

## MIRO, LA MIRADA Y LA IMAGEN

Una de las reacciones más frecuentes ante las imágenes de Miró consiste en preguntar qué quieren decir. A veces, la presencia de restos figurativos, un ojo, un pecho, cualquier signo reconocible contribuye a determinar respuestas, a fijar qué quieren decir esas imágenes. Mas, por lo general, se recurre a claves que poco o nada tienen que ver con la representación de lo visible empírico. En este sentido, la pintura de Miró es una de las que mayor cantidad y variedad de explicaciones e interpretaciones ha suscitado. Explicaciones de todo tipo, en las que se entremezclan los sueños con la fantasía, el recurso al subconsciente con la espontaneidad, la reflexión poética con la analítica del signo pictórico. Toda suerte de explicaciones llenan de literatura la pintura de Miró.

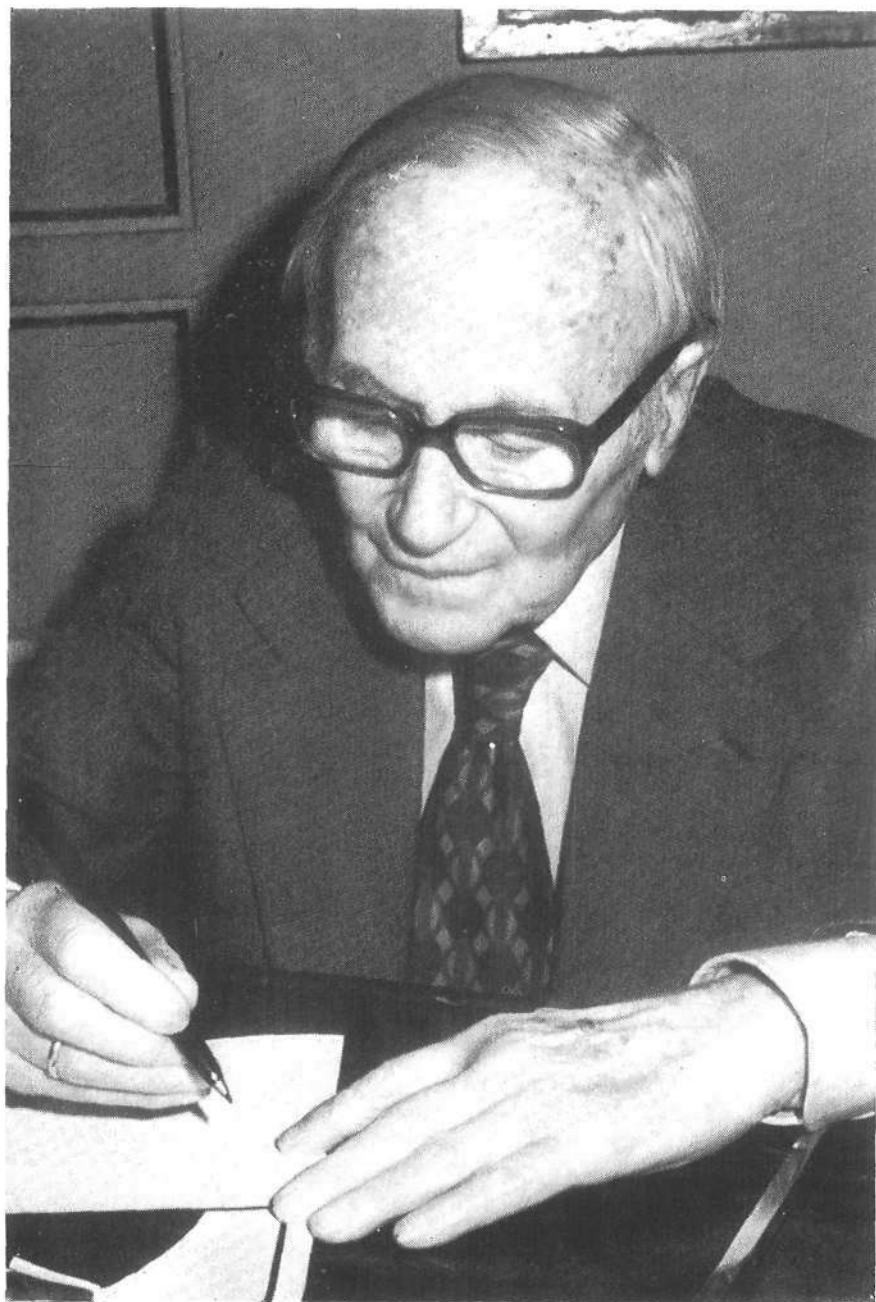
Sin embargo, su misma abundancia revela que ninguna de ellas es satisfactoria y que las imágenes se resisten a ser explicadas. Aún más: cuando vemos una imagen de Miró es difícil transmitir oralmente lo que vemos y dónde radica la importancia estético-significativa de lo que vemos. Creo que todos podemos hacer el experimento: ver una imagen de Miró y luego traducirla en palabras. El resultado es bastante pobre: o bien una descripción pormenorizada de los rasgos, signos gráficos y colores, de lo que hay en la tela, o bien una meditación subjetiva de las sensaciones provocadas por tales rasgos. En cualquier caso, nada que se parezca mucho a las imágenes y nada que sea lo suficientemente nítido, preciso y claro como para fundamentar algún tipo de teoría.

Los escritos sobre Miró no son, en general, mucho mejores; hacen lo mismo, obtienen los mismos resultados, pero con una redacción más cuidada. Sólo los textos poéticos parecen ponerse a las alturas de las imágenes mirólicas —al menos, algunos—, y ello es porque no pretenden traducir cuanto crear un equivalente poético; no pretenden comentar, sino sustituir: producir en un ámbito específico —el lenguaje poético— una imagen equivalente (y a veces análoga) a la de Miró. Los versos que le dedicara Paul Eluard, las mismas

«explicaciones» de Tristan Tzara, con todo lo que no tienen de explicaciones en la acepción habitual del término, resultan mucho más ricas, expresivas y convincentes que los textos críticos y analíticos. A diferencia de éstos, los textos poéticos pretenden abrir la mirada, no cerrarla; pretenden impulsarla, no sustituirla. Esa relación original que se establece entre la imagen pictórica y la mirada tiene en ellos una «provocación».

Esta situación no es, en absoluto, exclusiva de Miró. Pasa así con gran parte de la pintura contemporánea. No sé qué puede decirse de Pollock, por ejemplo, y me resulta difícil traducir en palabras las imágenes de Tapies o los volúmenes de Chillida. Cabe decir que la pintura contemporánea suscitó una doble trayectoria: en primer término, la pérdida de la figuración trajo consigo, tras un primer momento de perplejidad, la necesidad de comprender el cuadro de una forma distinta a como hasta entonces había sido entendido. Si antes el cuadro se veía para advertir en él lo reproducido o representado, si se valoraba en atención a la adecuación de tal representación—adecuación de la imagen a la realidad empírica pintada, al motivo, según una variante «plástica» de la vieja concepción de la verdad—, ahora ha de valorarse en función de pautas y criterios diferentes, puesto que no representa nada. ¡Cómo, por ejemplo, estimar a Miró en virtud de lo que representa o reproduce! No reproduce nada, aunque sí produzca—valga el juego de palabras— una enorme cantidad de imágenes. Ello trajo consigo la necesidad de establecer nuevas pautas en la percepción y análisis de las obras de arte, introduciéndose una concepción de considerable aceptación—y de la que yo mismo he sido uno de los defensores—: equiparando la imagen artística a un texto se propiciaba la lectura del cuadro. No se hablaba de arte o imagen artística, sino de lenguaje artístico. El cuadro, la imagen, tenía un código que era preciso descifrar, y nunca mejor empleada esta palabra, porque al ser siempre, en cada estilo personal, un código nuevo, la tarea del «lector» se asemejaba más a la de quienes describan jeroglíficos que a la de los que leen novelas.

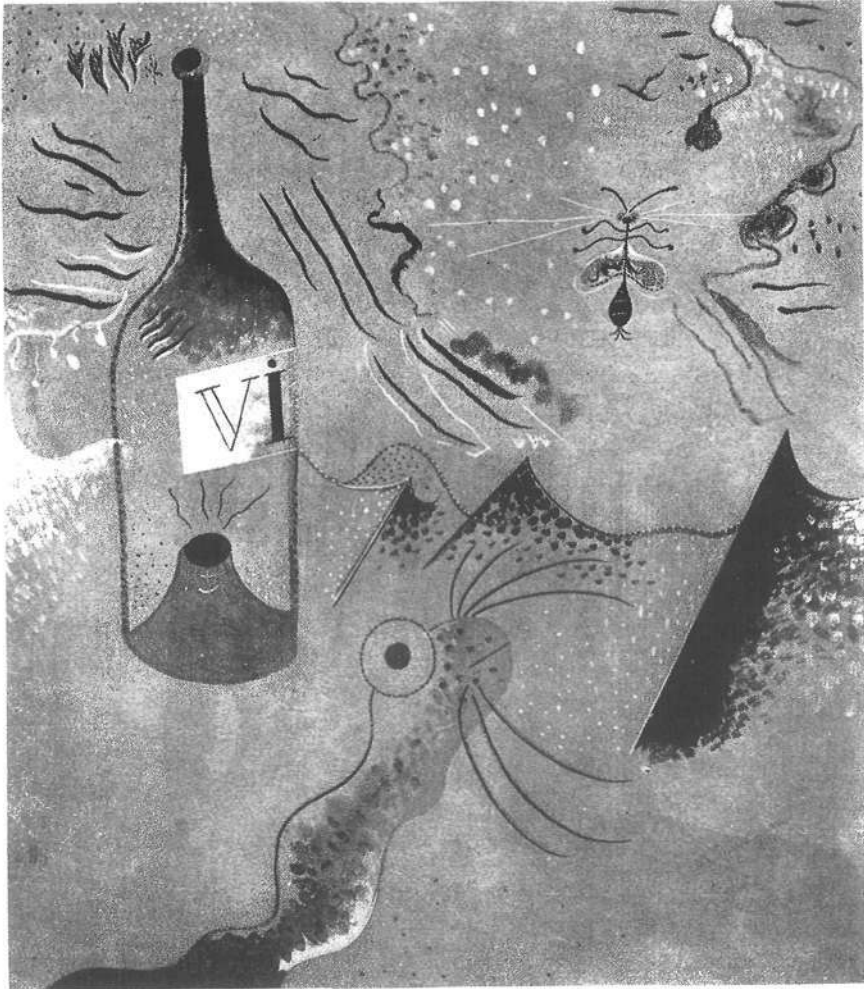
El desarrollo de la lingüística, su alto nivel de formalización y, en menor medida, el desarrollo de la semiótica contribuyeron de forma decisiva a la consolidación de este planteamiento: la existencia de un lenguaje artístico. Gracias a él, las imágenes artísticas comenzaron a ser investigadas, analizadas, superándose los modestos, pobres, límites en que hasta ahora se encontraban metidas la historia y la crítica de arte. Desde las consideraciones subjetivas sobre la belleza de los cuadros—consideraciones que, desgraciadamente, llenaban la boca de mis profesores universitarios—, o desde el puro descripti-



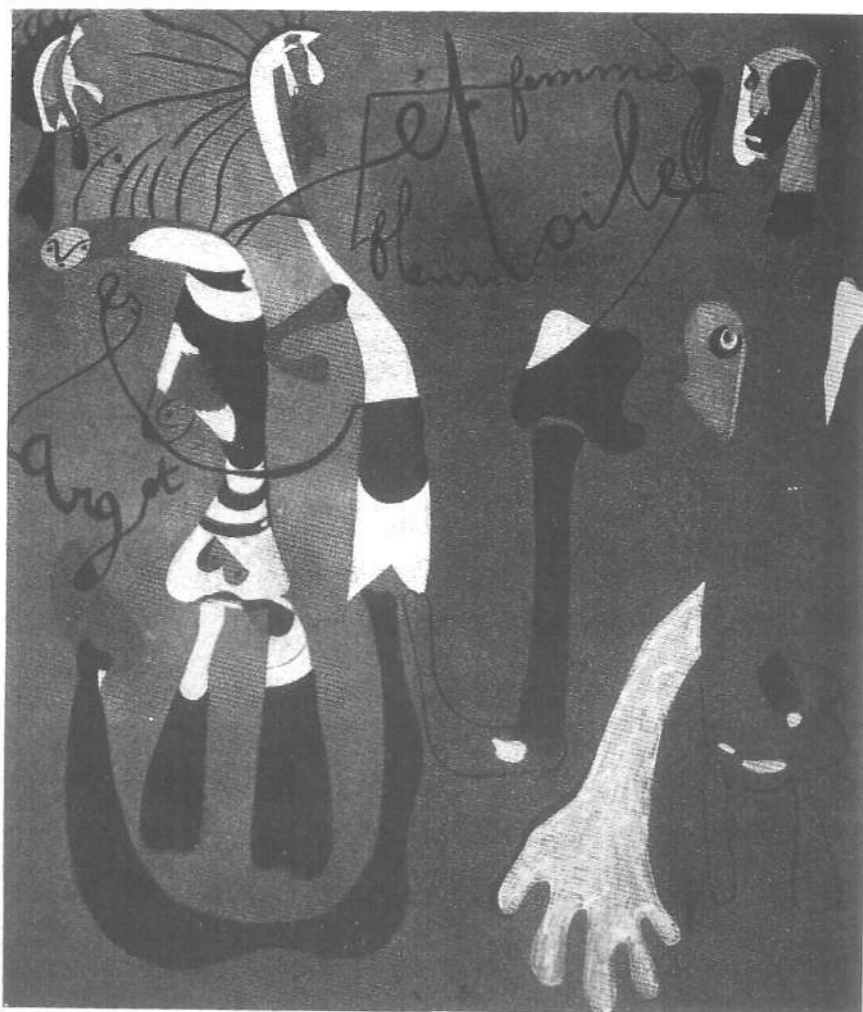
Joan Miró



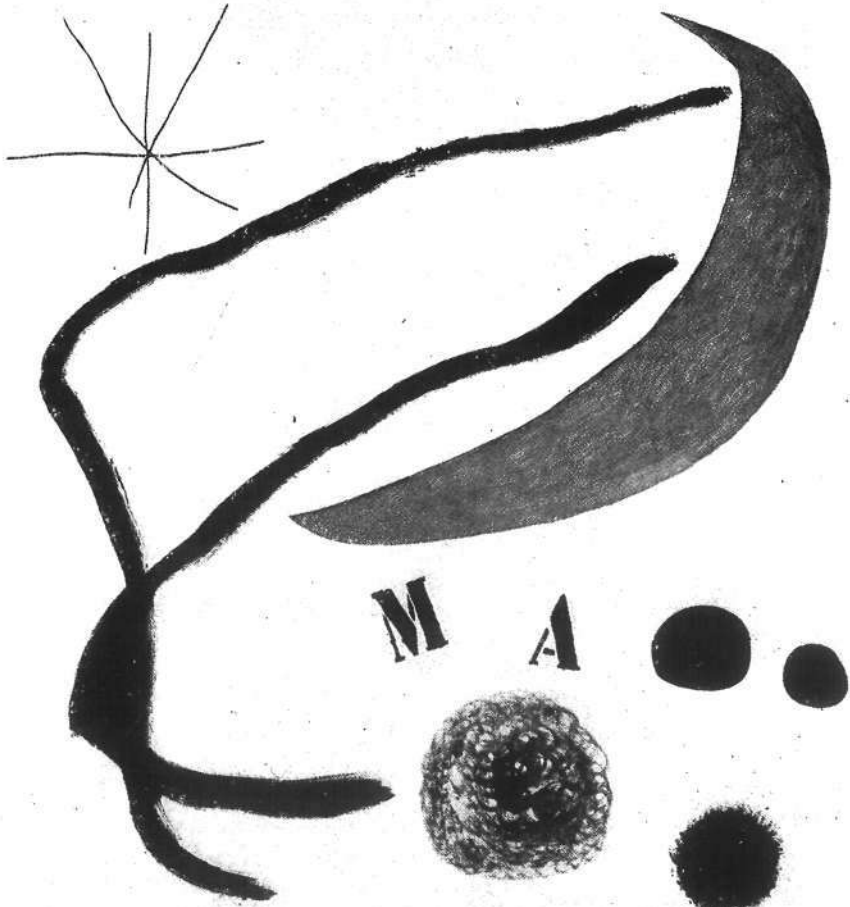
Miró: *Ermita de Sant Joan d'Horta* (óleo sobre cartón)



Miró: *Ampolla de vi* (1924). Oleo sobre tela



Miró: *Cargol, dona, flor, estel* (1934). Oleo sobre tela



Miró: *Poema 1* (1968). Oleo sobre tela



Miró: *Triptic dels focs artificials 1* (1974). Oleo sobre tela



vismo empírico que sólo se interesaba por una clasificación positiva de las imágenes, hasta la búsqueda de una sintaxis de la imagen, se ha recorrido un largo camino de precisión y rigor que es justo poner de relieve.

Ahora bien, precisamente en el momento en que ese caminar alcanza, quizá, sus cotas más altas es cuando más claramente se ponen de manifiesto algunas de sus debilidades. Y ésa es la segunda parte de la doble trayectoria a que antes me refería.

El problema puede quedar planteado en los términos de las siguientes preguntas: ¿Qué leer en Miró? ¿Qué es lo que en sus imágenes hace el papel de texto, dónde aprehender y cómo precisar el código? ¿Cuál es la gramática de la que estas imágenes se reclaman: el diccionario, el léxico? ¿Cuáles son las reglas de su semántica, la convencionalidad de sus signos?

Dicho de otra forma más breve: ¿Dónde están, ahí, los rasgos que permiten hablar de las imágenes como de *textos* y *discursos*?

No parece que en ellas podamos encontrar, después del esfuerzo de la semiótica contemporánea, esos factores que hacen del lenguaje motivo apropiado de un análisis. Es cierto que podemos establecer distinciones y divisiones, reducir elementos singulares y componentes en las imágenes de Miró, pero no lo es menos que cuesta mucho fijar su pertinencia a áreas que vayan más allá de la simple configuración material de la imagen, sea artística o no. Los esfuerzos realizados en este sentido—entre los que incluyo los míos—son un fracaso fecundo, pues, aunque no lograron reducir y traducir la imagen, que es lo que finalmente perseguían, sí nos enseñaron a verla mejor, que es lo que ahora pretendemos.

Aún más, hay un rasgo del lenguaje verbal que falta completamente en las imágenes artísticas y que, de alguna manera, establece con nitidez la diferencia entre aquél y éstas. La linealidad, la sucesión temporal, la no simultaneidad, es el marco en que se desarrolla el lenguaje verbal. Los sonidos van siempre unos detrás de otros; nunca simultáneamente. Otro tanto sucede con las palabras y con los textos; de lo contrario, no sería posible la doble articulación. Con las imágenes sucede, por el contrario, de manera bien diferente. Todas las partes de la imagen se ofrecen o presentan a la vez, toda la imagen se ve de una vez; la simultaneidad es el marco de su significación. Incluso los cuadros que sucesivamente produce un artista a lo largo de su vida son unidades independientes, que tienen valor significativo en sí mismas y que, desde luego, nada tienen que ver con la doble articulación del lenguaje verbal. Sólo cuando la

imagen es una *ilustración* de una narración verbal se pliega a las exigencias de la linealidad.

Aquí habría que hacer una investigación —para la cual no es ahora el momento— sobre la linealidad en el caso de la imagen literaria, es decir, de la poesía y la novela. Yo creo que se trata de una linealidad que se niega a sí misma, que se afirma en cuanto lenguaje verbal y se niega en cuanto imagen literaria. Pero me limito a sugerir el tema, no es éste momento de desarrollarlo.

Esta negación de la linealidad propia de la imagen pictórica induce a decir que los pintores ponen en pie un *universo*. No es raro oír hablar del universo de Miró o del universo de Tapies. Ahora bien, este concepto permite dos perspectivas de acercamiento: el universo de Miró, se diría en primer lugar, está constituido por una serie de obras producidas sucesivamente; es una *sucesión biográfica* según la cual se va desde, por ejemplo, los cuadros de 1917 —*L'ermita de Sant Joan d'Horta* o *Nord-Sud*— hasta los de 1921-1922 —*La masía*— y de éstos a los de 1924-1925 —*Botella de vino, Pintura*—, que rompen con el surrealismo figurativo o representativo, y así sucesivamente. Esta interpretación nos impide distinguir en el universo Miró universos más reducidos, el de esos períodos señalados, con entidad propia, y, dentro de estos universos reducidos, acotar aún más hasta llegar a cada una de las obras, hasta cada una de las imágenes, elementos imprescindibles, y reconocibles, de ese universo Miró que cada una es en sí misma.

No sólo no creo que exista algún tipo de necesidad que nos impida ese proceder; pienso, por el contrario, que éste es el proceder normal del espectador y del teórico cuando busca las «claves» de la pintura del artista o, simplemente, trata de gozar de sus imágenes. Y ésta es una segunda acepción de la noción de *universo* en su pintura. El caso de Miró es, en este sentido, muy notable: lo propio de su universo alcanza casi el grado de absoluto. El espectador y el crítico se sienten, ante su pintura, como la pelota de tenis: lanzados de uno a otro raquetazo, de una a otra imagen; cuando no dan en el cuadro, en la raqueta, se salen fuera, y es falta. Para otros pintores, la falta es lo normal. Para un realista académico, el universo está fuera de la pintura, tan fuera, que la pintura no está casi en él: el mundo empírico que dice reproducir.

La de la pelota de tenis es una imagen limitada, porque no indica nada sobre un aspecto fundamental: cada vez que chocamos con la raqueta, cada vez que ésta nos envía a otra, vamos entrando mejor en el universo de Miró, vamos mirando y viendo mejor, comprendien-

do visualmente mejor las imágenes. El progreso consiste en eso, de tal modo que el zarandeo no termina nunca.

Puedo entrar en ese universo sirviéndome de un elemento cualquiera. Por ejemplo, observo que en muchas imágenes de Miró hay letras, números, restos de símbolos o indicios, como la huella de una mano o el borrón de una mancha, una salpicadura de pintura... Son todos ellos signos gráficos que pertenecen a un sistema semántico organizado, ajeno a la imagen en que ahora se encuentran. Miró no es el primero que procede así; Klee lo había hecho en algunas de sus obras más famosas, *Villa R.* Al igual que en el caso de Klee, en el de Miró el signo gráfico —aquí, la letra— adquiere una función diversa del que tenía en el sistema original: a veces, la pierde por completo; otras, la conserva; pero siempre sobre el supuesto visual de que para el receptor, para quien se acerca al cuadro, es una letra, y, como tal, vista «en primera instancia». En *La botella de vino* (1924), las dos primeras letras de la palabra «vino» —*vi*— aparecen sobre la botella cumpliendo una doble función: designar, de acuerdo a su papel semántico original, el objeto botella y el tema del cuadro, e incorporarse, como un motivo iconográfico más, al conjunto de elementos o grafías que constituyen la imagen. Esta doble función está mucho más acentuada en *Caracol, mujer, flor y estrella* (1934), lienzo en el que estas cuatro palabras se incorporan plenamente, adaptándose incluso al ritmo gráfico, al conjunto de la imagen, designando simultáneamente los restantes motivos que la constituyen. En *Poema I* (1968) y en otros cuadros del mismo año, sin embargo, las letras que aparecen no tienen, al menos a primera vista, una función lingüística, sino plástica. No obstante, se cuenta con la convención a la que el receptor-lector está sometido, que aporta cuando mira el cuadro: son letras (elementos de un sistema lingüístico), de tal forma que se establece un juego de referencias: Miró descubre una nueva función, una función plástica, en signos lingüísticos; descubre un nuevo punto de vista para mirar las cosas, un punto de vista no habitual, no convencional, en una especie de ejercicio de limpieza, de eliminación de convenciones.

Este proceder del artista no se limita a las letras o las palabras; se extiende a los restantes elementos de la imagen. Hay una serie de motivos mironianos constantes: las estrellas, la luna, el sol, la firma, el pecho de mujer, los ojos, etc. La firma, por ejemplo, que es una marca, una señal de identidad, se convierte con su grafía en un elemento más de la imagen, crece, aumenta de tamaño, o disminuye, se mutila o entrelaza con otros motivos en función de exigencias plásticas inéditas. En este punto deseo señalar una coinci-

dencia: también la firma de los niños que acaban de aprender a escribir pertenece al mundo plástico del dibujo que firman; es un elemento más, con el mismo «estilo» que las cosas, los soles, los animales y los árboles que han dibujado. Después, esta característica se pierde, y la firma se aloja en el mundo de las marcas y del lenguaje verbal.

Parecido es el proceder mironiano con los motivos a que antes aludí. Un sol o una estrella son motivos iconográficos que representan o referencian a un sol y una estrella empíricos, un pecho de mujer referencia a una mujer, y un ojo, a un ser humano. Al igual que sucedía con las letras, el receptor está sometido a ese juego de convenciones y, al verlos en el cuadro, sitúa todos estos motivos en el ámbito de los sistemas de representación y comunicación a que originalmente pertenecen: *reconoce* una estrella, un árbol, un sol, un pecho, una mano... Mas ese reconocimiento no es el final de su mirada; con él no ha visto el cuadro. Todo lo contrario, si se queda en él, no lo verá nunca. La percepción consiste justamente en saltar por encima de tal convención, trascender el puro registro empírico de las cosas: todos esos motivos poseen aquí una función plástica diferente, incorporándose a la imagen y mostrándose entonces como imágenes diversas. Ahora yo *aprendo* a ver una estrella, un sol, una mano, un ojo, un pecho, de otra manera; fuera de la mirada convencional. Ahora yo aprendo a ver todos esos signos no como referentes de algo que no son, sino como referentes de sí mismos en cuanto signos plásticos.

En este punto cabe decir que Miró ha planteado pictóricamente dos problemas: ha cuestionado la percepción tradicional de la obra de arte, que se ofrecía siempre como una forma de reconocimiento —aquí hay una cara muy bien pintada, este perro parece salirse del cuadro, como aquel pájaro...—, pero no ignorándola, sino tomándola como punto de partida. Y, en segundo lugar, descubre las posibilidades perceptivas de las cosas: de la misma manera que las imágenes artísticas pueden verse de una forma no convencional, también las formas pueden verse de forma no convencional; también pueden verse, en el sentido fuerte de la palabra: entonces el mundo no es el motivo de un reconocimiento, sino de un descubrimiento y una presentación.

Hay una tercera clase de elementos en las imágenes de Miró: aquellos que podemos considerar como signos gráficos sin ningún tipo de significado o con significados secundarios (por ejemplo, unas manchas pueden ser la «representación» de unas salpicaduras, de borrones, pero son, ante todo, formas coloreadas); tal sucede en mul-

titud de grafías y masas de color, líneas, incluso con los mismos motivos, los más elementales, que proporciona la misma materia y la misma técnica con que están realizadas las imágenes. En algunas ocasiones, Miró establece asociaciones significativas, de tal manera que, pongamos por caso, unas salpicaduras puedan ser las estelas de los fuegos artificiales —*Tríptico de los fuegos artificiales* (1974)—, pero, de cualquier manera, continúan siendo salpicaduras.

La tradición de la pintura había venido concibiendo tales elementos como *componentes*, es decir, como motivos cuya individualidad y singularidad debe desaparecer en el conjunto que configuran, de la misma forma que el artificio técnico de la perspectiva debía desaparecer en la representación de la apariencia de la tercera dimensión. Esta no es una característica de la concepción tradicional de la pintura, sino también de otras instancias de comunicación; por ejemplo, el lenguaje verbal, donde los elementos simples, los fonemas, desaparecen subsumidos en la palabra y el sintagma, es decir, en los conjuntos significativos.

¿Qué hace Miró con todos estos elementos? Hace algo similar a lo que había hecho con las palabras, las letras y los motivos iconográficos: altera su función, elimina esa subsunción y los pone en primer plano; pone en primer plano un color o una línea, un círculo que no se refiere a nada que no sea él mismo, una construcción de líneas y colores, de masas, que no poseen referencia alguna ajena a la propia construcción plástica. Y también otra vez vuelve a jugar la misma suposición: la convención con que el receptor se acerca al cuadro establece una articulación inédita entre la vieja y la nueva percepción.

En todos los casos, Miró se reclama de un orden visual, no lingüístico-verbal y conceptual. En todos los casos, en el universo creado por las imágenes del artista, late un supuesto respecto del cual la pintura es: existe un orden visual convencional, de la misma manera que hay un lenguaje verbal convencional, de la misma forma que hay usos y costumbres, pautas de comportamiento y concepciones convencionales, resultado del devenir histórico. Ese es el patrimonio en que se construye la imagen y la percepción artísticas, no como su reproducción, sino como su trascendencia; no como su negación —no hay posibilidad de subir a los cielos tirándose de los pelos, bien lo mostró Kant—, sino como su superación. Dicho de otra manera, la percepción no es Ingenua ni natural; es cultural e histórica y, por ello, convencional. El orden de la percepción y la visión es ya una forma de acercarnos a la realidad, y para el común de las personas, una forma establecida (natural, se dice), apren-

dida y convencionalizada (al igual que sucede con los lenguajes). La tarea del pintor, de Miró, consiste precisamente en poner en tensión semejante orden de convenciones, descubriendo posibilidades perceptivas donde sólo había rutina visual, descubriendo un mundo donde sólo había patrimonio y depósito. En términos más técnicos: el artista devuelve a la mirada y la imagen su perdido valor de uso.

Ahora es legítimo afirmar que las imágenes de Miró no dicen nada del o a propósito del mundo, dicen, presentan un mundo.

*VALERIANO BOZAL*

Castelló, 9  
MADRID