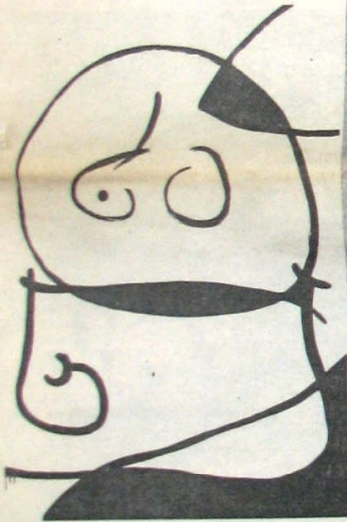


José María Salvador González, "Miró. Huellas en el vuelo a la libertad", *Suplemento Cultural de Últimas Noticias*, Caracas, 19 de diciembre de 1993, pp. 1-3

MIRÓ *mirándonos...*



Sin título (T-3)
s/f (h. 1973-74)
Acrílico sobre tela
195 x 130 cm



Huellas en el Vuelo a la Libertad

por JOSE MARIA SALVADOR

De excepcional valor ejemplar es la exposición Miró: su último sueño, que desde hace más de un mes presenta el Centro Cultural Consolidado de Caracas, pujante institución que a lo largo de apenas tres breves años ha logrado diseminar con su brillante ejecutoria un sólido y merecido prestigio nacional e internacional bajo la atinada conducción de Rita Salvemini.

El Miró que nos es dado descubrir hoy en los espacios del Centro Cultural Consolidado es el creador genial atribuido a su más fecunda madurez. Las sesen-

Suplemento Cultural

Caracas, 19 de Diciembre de 1993. No. 1.335
Nelson-Luis Martínez, DIRECTOR de *Últimas Noticias*

ESTE ES UN ESPACIO PARA DISENTIR

ta y tres piezas que de él se exhiben en esa prestigiosa sala de La Castellana revelan a todas luces la actividad desbordante —casi desahogada— de un prolífico inventor de formas que otorga libre vuelo a su fantasía poética, un maestro consumado y sagaz que desarrolla sin cortapisas de ningún género un quehacer rebelde y visionario.

Todas las obras allí expuestas corresponden, en efecto, a la última etapa creativa de Miró, esos veinticinco largos años posteriores durante los cuales llevó a espléndido culmen sus planteamientos estéticos y plásticos. Enclaustrado en el silencio luminoso de ese nuevo gran taller que le diseñara Josep Lluís Serri en la finca Son Abrines de Palma de Mallorca, el maestro catalán produjo entonces una innumerable cosecha fértil de pinturas, dibujos, esculturas, cerámicas, textiles, gráficas, libros ilustrados y otros engendros artísticos, guiado sólo por una sensibilidad primordial y un instinto casi infantil, en las fronteras mismas del primitivismo más virgen y arcaico.

Así, en esos cinco últimos lustros de existencia el pintor de Montroig, dando rienda suelta a su intuición visceral, se concedió una libertad irrestricta que llegó a rozar los límites de la provocación, y terminó por permitirse toda clase de licencias estilísticas, formas, técnicas, icónicas, temáticas y morfológicas, al margen de cualquier convención, comedimiento o buen gusto.

Antes de arribar a semejante libertad de criterio, Miró necesitó trazarse en solitario, a fuerza de perseverancia y testarudo coraje, un camino propio marcado por una larga secuencia de hitos memorables, los cuales tallan a recios golpes la vigorosa personalidad creativa de este catalán universal.

Por paradójico que parezca, Miró no fue lo que se dice un niño prodigio en el dominio del arte. Sus pasos iniciales fueron trastabillantes y llenos de tímidos. Al concluir la enseñanza primaria, se vio construido a cuestas desde 1907 aquellos odiados estudios de Comercio a los que le había obligado sin remilgos su padre. Y es que aquel hacendoso relojero y orfebre catalán llamado Miquel Miró i Azeries, francamente alarmado ante la perspectiva de que su pequeño Joan abrigase inquietantes veleidades de convertirse algún día en artista soñador y bueno-para-nada, exigió que su joven retoño se labrase un promisorio destino en la vida dedicándose a la respetable y lucrativa actividad comercial.

El futuro pintor logrará, sin embargo, ciertas concesiones paternales en favor de sus nascentes intereses vocacionales. Tras asegurar con sus estudios comerciales el fiel cumplimiento de las pragmáticas exigencias de su progenitor, Miró pudo, con el consentimiento de su padre, frecuentar la Escuela de Bellas Artes de la Llotja en Barcelona (1907-1911), donde tuvo por maestros a Josep Pascó (1855-1910) y, sobre todo, a su siempre venerado Modest Urgell (1839-1919), quien habrá de influir poderosamente en su obra.

Concluidos ya en 1910 sus estudios de comercio, y mientras su vida profesional parecía comenzar a estabilizarse como empleado en una droguería barcelonesa, una infesta circunstancia de salud determinará la definitiva orientación de su carrera artística: una grave enfermedad que lo postró en cama de improviso lo llevó a convalecer varios meses de 1910-1911 en la granja paterna en Montroig. Fue precisamente durante aquellas interminables jornadas de aburrida convalecencia en la finca campestre cuando en 1911 Miró decidió de modo irrevocable dedicarse por entero a la profesión de artista.

Fiel a tal propósito, de regreso a Barcelona se inscribió en la Escuela de Arte de Francesc Galí, en donde durante el cuatrienio 1911-1915 realizó sesiones de pintura al aire libre para pintar la naturaleza al vivo. Durante el trienio subsiguiente (1915-1918) frecuentó asimismo el Círculo Artístico de Sant Lluç, en donde se entrenó en dibujar del natural desnudos masculinos y femeninos.

En las obras —con predominio del paisaje hasta 1914, con énfasis en la figura desnuda a partir de 1915— ejecutadas durante esa larga docena de años de formación (1907-1918), Miró evidencia una personalidad artística aún sin definir, sobre la base de un lenguaje plástico demasiado convencional. No era de sorprender semejante resultado, teniendo en cuenta el

enfoque tradicional (próximo a la estética académica) que imperaba en los distintos centros de enseñanza artística en los que se había instruido en Barcelona.

Hacia el trienio final de ese período formativo (1915-1918), su interpretación de la realidad exterior se hace un tanto subjetiva, en una rara modulación formal en la que se combinan, en curioso sincretismo, varias influencias discordantes. Muchos de los trabajos producidos en ese momento delatan, en efecto, junto a innegables nexos con Cézanne y van Gogh, la impronta profunda del fauvismo con no pocos ingredientes del cubismo.

En esa primera producción mironiana tales incidencias se hacen patentes en la violencia y antinaturalidad del colorido, en los abruptos contrastes de cromas y valores lumínicos, en la factura somera a base de gruesas pinceladas pastosas, en la relativa deformación expresiva de las formas y volúmenes.

En aquella incipiente etapa juvenil, generalmente calificada como su "período fauvista" (1915-1918), Miró desarrolla una modalidad de figuración todavía bastante convencional por morfología y temática: paisajes, bodegones, retratos. Pese a todo, el pintor matiza progresivamente esa referencialidad figurativa

permiéndose con tal fin no sólo ligeras distorsiones o leves deformidades, sino también una franca exuberancia de colorido, que se aleja con frecuencia del tono local.

Entre 1919 y 1922 el maestro catalán conforma una producción que, si bien aún mantiene un lejano parentesco con el fauvismo, gracias a la luminosidad y estridencia de sus colores, presenta un estilo más refinado y pulido. Son pinturas de complejo diseño, abigarrada composición, minucioso detalle, laboriosa ejecución y factura preciosista, cuyos ejemplos más palmarios son *Vías y olivos de Tarragona*, 1919, *Caballo, pipa y flor roja*, 1920, *La mesa (Naturaleza muerta con conejo)*, 1920, *La masovera (La granjera)*, 1922-23, y, de modo muy especial, *La mastia*, 1921-22, la cual constituye un genuino paradigma de la producción mironiana de esa época.

Un vuelco radical experimenta el estilo de Miró a partir de 1923-24, después de vincularse en París con los dadaístas y, algo más tarde, con aquel efervescente movimiento surrealista que integran André Breton, Paul Eluard, Louis Aragon, André Masson, Salvador Dalí, Max Ernst, Yves Tanguy y otros escritores, ar-



Sin título (1-15)

s/f (h. 1973-74)

Acrílico sobre tela

161 x 130 cm

tistas e intelectuales. Durante el prolongado septenio de 1923-29, el maestro de Son Abrines, en estrecho vínculo afectivo e ideológico con ese heterogéneo grupo liderizado por Breton, desarrolla su "período surrealista", en una expresión heterodoxa de surrealismo que evidencia una vez más la absoluta libertad de criterio que siempre manifestó ese tozudo creador frente a cualquier pauta impuesta desde afuera.

Durante esa "etapa surrealista" Miró, impellido por sobre Dios qué soterradas pulsiones de su emotividad rígidica o su subconsciente encabritado, da a luz un fabuloso universo subjetivo. Son extrañas composiciones llenas de fantasía onírica en las que una nutrida cohorte de atrabiliarios "signos" inventados se combinan con algunos escasos elementos referenciales, residuos apenas perceptibles de una realidad "objetiva" cuyas huellas el maestro catalán borra con decisión al interpretarlas con creciente capricho mediante violentas distorsiones, síntesis atrevidas y elipsis cada vez más herméticas.

Miró crea así una morfología arbitraria y esquemática, a partir de un proceso radical de despojaniento, estilización y metamorfosis de las figuras, al extremo de que las imágenes se toman progresivamente elípticas --muchas veces, la totalidad de un ser se resume, por audaz metonimia, en alguno de sus atributos más connotados--, hasta reducirse a meros signos pictográficos. Para colmo, el pintor de Montuig complementa tan brutal síntesis morfológica con una decidida restricción de los elementos compositivos, buscando así operar con austera economía de medios.

Durante su etapa "surrealista" (1923-1929), Miró adopta como método elaborar con metódico cuidado sus pinturas definitivas transcribiendo con estricta fidelidad sus dibujos preparatorios, método éste que revela su firme propósito de no regirse jamás por el automatismo psíquico que el surrealismo proclamaba como dogma irrenunciable. Y es que, a decir verdad, pese a sus nexos de amistad y solidaridad con los surrealistas, a su entusiasta participación múltiple en las actividades del movimiento y a sus innegables afinidades con el surrealismo, el maestro de Son Abrines no fue nunca un auténtico surrealista ortodoxo, en el sentido rígido del término.

En su producción "surrealista" --influida y directamente emparentada con el surrealismo--, Miró ha legado a la posteridad obras capitales de atrevida originalidad, de vigorosa contundencia e inquisitiva pregnancia signica y simbólica, como *Tierra labrada*, 1923, *La botella de vino*, 1924, *El Carnaval de Arlequin*, 1924, *Estrellas en sexos de caracol*, 1925, *Photo: ceci est la couleur de mes rêves*, 1925, *Perro ladrando a la luna*, 1926, *Paisaje animado*, 1927, *El caballo de circo*, 1927, y otros muchos trabajos pictóricos de ese momento, invariablemente titulados *Pintura o Composición*.

De cuño "surrealista" son también los *Interiores holandeses*, que Miró pintara en París en la primavera de 1928 al regreso de un viaje de quince días por Holanda visitando museos y ciudades. En esos tres *Interiores holandeses* el maestro barcelonés reinterpreta con inaudito subjetivismo --reelaborándolos de raíz con caprichosas metamorfosis-- algunos lienzos de Jan Steen y Hendrick Martensz Sorgh, pintores neerlandeses del siglo XVII.

Una profunda crisis espiritual que lo asalta de improviso en 1929-30, durante la que llega incluso a poner en cuestión el sentido radical de su propia pintura, lleva a Miró en este lapso a dedicarse con mayor énfasis al dibujo y al collage en detrimento de la pintura. Ejecuta entonces composiciones en las que simplificados personajes y otros enigmáticos seres zomorfos, de nítidas configuraciones ambivalentes y vivos colores uniformes, campan por sus fueros sobre fondos neutros de transparentes atmósferas. A ese período crítico corresponden, por ejemplo, la serie de *Pinturas a partir de un collage*. Al propio tiempo, buscando eludir la chata bidimensionalidad del lienzo, inicia sus *Construcciones* en relieve, que anteceden en varios lustros a los grandes trabajos escultóricos de su etapa de madurez.

Desde 1934 la ya excesivamente elíptica morfología "humana" de Miró se distorsiona en dramática desmesura hasta llegar al límite de cierta poética deformidad, como se observa en las pinturas *Personajes rítmicos*, *Caracol*, *mujer*, *flor*, *estrella*, y *Tres perso-*

Antes de arribar a semejante libertad de criterio, Miró necesitó trazarse en solitario, a fuerza de perseverancia y testarudo coraje, un camino propio marcado por una larga frecuencia de hilos memorables.

najes sobre fondo negro, todas ellas de 1934. Esa deformidad frisa ya los límites de lo grotesco y lo monstruoso en trabajos pictóricos como *Hombre y mujer delante de un montón de excrementos*, 1935, y *Personajes ante una metamorfosis*, 1936.

En 1937, justo cuando arrebata la guerra civil española, Miró pinta 27 grandes cuadros en los que combina óleo, arena, alquitrán, cascina y betún sobre un inusual soporte, el masonite, que por lo general queda en buena parte sin cubrir. Ese año, cuando, tras reinstalarse en París, asiste a clases de dibujo del natural en la Academia La Grande Chaumière, el pintor de Son Abrines retoma durante breve tiempo la representación figurativa, aun cuando la violencia y tortura en crueles deformidades. Es el mismo año en que él, catalán republicano y antifascista, realiza el pochoir *Aidez l'Espagne*, para recaudar fondos de ayuda para la acosada República española; la misma fatídica fecha en que también plasma sobre seis planchas de celotex el inmenso mural *El segador* (5,50 x 3,65 metros), que es exhibido junto al *Guernica* de Picasso y la *Montserrat* de Julio González en el pabellón español durante la Exposición Internacional de París de ese año.

Hacia 1938 Miró acentúa aún más el proceso de síntesis y abstracción de sus "figuras", enriqueciendo de rebote ese peculiar vocabulario de signos icónicos --mujer, hombre, pájaro, estrella, luna, sol, alubia, escalera, pie, mano, ojo, uña, boca-- que ya había venido constituyendo desde 1923.

En enero de 1940, poco después de estallar la Segunda Guerra Mundial, el barcelonés inicia en Varengeville-sur-mer, pueblito de Normandía, la serie de 23 *Constelaciones*: la primera de ellas, que porta como título *La salida del sol*, fue pintada en la mencionada población normanda el 20 de enero de 1940; la última, *El paso del pájaro divino*, fue hecha en Palma de Mallorca el 12 de septiembre de 1941. Elaboradas con témpera, gouache, óleo y pastel sobre papel, esas pinturas representan en tupida madeja a esquemáticos personajes, animales y seres astrales, cuyas caprichosas morfologías (constituidas por finas líneas negras y un mosaico de uniformes playas cromáticas) se afirman con nitidez sobre vaporosas atmósferas coloreadas en suaves transparencias.

En dichas *Constelaciones* Miró engarza cada una de las formas o entidades por medio de un delicadísimo grafismo negro que, en el proceso mismo de generación, acierta a entretejerlas por mera superposición, creando así parcelas estancas en las que anidan a placer en fuerte contraste los cinco colores puros por él seleccionados: rojo, azul, amarillo, verde y negro. Esa precisa parcelación de los colores, que ya venía afirmándose en él progresivamente desde 1923, se convertirá en lo sucesivo en rasgo distintivo del léxico mironiano.

En pleno dominio de su lenguaje morfológico, estilístico, temático y conceptual, Miró busca a partir de 1942 otros medios de expresión plástica y estética:

con tal propósito produce en 1944 sus primeras cerámicas, y dos años después inicia su trabajo escultórico en bronce; en 1948 comienza a elaborar grandes litografías a color en el taller de Moulot en París; un bienio más tarde aborda la xilografía en madera de boj, antes de inaugurar en 1952 su vasta producción de libros ilustrados para bibliófilo en colaboración con sus amigos escritores.

La morfología de las obras de Miró posterior a 1942 es, en esencia, la misma que plantea la serie de *Constelaciones*. Paralelamente sus composiciones se toman cada vez más simples, claras y monumentales, en un modo de abordaje estilístico-formal según el cual un trazo delicadamente contenido en laboriosa factura se combina casi siempre con gruesos brochazos gestuales, en una pasmosa libertad de ejecución que, al transcurrir el tiempo, se hará cada vez más desinhibida y feroz. De hecho, desde los inicios de la década del 40 el artista preferirá atacar directamente la tela en fulgurantes impromptus, sin basarse para nada en transcripciones más o menos fidedignas de dibujos preparatorios, como solía hacer en el pasado.

Tras instalarse en 1956 en Palma de Mallorca, donde su amigo el arquitecto Josep Lluís Sert no tarda en construirle ese gran taller soñado, hecho a la exacta medida de sus aspiraciones, Miró realiza una innumera y polimorfa secuencia de trabajos de la más diversa índole y concepto estético. Esa caudalosa y atrevida producción postrera --desde 1957 hasta inicios de la década del 80, cuando, por efectos de los achaques de su edad procveta, arriba a la casi inactividad artística, antes de fallecer el día de Navidad de 1983-- expresa en su mayor fuerza y esplendor la genialidad creativa del maestro barcelonés.

Esos trabajos de la madurez cumplida del pintor de Son Abrines se basan con frecuencia en reinterpretaciones de antiguos dibujos suyos de las décadas precedentes. En otras muchas oportunidades utiliza --no sólo como imagen representada, sino como auténtico "objeto presentado" directamente en la obra-- toda clase de objetos encontrados: conchas, raíces, utensilios campesinos, productos de artesanía o de arte popular, recortes de periódico y otros ingredientes banales, con los que había llenado su nuevo y enorme taller de Palma de Mallorca.

Elaborado en la más absoluta libertad de espíritu y acción, ese postrer opus mironiano adquiere una alegre expresividad y una extraordinaria frescura, imbuido hasta el tuétano de la asertiva espontaneidad de un niño, sin eludir cierta dosis de agresividad destinada a sacudir desde sus cimientos la comida armonía convencional, el tranquilizante "sentido común", el modoso "buen gusto". El colorido de estas últimas obras gana en violencia y contraste, bajo la férula omnipotente del color negro. Es el negro, en efecto, el que, ubicuo, teje el dibujo, labra las formas, diagrama la composición, estructura y jerarquiza el microuniverso plástico mediante delicados trazos o potentes grafismos gestuales, mientras a veces inunda a raudales amplias parcelas cromáticas.

Las líneas, en tanto, crecen en grosor, negrura y agresividad, la gestualidad de su trazo se despliega con violento desenfreno, al tiempo que el grafismo, el arabesco y el ritmo meramente plástico asumen la primacía sobre el signo icónico definible y el contenido simbólico.

Como si no quisiera ahorrarse audacias y aventuras, en los trabajos de sus últimos lustros Miró introduce cada vez con mayor desverguenza el azar irracional a través de múltiples chorreaduras, manchas, frotes, salpicaduras, huellas del pincel o de la mano, quemaduras con fuego o ácidos. Por si fuera poco, busca con ahínco que las bronceas irregularidades de los soportes crudos que elige (lienzos de gruesa trama, arpilleras, toallas, lonas viejas, cartones desgarrados, papel de lija, papel amañá, masonite, aglomerado, acerolit, fibrocemento, madera de embalaje, piel de vaca o cualquier otra inimaginable superficie) jueguen también, con su balbuceante informalidad primigenia, un papel decisivo en la puesta en escena final de la composición plástica.

Esas audaces y poderosas propuestas del sempiterno niño grande de Son Abrines se exhiben hoy en el Centro Cultural Consolidado, en una coyuntura afortunada que permite al público venezolano disfrutar y apreciar en su cabal medida el alcance en verdad revolucionario y genial de ese "último sueño de Miró". ■

El Miró que nos es dado descubrir hoy en los espacios del Centro Cultural Consolidado es el creador genial arribado a su más fecunda madurez. Las sesenta y tres piezas que de él se exhiben en esa prestigiosa sala de La Castellana revelan a todas luces la actividad desbordante --casi desaforada-- de un prolífico inventor de formas que otorga libre vuelo a su fantasía poética, un maestro consumado y sagaz que desarrolla, sin cortapisas de ningún género, un quehacer rebelde y visionario.

Todas las obras allí expuestas corresponden, en efecto, a la última etapa creativa de Miró, esos veinticinco largos años postreros durante, los cuales llevó a esplendido

culmen sus planteamientos estéticos y plásticos. Enclaustrado en el silencio luminoso de ese nuevo gran taller que le diseñan Josep Lluís Sert en la finca Son Abrines de Palma de Mallorca, el maestro catalán produjo entonces una innumerable cosecha fértil de pinturas, dibujos, esculturas, cerámicas, textiles, gráficas, libros ilustrados y otros engendros artísticos, guiado sólo por una sensibilidad primordial y un instinto casi infantil, en las fronteras mismas del primitivismo más virgen y arcaico.

Así, en esos cinco últimos lustros de existencia el pintor de Montroig, dando rienda suelta a su intuición visceral, se concedió una libertad irrestricta, que llegó a rozar los linderos de la provocación, y terminó por permitirse toda clase de licencias estilísticas, formales, técnicas, icónicas, temáticas y morfológicas, al margen de cualquier convención, comedimiento o buen gusto.

Antes de arribar a semejante libertad de criterio, Miró necesitó trazarse en solitario, a fuerza de perseverancia y testarudo coraje, un camino propio, marcado por una larga secuencia de hitos memorables, los cuales tallan a recios golpes la vigorosa personalidad creativa de este catalán universal.

Por paradójico que parezca, Miró no fue lo que se dice un niño prodigio en el dominio del arte. Sus pasos iniciales fueron trastabillantes y llenos de titubeos. Al concluir la enseñanza primaria, se vio constreñido a cursar desde 1907 aquellos odiados estudios de Comercio a los que le había obligado sin remilgos su padre. Y es que aquel hacendoso relojero y orfebre catalán llamado Miquel Miró i Azeries, francamente alarmado ante la perspectiva de que su pequeño Joan abrigase inquietantes veleidades de convertirse algún día en artista soñador y bueno-para-nada, exigía que su joven retoño se labrase un prometido destino en la vida dedicándose a la respetable y lucrativa actividad comercial.

El futuro pintor logrará, sin embargo, ciertas concesiones paternales en favor de sus nacientes intereses vocacionales. Tras asegurar con sus estudios comerciales el fiel cumplimiento de las pragmáticas exigencias de su progenitor, Miró pudo, con el consentimiento de su padre, frecuentar la Escuela de Bellas Artes de la Llotja en Barcelona (1907-1911), donde tuvo por maestros a Josep Pascó (1855-1910) y, sobre todo, a su siempre venerado Modest Urgell (1839-1919), quien habrá de influir poderosamente en su obra.

Concluidos ya en 1910 sus estudios de comercio, y mientras su vida profesional parecía comenzar a estabilizarse como empleado en una droguería barcelonesa, una infausta circunstancia de salud determinará la definitiva orientación de su carrera artística: una grave enfermedad que lo postró en cama de improviso lo llevó a convalecer varios meses de 1910-1911 en la granja paterna en Montroig. Fue precisamente durante aquellas interminables jornadas de aburrida convalecencia en la finca campestre cuando en 1911 Miró decidió de modo irrevocable dedicarse por entero a la profesión de artista.

Fiel a tal propósito, de regreso a Barcelona se inscribió en la Escuela de Arte de Francesc Galí, en donde durante el cuatrienio 1911-1915 realizó sesiones de pintura al aire libre para pintar la naturaleza al vivo. Durante el trienio subsiguiente (1915-1918) frecuentó asimismo el Círculo Artístico de Sant Lluç, en donde se entrenó en dibujar del natural desnudos masculinos y femeninos.

En las obras —con predominio del paisaje hasta 1914; con énfasis en la figura desnuda a partir de 1915— ejecutadas durante esa larga docena de años de formación (1907-1918), Miró evidencia una personalidad artística aún sin definir, sobre la base de un lenguaje plástico demasiado convencional. No era de sorprender semejante resultado, teniendo en cuenta el enfoque tradicional (próximo a la estética académica) que

imperaba en los distintos centros de enseñanza artística en los que se había instruido en Barcelona.

Hacia el trienio final de ese período formativo (1915-1918), su interpretación de la realidad exterior se hace un tanto subjetiva, en una rara modulación formal en la que se combinan, en curioso sincretismo, varias influencias discordantes. Muchos de los trabajos producidos en ese momento delatan, en efecto, junto a innegables nexos con Cézanne y van Gogh, la impronta profunda del fauvismo, con no pocos ingredientes del cubismo.

En esa primera producción mironiana tales incidencias se hacen patentes en la violencia y antinaturalidad del colorido, en los abruptos contrastes de cromas y valores lumínicos, en la factura somera a base de gruesas pinceladas pastosas, en la relativa deformación expresiva de las formas y volúmenes.

En aquella iniciática etapa juvenil, generalmente calificada como su "período fauvista" (1915-1918), Miró desarrolla una modalidad de figuración todavía bastante convencional por morfología y temática: paisajes, bodegones, retratos. Pese a todo, el pintor matiza progresivamente esa referencialidad figurativa permitiéndose con tal fin no sólo ligeras distorsiones o leves deformidades, sino también una franca exuberancia de colorido, que se aleja con frecuencia del tono local.

Entre 1919 y 1922 el maestro catalán conforma una producción que, si bien aún mantiene un lejano parentesco con el fauvismo, gracias a la luminosidad y estridencia de sus colores, presenta un estilo más refinado y pulido. Son pinturas de complejo diseño, abigarrada composición, minucioso detalle, laboriosa ejecución y factura preciosista, cuyos ejemplos más palmarios son *Viñas y olivas de Tarragona*, 1919, *Caballo, pipa y flor roja*, 1920, *La mesa (Naturaleza muerta con conejo)*, 1920, *La masovera (La granjera)*, 1922-23, y, de modo muy especial, *La masía*, 1921-22, la cual constituye un genuino paradigma de la producción mironiana de esa época.

Un vuelco radical experimenta el estilo de Miró a partir de 1923-24, después de vincularse en París con los dadaístas y, algo más tarde, con aquel efervescente movimiento surrealista, que integran André Breton, Paul Eluard, Louis Aragon, André Masson, Salvador Dalí, Max Ernst, Yves Tanguy y otros escritores, artistas e intelectuales. Durante el prolongado septenio de 1923-29, el maestro de Son Abrines, en estrecho vínculo afectivo e ideológico con ese heterogéneo grupo liderizado por Breton, desarrolla su "período surrealista", en una expresión heterodoxa de surrealismo que evidencia una vez más la absoluta libertad de criterio que siempre manifestó ese tozudo creador frente a cualquier pauta impuesta desde afuera.

Durante esa "etapa surrealista" Miró, impelido por sabe Dios qué soterradas pulsiones de su emotividad raigal o su subconsciente encabritado, da a luz un fabuloso universo subjetivo. Son extrañas composiciones, plenas de fantasía onírica, en las que una nutrida cohorte de atrabiliarios "signos" inventados se combina con algunos escasos elementos referenciales, residuos apenas perceptibles de una realidad "objetiva", cuyas huellas el maestro catalán borra con decisión al reinterpretarla con creciente capricho mediante violentas distorsiones, síntesis atrevidas y elipsis cada vez más herméticas.

Miró crea así una morfología arbitraria y esquemática, a partir de un proceso radical de despojamiento, estilización y metamorfosis de las figuras, al extremo de que las imágenes se tornan progresivamente elípticas —muchas veces, la totalidad de un ser se resume, por audaz metonimia, en alguno de sus atributos más connotados—, hasta reducirse a meros signos pictográficos. Para colmo, el pintor de Montroig complementa tan brutal síntesis morfológica con una decidida restricción de los elementos compositivos, buscando así operar con austera economía de medios.

Durante su etapa “surrealista” (1923-1929), Miró adopta como método elaborar con meticuloso cuidado sus pinturas definitivas, transcribiendo con estricta fidelidad sus dibujos preparatorios, método éste que revela su firme propósito de no regirse jamás por el automatismo psíquico, que el surrealismo proclamaba como dogma irrenunciable. Y es que, a decir verdad, pese a sus nexos de amistad y solidaridad con los surrealistas, a su entusiasta participación múltiple en las actividades del movimiento y a sus innegables afinidades con el surrealismo, el maestro de Son Abrines no fue nunca un auténtico surrealista ortodoxo, en el sentido rígido del término.

En su producción “surrealista” –influida y directamente emparentada con el surrealismo—, Miró ha legado a la posteridad obras capitales de atrevida originalidad, de vigorosa contundencia e inquisitiva pregnancia signica y simbólica, como *Tierra labrada*, 1923, *La botella de vino*, 1924, *El Carnaval de Arlequín*, 1924, *Estrellas en sexos de caracol*, 1925, *Photo; ceci est la couleur de mes rêves*, 1925, *Perro ladrando a la luna*, 1926, *Paisaje animado*, 1927, *El caballo de circo*, 1927, y otros muchos trabajos pictóricos de ese momento, invariablemente titulados *Pintura* o *Composición*.

De cuño “surrealista*” son también los *Interiores holandeses*, que Miró pintara en París en la primavera de 1928, al regreso de un viaje de quince días por Holanda, visitando museos y ciudades. En esos tres *Interiores holandeses* el maestro barcelonés reinterpreta con inaudito subjetivismo –reelaborándolos de raíz con caprichosas metamorfosis— algunos lienzos de Jan Steen y Hendrick Martensz Sorgh, pintores neerlandeses del siglo XVII.

Una profunda crisis espiritual, que lo asalta de improviso en 1929-30, durante la que llega incluso a poner en cuestión el sentido radical de su propia pintura, lleva a Miró en este lapso a dedicarse con mayor énfasis al dibujo y al collage, en detrimento de la pintura. Ejecuta entonces composiciones en las que simplificados personajes y otros enigmáticos seres zoomorfos, de nítidas configuraciones amiboides y vivos colores uniformes, campean por sus fueros sobre fondos neutros de transparentes atmósferas. A ese periodo crítico corresponden, por ejemplo, la serie de *Pinturas a partir de un collage*. Al propio tiempo, buscando eludir la chata bidimensionalidad del lienzo, inicia sus *Construcciones* en relieve, que anteceden en varios lustros a los grandes trabajos escultóricos de su etapa de madurez.

Desde 1934 la ya excesivamente elíptica morfología “humana” de Miró se distorsiona en dramática desmesura, hasta llegar al límite de cierta poética deformidad, como se observa en las pinturas *Personajes rítmicos*, *Caracol*, *mujer*, *flor*, *estrella*, y *Tres personajes sobre fondo negro*, todas ellas de 1934. Esa deformidad frisa ya en los lindes de lo grotesco y lo monstruoso, en trabajos pictóricos, como *Hombre y mujer delante de un montón de excrementos*, 1935, y *Personajes ante una metamorfosis*, 1936.

En 1937, justo cuando arreciaba la guerra civil española, Miró pinta 27 grandes cuadros, en los que combina óleo, arena, alquitrán, caseína y betún sobre un inusual soporte, el masonite, que por lo general queda en buena parte sin cubrir. Ese año, cuando, tras reinstalarse en París, asiste a clases de dibujo del natural en la Academia La Grande Chaumière, el pintor de Son Abrines retoma durante breve tiempo la representación figurativa, aun cuando la violenta y tortura en crueles deformidades. Es el mismo año en que él, catalán republicano y antifascista, realiza el *pochoir Aidez l'Espagne*, para recaudar fondos de ayuda para la acosada República española; la misma fatídica fecha en que también plasma sobre seis planchas de celotex el inmenso mural *El segador* (5,50 x 3,65 metros), que es exhibido junto al *Guernica* de Picasso y la *Monserrat* de Julio González en el pabellón español durante la Exposición Internacional de París de ese año.

Hacia 1938 Miró acentúa aún más el proceso de síntesis y abstracción de sus figuras, enriqueciendo de rebote ese peculiar vocabulario de signos icónicos —mujer, hombre, pájaro, estrella, luna, sol, alubia, escalera, pie, mano, ojo, uña, boca—, que ya había venido constituyendo desde 1923.

En enero de 1940, poco después de estallar la Segunda Guerra Mundial, el barcelonés inicia en Varengenville-sur-Mer, pueblecito de Normandía, la serie de 23 *Constelaciones*: la primera de ellas, que porta como título *La salida del sol*, fue pintada en la mencionada población normanda el 20 de enero de 1940; la última, *El paso del pájaro divino*, fue hecha en Palma de Mallorca el 12 de septiembre de 1941.

Elaboradas con tempera, guache, óleo y pastel sobre papel, esas pinturas representan en tupida madeja esquemáticos personajes, animales y seres astrales, cuyas caprichosas morfologías (constituidas por unas líneas negras y un mosaico de uniformes playas cromáticas) se afirman con nitidez sobre vaporosas atmósferas coloreadas en suaves transparencias.

En dichas *Constelaciones* Miró engarza cada una de las formas o entidades por medio de un delicadísimo grafismo negro, que, en el proceso mismo de generarlas, acierta a entretejerlas por mera superposición, creando así parcelas estancas en las que anidan a placer en fuerte contraste los cinco colores puros por él seleccionados: rojo, azul, amarillo, verde y negro. Esa precisa parcelación de los colores, que ya venía afirmándose en él progresivamente desde 1923, se convertirá en lo sucesivo en rasgo distintivo del léxico mironiano.

En pleno dominio de su lenguaje morfológico, estilístico, temático y conceptual, Miró busca a partir de 1942 otros medios de expresión plástica y estética; con tal propósito produce en 1944 sus primeras cerámicas, y dos años después inicia su trabajo escultórico en bronce; en 1948 comienza a elaborar grandes litografías a color en el taller de Mourlot en París; un bienio más tarde aborda la xilografía en madera de boj, antes de inaugurar en 1952 su vasta producción de libros ilustrados para bibliófilo, en colaboración con sus amigos escritores.

La morfología de las obras de Miró posterior a 1942 es, en esencia, la misma que plantea la serie de *Constelaciones*. Paralelamente sus composiciones se tornan cada vez más simples, claras y monumentales, en un modo de abordaje estilístico-formal, según el cual un trazo delicadamente contenido en laboriosa factura se combina casi siempre con gruesos brochazos gestuales, en una pasmosa libertad de ejecución, que, al transcurrir el tiempo, se hará cada vez más desinhibida y feroz. De hecho, desde los inicios de la década del 40 el artista preferirá atacar directamente la tela en fulgurantes *impromptus*, sin basarse para nada en transcripciones más o menos fidedignas de dibujos preparatorios, como solía hacer en el pasado.

Tras instalarse en 1956 en Palma de Mallorca, donde su amigo el arquitecto Josep Lluís Sert no tarda en construirle ese gran taller soñado, hecho a la exacta medida de sus aspiraciones, Miró realiza una innumera y polimorfa secuencia de trabajos de la más diversa índole y concepto estético. Esa caudalosa y atrevida producción postrera — desde 1957 hasta inicios de la década del 80, cuando, por efectos de los achaques de su edad propecta, arriba a la casi inactividad artística, antes de fallecer el día de Navidad de 1983— expresa en su mayor fuerza y esplendor la genialidad creativa del maestro barcelonés.

Esos trabajos de la madurez cumplida del pintor de Son Abrines se basan con frecuencia en reinterpretaciones de antiguos dibujos suyos de las décadas precedentes. En otras muchas oportunidades utiliza no sólo como imagen representada, sino como auténtico “objeto presentado” directamente en la obra, toda clase de objetos encontrados: conchas, raíces, utensilios campesinos, productos de artesanía o de arte

popular, recortes de periódico y otros ingredientes banales, con los que había llenado su nuevo y enorme taller de Palma de Mallorca,

Elaborado en la más absoluta libertad de espíritu y acción, ese postrer *opus* mironiano adquiere una alegre expresividad y una extraordinaria frescura, imbuido hasta el tuétano de la asertiva espontaneidad de un niño, sin eludir cierta dosis de agresividad destinada a sacudir desde sus cimientos la comedida armonía convencional, el tranquilizante “sentido común”, el modoso “buen gusto”. El colorido de estas últimas obras gana en violencia y contraste, bajo la férula omnipotente del color negro. Es el negro, en efecto, el que, ubicuo, teje el dibujo, labra las formas, diagrama la composición, estructura y jerarquiza el micro-universo plástico mediante delicados trazos o potentes grafismos gestuales, mientras a veces inunda a raudales amplias parcelas cromáticas.

Las líneas, en tanto, crecen en grosor, negrura y agresividad, la gestualidad de su trazo se despliega con violento desenfreno, al tiempo que el grafismo, el arabesco y el ritmo meramente plástico asumen la primacía sobre el signo icónico definible y el contenido simbólico.

Como si no quisiera ahorrarse audacias y aventuras, en los trabajos de sus últimos lustros Miró introduce cada vez con mayor desvergüenza el azar irracional a través de múltiples chorreaduras, manchas, frotos, salpicaduras, huellas del pincel o de la mano, quemaduras con fuego o ácidos. Por si fuera poco, busca con ahínco que las broncas irregularidades de los soportes crudos que elige (lienzos de gruesa trama, arpilleras, toallas, lonas viejas, cartones desgarrados, papel de lija, papel amatl, masonite, aglomerado, acerolit, fibrocemento, madera de embalaje, piel de vaca o cualquier otra inimaginable superficie) jueguen también, con su balbuceante informidad primigenia, un papel decisivo en la puesta en escena final de la composición plástica.

Esas audaces y poderosas propuestas del sempiterno niño grande de Son Abrines se exhiben hoy en el Centro Cultural Consolidado, en una coyuntura afortunada que permite al público venezolano disfrutar y apreciar en su cabal medida el alcance en verdad revolucionario y genial de ese “último sueño de Miró”.