalles —estudiando cada uno de ellos en sus más infinitesimales peculiaridades—, hasta que se tenga de él un recuerdo de una precisión e intensidad suficientes para seguir viéndolo, con igual nitidez, incluso con los ojos cerrados. Una vez adquirida la posesión perfecta de la imagen, se la somete a un extraño tratamiento. Se trata de ir eliminando del jardín, uno por uno, todos los elementos que lo componen, sin que la imagen pierda la menor fuerza o deje, por débilmente que sea, de alucinarnos. Hoja por hoja, vamos despojando mentalmente a los árboles, piedra por piedra desnudamos el terreno. Aquí quitamos un muro, aquí un riachuelo, más lejos una criatura viva, más allá una barrera recubierta de flores. Pronto no quedan sino el cielo purificado de todas sus nubes, el aire sin sus lluvias, el suelo reducido únicamente a la tierra arable y unos cuantos árboles delgaduchos que yerguen su tronco y sus ramas reseca. También suprimimos, cuando les llega el turno, esos últimos vegetales, de manera que sólo queden cielo y tierra. Entonces hay que hacer que cielo y tierra desaparezcan también; primero el cielo, abandonando la tierra a un terrible soliloquio, que tendrá que desaparecer otra vez, sin dejar absolutamente nada, última ausencia que le permite al espíritu ver y contemplar realmente el vacío. Únicamente entonces podemos comenzar a reconstruir el jardín pieza a pieza, recorriendo el mismo camino en sentido inverso. Luego repetimos la serie sucesiva de construcciones y destrucciones hasta que llegue el momento en que, gracias a esa secuencia de operaciones realizadas a ritmo cada vez más rápido, adquiramos la plena comprensión del verdadero vacío, la comprensión del vacío moral y metafísico, que no es, como tal vez pudiéramos llegar a creer, la noción negativa de la nada, sino la comprensión positiva de dicho término, a la vez idéntico y contrario a la nada, el que designamos con ese nombre frío como un zócalo de mármol y duro como el badajo de una campana: el absoluto, más difícil de aprehender que una arteriola de bronce en los intersticios de una piedra imaginaria. Entre los pintores contemporáneos que han llevado más lejos este tipo de intentos hay que situar (...), al catalán Joan Miró"¹².

Tal vez, apunta Dupin, *Pintura* (1925), un cuadro azul monocromo de pequeño formato, podría referirse a esta idea de vacío saturado de sentido. Otra obra, titulada *Foto. Este es el color de mis sueños* (1925), es una pintura blanca en donde están escritas las palabras del título, "el azul es el color de mis sueños", junto a una mancha azul de pintura. Pensando en estas cuestiones, recuerdo la poesía del cubano José Lezama Lima, autor de un poema titulado *El pabellón del vacío*, que tiene que ver también con esto¹³. En el poema, que se inspira en los *tokonomas* japoneses —esos lugares en las casa tradicionales donde según la estación o el día del año, se colocaba una obra de arte y un arreglo floral distinto—, el poeta se describe arañando una pared con la uña, para perderse luego en esa grieta mínima en la que se introduce él, pero también, a continuación, el cielo en toda su vastedad. Me parece que eso era lo que hacía con el pincel el Miró de las *Constelaciones*. Lezama Lima también escribió un breve y bellissimo ensayo, *Confluencias*, uno de sus trabajos más admirados, y en donde se describe como poeta como alguien expectante a quien la noche recubre completamente durante su espera. La noche es para el poeta, y aquí me cito a mí mismo: "inmensa como el mar y repleta de voces. Le provoca terror y se convierte misteriosamente en espejo. Esa noche es también una mano tendida, símbolo de lo Otro que se le ofrece, y la cual se puede llegar a estrechar tras un esfuerzo voluntario. La noche, el mar y la mano se convierten así en respiración, concentración, flujo orgánico de imágenes y cadencia de palabras incesantes"¹⁴.

Después de los autorretratos llegará, precisamente, la famosa serie de imágenes extáticas y alambicadas, obra cumbre de Miró, formadas por astros, cifras, personajes y pájaros flotando en un espacio reverberante de luz. Hablamos de ese flujo orgánico de imágenes que suponen las *Constelaciones*. En palabras del artista, esta serie de *gouaches* sobre papel está inspirada en la visión de los cielos nocturnos y estrellados, y sus reflejos en el agua. Se ha escrito mucho sobre estas obras, e incluso se han considerado como respuestas a la guerra, pero a mí me parece que claramente tienen que ver con estas experiencias espirituales de las que estamos hablando. Una de ellas, precisamente, se titula *La escalera de la evasión*, como una pintura pequeña de 1939. Recordemos que la escalera es un símbolo místico común, que para el historiador de las religiones rumano Mircea Eliade significa la voluntad de ascenso a un nivel superior de la realidad. Es un motivo frecuente en Miró y aparece en *Perro ladrando a la luna* (1926), que hemos mencionado antes, y en otras obras como *El carnaval del arlequín* (1924-25) y *Paisaje con gallo* (1927). Las *Constelaciones*, en todo caso, fueron comenzadas en Varengeville-sur-Mer, un pueblecito de la costa normanda, que Miró y su familia comenzaron a visitar en 1938; su anfitrión era un amigo suyo, el arquitecto Paul Nelson, quien le encargaría un mural para su casa. Este pueblo será muy importante para la historia del arte de vanguardia: allí habían escrito ya obras importantes Louis Aragon (*Traité du style*) y André Breton (*Nadja*), y Georges Braque tenía una casa allí. El paisaje húmedo y verde, con lluvias casi constantes, no tiene nada que ver con los paisajes mediterráneos luminosos y secos que asociamos normalmente con el pintor. En Varengeville, citando a Dupin de nuevo, a Miró le impresionará "el pesado vuelo de los cuervos sobre los llanos de vastos horizontes"¹⁵, que tal vez explique la insistencia en los pájaros negros presentes en la recta final de su obra.

13. El poema está recogido en su último libro, publicado póstumamente, *Fragmentos a su imán*, Barcelona, Lumen, 1978.

14. Enrique Juncosa, "Prólogo", en José Lezama Lima, *Confluencias*, Almería, Editorial Confluencias, 2011, p. 14.

15. Jacques Dupin, *op. cit.*, p. 238.

Poco antes del estallido de la Segunda Guerra Mundial, en agosto de 1939, Miró se había instalado en Varengeville, en una pequeña casa típicamente normanda, y se había entregado, según Dupin, “a una meditación silenciosa y activa, análoga a los ejercicios espirituales, a través de los que intenta evadirse a fuerza de penetrar cada vez más profundamente en la realidad interior”¹⁶. El propio Miró declaró a J.J. Sweeney, en otra frase muy conocida, “la noche, la música y las estrellas comenzaron a desempeñar un papel mayor en la sugestión de mis cuadros”¹⁷. El resultado, tras nueve pinturas sobre tela de saco creadas en 1939, en las que ya inventa el lenguaje que culminará con los *gouaches*, serán unas imágenes de escritura sintética sobre un espacio casi líquido de gran movilidad y ritmos orgánicos. Reconocemos en ellos imágenes de astros, pájaros y personajes que parecen surgir en un flujo, como decíamos, sin esfuerzo alguno, una vez lograda la necesaria concentración. La primera constelación está fechada el 21 de enero de 1940 y la última, el 12 de septiembre de 1941. En este periodo de casi dos años, los alemanes invadieron París y Miró y su familia llegaron a la capital francesa; desde allí, con no pocas dificultades en ambos trayectos, llegaron a Mallorca, pasando por Vic y Barcelona. Miró continuó con su proyecto con asombrosa concentración entre semejantes acontecimientos.

Después, los años cuarenta y cincuenta serán para Miró unos años de plenitud, en los que trabaja con dominio completo de sus habilidades y en los que logrará un gran reconocimiento internacional, incluidas exposiciones en los más importantes museos del mundo, de Nueva York a Tokio pasando por Londres y París. En los cincuenta, además, el arquitecto Josep Lluís Sert diseña un gran estudio para él, como siempre había querido, en Cala Major, lo que le permitirá trabajar en formatos grandes. En algunas de estas obras de grandes dimensiones, Miró explora de nuevo la idea del vacío que hemos mencionado, sobre todo con sus grandes trípticos, como *Azul I, II y III* (1961) o *Pintura mural para la celda de un solitario I, II y III* (1968). Los trípticos parecen constituir espacios para la meditación, y el segundo título sugiere espacios monásticos que nos invitan a adentrarnos en nuestro interior, de una forma semejante a las pinturas de Rothko en los cincuenta. Se sabe que a Miró le gustaba colgar sus grandes trípticos en las tres paredes de espacios casi cuadrados para que el espectador, al contemplarlos, estuviera casi literalmente dentro del espacio pictórico. Estos espacios, como algunas de las salas de la Fundación Joan Miró de Barcelona, no son muy grandes, como si invitaran al espectador a experimentar las obras en soledad. De nuevo, observamos que la pintura es para Miró la puerta de entrada a una realidad superior.

Sin embargo, en los años sesenta y setenta Miró pintará también obras violentamente gestuales, a veces de gran tamaño como *Personajes, pájaros en la noche* (1973) o *Manos volando hacia las constelaciones* (1974), además de sus pinturas quemadas y rasgadas con cuchillos. Estas obras han sido interpretadas políticamente, y Miró efectivamente tituló algunos trabajos de forma inequívoca como *Mayo del 68* (1968) o el tríptico *La esperanza del condenado a muerte I, II y III* (1974), realizado en respuesta a la condena a muerte del anarquista Puig Antich en la época franquista. Algunas de las formas en estas pinturas están realizadas con gestos rápidos como el acto mismo de lanzar un cubo de pintura sobre ellas,

y tienen algo de *graffiti* callejero, actividad utilizada con mucha frecuencia en aquellos años para comunicar consignas políticas, aunque sin los títulos tal vez nunca las hubiéramos interpretado así. Por supuesto, todos recordamos también la participación de Miró en el Pabellón de la República Española en París durante la Guerra Civil (1937), donde se expuso el *Guernica* de Picasso junto a una gran obra extraviada de Miró, *El segador catalán*, una gran figura expresionista que sostiene una hoz (1937). Y esta no fue la única muestra de solidaridad con el gobierno republicano.

Volviendo a los sesenta, Miró también participará en un proyecto organizado por Pere Portabella en el Colegio de Arquitectos de Barcelona, titulado *Miró otro* (1969), cuando realizará una pintura efímera de cuarenta metros de largo en los cristales de la planta baja de la institución y que él mismo borraría al terminar la exposición, mientras el cineasta organizador lo filmaba. La muestra se planeó como una réplica a su retrospectiva en el Antic Hospital de la Santa Creu, que tuvo lugar al mismo tiempo, y que algunos consideraban una manipulación de la obra de Miró por parte del régimen franquista. Pensado desde una perspectiva actual, la sensación es que Portabella también estaba manipulando a Miró, que además de una celebridad internacional era una persona muy generosa, sólo que desde otro punto de vista y con su consentimiento. En cualquier caso, Barcelona reconocerá finalmente a Miró como uno de sus hijos más ilustres al proyectar, con Josep Lluís Sert, la Fundación que lleva su nombre en Montjuïc y que abrió sus puertas en 1975, en vida del artista.

En los últimos años, y aquí ya mencionamos obras incluidas en la exposición que presentamos, Miró realizará también un grupo de pinturas sobre cuadros que había encontrado en mercadillos, como *Caballos sorprendidos por un pájaro* (1976), que demuestran su permanente inquietud, al igual que las telas quemadas a las que ya nos hemos referido. Sigue pintando además sobre soportes no convencionales, como plástico —*Personajes* (1976)—, zinc —*Mujer, pájaro* (1970)—, o lonas utilizadas en tareas agrícolas, como la recolección de la almendra —*Pintura* (1962) y *Paisaje animado* (1973)—, además de cartones, maderas diversas y masonita. Las dos últimas obras mencionadas, de formato vertical, no están tensadas en un bastidor y tienen algo de estandarte, y también de pintura oriental, especialmente la más reciente, *Paisaje animado*, donde las formas dibujadas con trazos negros sugieren ideogramas. A Miró, que visitó Japón en varias ocasiones en los sesenta, y que había pintado *cuadros poema*, tenía que interesarle la caligrafía y la tradición de pinturas escritas japonesas. También, durante sus últimos años de actividad artística, Miró pintó cuadros pequeños como la mayoría de los reunidos aquí. En muchos de ellos, como ya hemos avanzado, domina el color negro, con sus connotaciones nocturnas, y aparecen formas principalmente de mujeres, cabezas, personajes y pájaros.

La obra más tardía de Miró no ha recibido todavía la atención crítica que merece¹⁸. El peso de la crítica formalista es todavía tan importante, sobre todo al discutir el trabajo de los artistas modernos, que la idea de novedad prima sobre todos los demás aspectos. Además, Miró siguió trabajando en una época en que triunfa el

¹⁸. Destaca la exposición *Joan Miró 1956-1983. Sentiment, emoció, gest*, Fundación Joan Miró, Barcelona, 2006.

¹⁶. Jacques Dupin, *op. cit.*, p. 242.

¹⁷. Jacques Dupin, *op. cit.*, p. 243.

arte conceptual y entra en desprestigio la pintura misma y la escultura realizada en bronce. Dupin aventuró, "Miró no revoluciona su lenguaje, lo profundiza y despoja"¹⁹. Tal vez lo más atractivo de la obra final mironiana es la evidente urgencia en su realización, y también su obstinación, que logran contrarrestar lo que algunos han visto como repetitivo. Son obras necesarias y por tanto verdaderas, lo que les otorga un poderoso valor emocional. Quizás las más bellas de sus últimas obras son las numerosísimas e inquietantes cabezas negras, con luminosos ojos, rojos o azules, y los cuadros protagonizados por mujeres, tal vez diosas de la noche a las que persigue en búsqueda de fertilidad creadora, como *Mujer en trance por la huida de las estrellas fugaces* (1969), *Mujer y trino de ruiseñor en la noche y Mujer ante la luna* (ambas de 1971), *Mujer con tres cabellos rodeada de pájaros en la noche* (1972), *Mujer en la noche y Mujeres, pájaros* (ambas de 1973), *Mujer ante la luna II* (1974), entre otras muchas.

Sherezade, la narradora protagonista de *Las mil y una noches*, se ofrece al sultán Shahriar, quien había mandado ejecutar a tres mil vírgenes después de desposarlas como venganza contra su mujer infiel. Pero antes de entregarse a él, Sherezade pide poder contarle una historia a su hermana. Alarga la historia de tal forma que no se acaba en toda la noche y es necesario continuarla la noche próxima, lo que volverá a suceder hasta llegar a las mil y una noches del título de este clásico universal, para cuando el sultán, enamorado de la bella e inteligente narradora, se casa con ella y termina con su sangrienta venganza. Las mujeres que pinta Miró con tanta insistencia al final de su carrera son para él como las historias que cuenta Sherezade, lo mantienen vivo. Los pájaros, por otra parte, capaces de volar hacia las alturas, y símbolos de ascensión a otra realidad, como las escaleras antes mencionadas, tal vez le representan a sí mismo en el acto creador entendido de forma extática. Curiosamente, uno de los poemas más conocidos de la literatura sufí es *La confederación de los pájaros*, un largo poema escrito en el siglo XII por el persa Farid al-Din Attar. En esta obra los pájaros inician un largo viaje, liderados por una abubilla, en búsqueda de un pájaro que nadie ha visto nunca y al que quieren nombrar rey. Después de muchas vicisitudes descubren que se estaban buscando a sí mismos.

Dupin le preguntó a Miró si el negro de sus obras finales anticipaba la muerte y el artista respondió con una negativa. Pienso que seguía maravillándose con la luz negra de la que hemos hablado, lo que tal vez prueben obras como *Hacia la evasión I, II y III* (1972), tres pinturas donde un gran sol rojo flota junto a algunos símbolos astrales en un espacio negro, aunque con amplias áreas luminosas blancas. O también una de las grandes obras maestras de este periodo, *Danza de personajes y pájaros bajo un cielo azul. Centellas* (1968), en la colección del Centre Georges Pompidou de París. Aquí vemos bajo una larga línea del horizonte negra, y sobre un fondo azul, otras formas negras que se asemejan a notaciones musicales y luminosos puntos rojos. Si es un espacio exterior, tal vez un cielo estrellado repleto de pájaros nocturnos, la imagen sugiere también, sin embargo, extensiones interiores infinitas. Miró siempre es ambiguo con sus símbolos, ofreciendo meramente imágenes líricas que no obstante constituyen tributos a la noche como umbral del misterio poético o artístico.

Para acabar, nos vamos a referir a su trabajo escultórico. A finales de los años veinte, Miró había realizado ya varios *collages* de objetos muy en sintonía con las ideas surrealistas. También modeló varias esculturas propiamente dichas en los cuarenta y cincuenta. Pero no será hasta utilizar el nuevo y espacioso taller de Cala Major, que se concentre con determinación en la escultura. Miró coleccionaba objetos de la artesanía popular, como los *siurells* de Mallorca, unos silbatos blancos con forma de figuras y pintados de colores, pero también utensilios de todo tipo, como juguetes o también calabazas, piedras y troncos de formas sugerentes. Algunas de sus esculturas son una yuxtaposición de objetos distintos, desde caparazones de tortuga y astas de animales hasta hormas de zapatos, cestos de mimbre o timones de barco; muchas de ellas poseen algo del juego surrealista por excelencia, el cadáver exquisito. Más adelante, al fundirlas en bronce los objetos se unifican en un todo, que en la mayoría de ocasiones tiene algo de tótem o de personaje. Muchos de estos personajes, grotescos y subversivos, parecen salidos de una obra de teatro de Alfred Jarry, cuyo *Ubu Roi* fascinó a Miró, pero también se refieren a sus llamadas "pinturas salvajes" de los años treinta.

Algunas de las esculturas están hechas también a partir de cerámicas posteriormente fundidas en bronce. Miró fue afortunado de trabajar con Llorens Artigas, y crear con él desde piezas pequeñas hasta grandes proyectos cerámicos en todo el mundo. Muchas de las cerámicas de Miró son esculturas en sí mismas, aunque también trabajó con formas convencionales. Otro de los colaboradores de Joan Miró fue Josep Royo, con quien realizó numerosos tapices. En esta exposición se incluye *El lagarto de las plumas de oro* (1989-1991), en este caso una obra de imponente presencia realizada póstumamente. Como la mayoría de sus tapices, es una obra de apariencia suntuosa que tiene tanto algo tradicional tribal como algo del todo contemporáneo, sensaciones que seguro se multiplican en función de donde se instala la obra.

Es probable que la obra de Miró, sobre todo desde esta perspectiva espiritual que hemos querido analizar, esté apartada de las formas materialistas que parecen dominar ahora la escena del arte contemporáneo, aunque también existen artistas que siguen explorando estas cuestiones y no solamente desde la pintura, como Fred Tomaselli, Philip Taaffe, Francesco Clemente, Wolfgang Laib o Bill Viola. La generación de Miró, en todo caso, fue también la de historiadores como Sigfried Giedion, que al hablar del arte rupestre se refirió a "un presente eterno". En una muy conocida entrevista con Georges Duthuit, publicada en 1936, Miró afirmó "cada mota de polvo lleva en ella el alma de algo maravilloso. Para comprender esto, tenemos que recuperar el sentido mágico y religioso de los pueblos primitivos"²⁰. A Miró sin duda le satisfacía su propia disolución en un éxtasis místico de identificación con el infinito, cuando podía lograrlo, pero no se perdía en ese éxtasis ni lo relacionaba con la religión. Lo transformaba todo en sofisticadas imágenes plásticas, y así logró algunas de las más memorables que se conocen. Su oficio le mantuvo en el mundo, con los pies en la tierra, y mediante ese oficio nos sigue haciendo reflexionar sobre verdades íntimas y profundas.

20. Georges Duthuit, entrevista publicada en *Cahiers d'art*, París, Nº 8-10, 1936.