JOAN MIRO: TEXTO PLASTICO Y METAFORA DEL LENGUAJE

SOBRE LA CONDICION METAFORICA DE LA PINTURA COMO LENGUAJE

Creo que asiste toda la razón a Miró en su habitual escepticismo —dulcificado no obstante por su inabdicable sentido de una cortesía que siempre es de agradecer— respecto a dos condiciones que tocan de lleno el cometido actual de este trabajo: su independencia del parecer interpretativo y valorativo de los críticos, y sus siempre oportunas matizaciones sobre la índole general significativa de sus signos. En el conocido texto de sus conversaciones con George Raillard sobrenada implícita, y hasta explícitamente en muchas ocasiones, como hábito desde el pasado, la evidencia del primer desentendimiento (1). Pero quizás sea aún más persistente en el mismo libro la resistencia de Miró a dejar deslizar el enjuiciamiento de su actividad plástica por el peligroso despeñadero de ciertas metáforas de la significación pictórica como «lenguaje», a través de las cuales la Semiología reciente y más aún, quizás, ciertas modalidades de crítica de las artes plásticas gusta de simplificar. Resultan casi siempre frutos de brillantez ilustrativa evidentes, pero quizás las más de las veces es a costa de inexactitudes terminológico-conceptuales que amenazan con desajustar todavía más destructivamente la actual babel de las prácticas críticas, donde se va perdiendo progresivamente la ilusión de establecer una metalengua rentable que pasaría priorita-

---

(1) Aparecido originalmente bajo el significativo título *Ceci est la couleur de mes rêves*, París, Seuil, 1977, y editado como *Conversaciones con Miró*, Barcelona, Granica, 1978. En su prefacio, Raillard lo aborda explícitamente: «Tengo la sensación de que los juicios estrictamente estéticos le dejan helado... E incluso debe gozar secretamente del fracaso del comentario», p. 12. Por su parte, uno de los más avezados amigos e intérpretes de Miró, Michel Leiris, ha proclamado siempre la condición ociosa de toda paráfrasis interpretativa, cfr. M. Leiris, *En torno a Joan Miró*, en *Miró litógrafo*, Barcelona, Polígrafa (vol. 1), 1972: «Arte totalmente espontáneo, arte sensible, arte abierto, la producción de Joan Miró no necesita comentarios estéticos y demostraciones en regla. La única conclusión posible a estas notas es un consejo práctico sobre la mejor manera de abordar una obra de Miró: crear el vacío en uno mismo, mirarla sin prejuicios y bañar en ella los ojos, como en un agua donde éstos podrán limpiarse el polvo acumulado en torno a tantas obras maestras. Gracias a este recuperado candor se nos abrirán, grandiosas, las puertas de la poesía», p. 39.

riamente por un cierto grado de responsabilidad intersubjetiva. En algunas ocasiones Miró subraya, a tal propósito, el predominio, y las más la absoluta autonomía en su pintura del que él llama «el aspecto plástico», sobre el «simbólico».

Así me parece que Miró, a su modo, sin énfasis pedagógico, pero con tenaz clarividencia, nos ha brindado apenas sin costo alguno el favor de poner muy en claro sus misterios e intenciones sobre una de las cuestiones capitales de su arte, en la que no ver claro desde el principio puede conducir a ver sólo a ciegas para siempre: la naturaleza exclusivamente plástica y arreferencial de sus signos. Y eso que en los cuadros de Miró diríase que se confabulan atravesadamente algunos indicios externos y aparenciales que pueden excitar al tipo de espectador tocado de la siempre dudosamente gloriosa voluntad mediadora de «intérprete», a entrever constelaciones de signos vocacionalmente simbólicos, incluso restringida y circunstanciadamente lingüísticos. Se recuerda a veces, y no sin razón, la voluntad literal de muchos grafismos habituales de Miró (2), y resulta por lo demás evidente que los grafismos literales de la propia firma, o de las leyendas en lengua natural incorporadas o constitutivas de algunos de sus cuadros, bajo el estímulo de Apollinaire (3) y la proximidad de Max Ernst, parecen traducir un entendimiento generalizado en él, una aspiración de significar plásticamente, en términos análogos a los de la significación de las lenguas naturales. Recuérdense cuadros tales como el famoso: «Ceci est la couleur de mes rêves», apostillado además de «Photo», el cuadro poema de «Le corps de ma brune...», y sobre todo la utilización plástica del grafismo lingüístico natural en su atractivo lienzo «Un oiseau poursuit une abeille et la baisse». Lo que no debe elevarse tampoco a fácil generalización, ya que se trata incluso de una bien circunscrita tendencia de época, perfectamente explicada por el poeta y sus expositores más solventes (4) y concretada a una determinada época de Miró, entre los años 1925 y 1926.

---

(2) Cfr. Raymond Quenau: *Joan Miró ou le poète préhistorique*, Lausana, Skira, 1949, y Joan Teixidor: *Papeles de Miró*, en *Miró litógrafo*, Barcelona, Polígrafa (vol. III), 1975: «Ya se ha escrito muchas veces que el arte de Miró es precisamente un arte de signos, de caligrafías o de ideogramas. La línea vuelve a su primer papel representativo. Es más que contorno, delimitación de superficies o perfil de las cosas. Es una existencia que se basta a sí misma porque en ella ya se cumple todo su significado», p. 16.

(3) Cfr. Margaret Rotwell: *Joan Miró. Peinture-poésie*, Paris, Editions de la Différence, 1976.

(4) La existencia del estudio de conjunto del excelente especialista, escritor, amigo y colaborador habitual del pintor, Jacques Dupin, *Joan Miró: la vie et l'oeuvre*, Paris, Flammarion, 1961, autoriza y obliga a todo estudioso de Miró a no insistir en los aspectos objetivos perfectamente constatados por tan autorizado tratadista. Véase también la excelente síntesis de Sir Roland Penrose, *Miró*, Madrid, Daimon, 1976 (original de 1970); para el aspecto que aquí nos ocupa, pp. 53 y ss. Análisis monográficos a este propósito de la dialéctica mironiana entre imágenes plásticas y rótulos temáticos se encuentran en el libro de Pere Gimferrer, *Miró y su mundo*, Barcelona, Polígrafa, 1978, especialmente en pp. 122 y ss.

Pero en éste, como en tantos otros aspectos, Miró ha sabido hacer honor a sus responsabilidades de gran artista. Es bien conocida la tentación-voluntad que ha animado el universo de la plástica contemporánea con variado acierto y aún más que dudoso fruto final, reduciéndola a abdicar de sus tradicionales cometidos «artísticos», ordenados a la obra como depósito o «ergon» significativo-referencial último, en favor de la «energía» intelectual inscrita en el propio proceso de expresión, donde el objeto resultante debería exhibir patentemente los rastros explícitos del proceso discursivo intelectual, sin cubrirlos con el tradicional barniz pacificador de la obra-resultado. No es que la pintura de Miró deje de ser también en ese aspecto rigurosamente moderna, o vanguardista si se quiere; participa del rasgo, pero lo supera, no se deja apropiar ni siquiera de él. Miró trasciende, a mi juicio, el riesgo de semejante exclusivismo por su fidelidad sin vacilaciones ni tormentos a su dogma de «predominio de lo plástico», norte al que ha supeditado cualquier sugerencia pasajera, desde la *Masía* a los más recientes murales de Harward, Barcelona o Madrid, que jamás han alcanzado en su ánimo el estatuto de la duda, ni tan siquiera el tormento de la tentación (5).

El espectador de las obras de Miró —y aquí no cabe sino que cada uno invoque el caso de su experiencia personal propia— no encuentra, a mi juicio, fácil el camino de la «lectura», si bien se le impone aplastantemente el de la intuición deslumbrante (6). Miró habla

---

(5) La condición «indiscutible» para Miró de tal esquema de prioridades la prueba, aún más que las declaraciones explícitas en tal sentido no raras en él, la condición tajantemente irónica de muchas de sus respuestas a sugerencias de simbologías no inmanentes. Recuerdo una de las más significativamente elusivas en sus conversaciones con Raillard, a propósito de «La masía», apunta el encuestador: «Le han dicho muchas cosas a propósito de este cuadro: que es un feliz nacimiento del mundo, o un mundo ominoso, donde las lagartijas del muro de la izquierda serían un signo trágico.» A lo que responde Miró, con una deliciosa desautorización, «entrándose por la tangente» en el único dominio del fenómeno comentado que le parece lícito e interesante: «El muro con sus lagartijas estaba así, y no hice sino dejarlo como estaba. Ese muro se opone al resto de la granja, que es completamente blanco. La razón —recalca Miró por si la cosa ofrece aún duda— era puramente plástica.» Cfr. *Conversaciones*, pp. 71-72. En tal sentido, y frente a tanto papanatismo interpretativo, nos parece saludablemente concorde con el entendimiento plástico de Miró en este punto, como en todos los demás, el magistral trabajo de su mejor crítico, Jacques Dupin, cit.: «Miró révèle également dans la *Ferme* l'intérêt constant qu'il portera à la matière et à la texture des objets. Bien qu'il ait affirmé que le traitement du mur de la ferme lui ait été dicté par le besoin équilibrer le grillage du poulailler, il n'en trahit pas moins cette prédilection du peintre pour les accidents capricieux de la surface des choses, le mur atteint à une étrange poésie tant il montre de craquetures, de lézardes et de mousses que le pinceau traduit en un jeu infiniment subtil de lignes sinueuses, de traits courts et de points. Toute la délicatesse raffinée de la peinture chinoise est retrouvée. Pour Miró la surface vivante des choses est le meilleur révélateur de leur substance et de leur réalité interne», p. 99.

(6) Condición señalada con no escasa insistencia por la crítica mironiana más sensata, como Raymond Queneau, *Miró y sus trampas*, en *Miró litógrafo*, Barcelona, Polígrafa (vol. II), 1975: «Ciertamente, son siempre unos signos, una escritura. Pero los signos acarrean más inseguridades, una dispersión de significados, una estela de pequeñas cosas, que ya no dan lugar a la interpretación y que, aun siendo, si se quiere, manifestaciones del azar, no por eso dejan de ser calculadas por alguna actividad preconsciente, como si dependiesen de esos

continuamente de «golpear» la visión del espectador, de imponer la imagen plástica antes de que se apodere del diálogo visual con la obra cualquier tentativa de desarrollo discursivo, interpretativo. Tal tipo de «interpretación» no le interesa a Miró, seguramente no le parece útil en el espectador, lo manifieste o no explícitamente; pero con toda seguridad le parece ociosa y falaz para él mismo para su propio caso de creador. «Si pudiera explicar mis telas —ha dicho en alguna ocasión Miró—, sería sin duda algo intelectual. O tal vez más allá, algo frío y muerto, una cosa de teórico» (7). Creo que a través del repetido concepto mironiano de «golpear», de punzar o adelantarse, el pintor ha acertado a formular muy exactamente la verdadera naturaleza de su arte. No existe en sus lienzos la acogedora pasividad de unas formas interpuestas con la realidad o con otro tipo de representación semántica, de contenido. El concepto de tales formas se agota en sí mismo, dentro de su endorreferencialidad estética. Aquí, más quizá que en el tipo usual de mensajes artístico-verbales, se decanta como rasgo privativo esa «modelación secundaria» con la que Jurij Lotman ha querido dar cuenta —y casi ha cumplido el prodigio de lograrlo— de la razón última que explica la especificidad artística de los textos poéticos (8). Las formas plásticas de Miró no sólo no son significantes neutrales en cuanto a su dimensión estética, sino que, a diferencia de la modelización verbal literaria, excluyen prácticamente la asociación simbólica.

Esta particularidad de las formas que constituyen el sistema expresivo de Miró, y que por la importancia de la cuestión que comprometen me atrevería a considerar ciertamente definitiva, no excluye, sin embargo, ni el que no se pueda, o no sea útil, realizar alguna modalidad de «lectura» de sus formas al servicio de un inventario general desde el que proponer reconocimientos descriptivos de sus distintos textos; ni conculca tampoco el que, de alguna manera, no sea posible hablar del conjunto de recursos expresivos de la plástica de Miró como de un «lenguaje». Lo primero se ha hecho con minuciosa utilidad. Realmente ninguna persona interesada en el universo mironiano puede dejar de agradecer el pormenorizado inventario de figuras formales elaborado por Cirici Pellicer. Se trata, sin duda, de

---

parámetros ocultos en torno a los cuales gira la historia de la microfísica actual», pp. 30-31. Ver análogamente Michel Leiris, junto con Dupin, quizá el más próximo y fiel intérprete literario de la plástica mironiana, en *Enmiendas y adiciones*, en *Miró litógrafo*, cit. (vol. I), 1972: «No hay pasado, ni reminiscencia, ni proyecto anterior a la puesta en marcha, ni sentido simbólico preexistente. No hay futuro: no se trata de conseguir, mediante la obra, un mensaje que a su llegada será descifrado: la obra *dice*, pero, literalmente, no *quiere* decir nada», p. 12.

(7) Cfr. *Conversaciones*, p. 116.

(8) Cfr. Jurij Lotman: *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1978 (original de 1970), páginas 20 y ss

un trabajo deducido desde una convivencia habitual con el mundo de formas mironianas, con la ventaja de tales seguridades y el buen sentido de no querer excederlas, que preside el propósito general de la obra manifiesto desde sus primeras líneas: «Queremos acercarnos a la obra de Miró para leerla hasta donde sea posible. Procuraremos servirnos de muchos filtros, cribas y demás instrumentos materiales apropiados para ir descubriendo en ella lecturas, para ir distinguiendo *conjuntos inteligibles y traducibles a alguna ley de formación*« (el subrayado es nuestro) (9).

Efectivamente acierta el crítico con el empleo de la indefinición. Al hablar de «alguna ley de formación» queda a salvo el que dicha ley —con independencia de la que él mismo crea acabar descubriendo en ese libro— tenga que coincidir con la ley de la referencialidad simbólica del universo tópico del lenguaje. Ley unívoca y universal en la estructura profunda, que no coincide empero con la ley mironiana, que es ley por definición *creativa*, es decir, singular y autónoma. Lo específico de la creatividad artística en general, o de la creación de Miró en concreto, reside en su condición única, sin antecedentes claros ni repeticiones conocidas. El mito heterodoxo romántico se cumple aquí una vez más; lo sentimos así intuitivamente, y, para liberarlo de las sospechas al prejuicio antirromántico, lo expresaremos con Miró diciendo que la irrepetibilidad pasa por el carácter gratuito de las asociaciones —no incompatible con la coherencia permanente constituida en sistema expresivo personal— rescatadas por él al universo lógico-lingüístico de las referencialidades fijas, motivadas históricamente al menos, y constituidas en la dimensión estética de las relaciones de necesidad estrictamente plásticas (10).

La posibilidad de «lectura» de los textos plásticos de Miró, establecida en los términos que acabamos de examinar, no implica necesariamente que este universo pictórico constituya en sí mismo un tipo de lenguaje dominado por la modalidad lógica de los lenguajes naturales, al menos en la dimensión «estándar» lógico-comunicativa

(9) Cfr. A. Cirici Pellicer: *Miró en su obra*, Barcelona, Labor, 1970, p. 9. Precisamente en la misma medida que me parece positivo y elogiable el intento de una lectura interna e «inmanente» de inventario, me parecen menos seguros e ilustrativos los intentos —lícitos por otra parte, pues cada autor hace con sus deducciones lo que estima más oportuno— de desplazar contextualmente (es decir, no co-textualmente) el alcance interpretativo de sus nítidas y familiarmente bien establecidas categorías co-textuales.

(10) Así creemos que lo intuyen análogamente, dentro de sus propios medios de expresión, los críticos tradicionales de Miró más directa y largamente familiarizados con el mundo de ideas y con la creación del pintor. Por ejemplo, uno de sus más tempranos críticos, James Johnson Sweeney, cuando caracteriza la obra de Miró en los siguientes términos: «A charged wire without insulation, a primary simplicity of forms, a vitality of inevitable relationships allowed to take their natural order, pictures which seem to have come to life on the canvas, rather to have been painted.» *Joan Miró*, Barcelona, Polígrafa, 1970, pp. 11-12.

de los mismos. Si acaso, como veremos, en último término el lenguaje mironiano, que es pura metáfora de lenguaje, quizás alcance a ello en virtud de su condición medularmente poética. Las razones de necesidad simbólica de las formas de Miró tal vez sean sólo en último término lingüísticas por su analogía con las formas más puras en que se cumple la autonomía significativa de la palabra y la imagen poéticas (11). Para que la condición lingüística del sistema de signos —o mejor de formas— de Miró pudiera ser interpretada no metafóricamente, es decir, en sentido estricto, debería cumplir los mismos requisitos de *sistematicidad* y *constancia simbólicas contextuales* que cumplen las lenguas naturales; en el sentido de que las relaciones de la *lengua* aspiran a traducir correctamente las relaciones del *mundo* (12). Para alcanzar condición metafórica de lenguaje basta a cualquier sistema de signos asemejar en riqueza y sistematicidad *co-tex-*

---

(11) Tal condición aparentemente contradictoria que señalamos en Miró, a la vez irreductible a la metáfora común de lenguaje plástico y susceptible de paralelismo con la endorreferencialidad poética, deriva de nuestra conciencia relativamente autónoma de la poeticidad expresiva respecto de los valores lógico-comunicativos del «estandar». Analogías con nuestra actitud a propósito de Miró son también allegables en el libro de Pere Gimferrer, *Miró y su mundo*, cit. Véase uno de los más caracterizados fragmentos al respecto en pp. 146-148: «Lo que Miró encontraba en la poesía —y que estaba en él mismo— los poetas lo han encontrado en Miró. No hay arte menos literario que el de Miró; soberana, habla en él la claridad de las formas, la irradiación de su resplandor». Las reiteradas exégesis no dan cuenta de este universo, en sí mismo inaprensible, sino de que la poesía reconoce en él el fundamento de su trayectoria. La literatura tiende cada vez más a borrar las divisiones: todo es texto, es decir, todo es poema. La obra plástica se presenta entonces como un espacio poético en el que es posible un reconocimiento inmediato —y a la vez como un desafío—. Por su sola existencia, declara la unidad del mundo y desmiente la experiencia convencional. El papel de la poesía en el arte de Miró no es adjetivo: «Miró ha asumido la identidad de la experiencia poética y la experiencia plástica. La «experiencia» de un cuadro de Miró —su título— es por ello muchas veces un poema en sí misma. El lenguaje poético de vanguardia, más que designativo, es autónomo; mantiene con lo que designa una correspondencia que obedece sobre todo a las necesidades desvinculadas de la designación. Como un cuadro, una escultura, un objeto. La designación de lo real se encuentra en un nivel más profundo; ni en la noción común de real ni en la noción común de designación. Las relaciones entre palabra y mundo son el centro de esta exploración poética, del mismo modo que las relaciones entre palabra y plástica se incorporan a la tarea mironiana con una naturalidad idéntica al examen de las convergencias o divergencias entre experiencia visual y experiencia artística.»

(12) Ciertamente el caso de Miró, como el de muchos otros artistas modernos, extrema el límite de la correlación entre el universo contextual y cotextual referido al cuadro. Esa peculiaridad indescontable en la referencialidad del cuadro clásico al propio orden interior, que prima incluso sobre las referencialidades externas, tal como lo ha descrito Louis Marin para pintores como Poussin o Philippe de Champagne, ha de extremarse para el caso de artistas como Miró. Véase una de las afirmaciones más explícitas de Louis Marin, en sus *Estudios semiológicos. La lectura de la imagen*, Madrid, Comunicación, 1978: «Las figuras del cuadro están, de alguna manera, en su superficie como los índices de la representación: ellas designan el mundo para nosotros espectadores, pero al mismo tiempo remiten al espacio epistemológico configurado del cual el cuadro es el representante. Sobre este plano, las figuras explícitas del cuadro se organizan en nivel simbólico. Pareciendo, en sus figuras, designar el mundo, es la añagaza de la figura como imagen de las cosas —el cuadro no es otra cosa que el espacio de representación donde se implicitan los diversos sistemas que lo constituyen— La añagaza de la figura como imagen disimula el saber que se representa en el cuadro. Conviene precisar en este punto esencial, por una doble referencia, la definición del nivel simbólico de la figura», p. 60.

tual al sistema de una lengua natural cualquiera (13). En tal sentido, el sistema plástico de Miró constituye un lenguaje —y aun no trivial— en virtud de la considerable densidad de sus unidades formales y por la estricta sistematicidad con la que se «distribuyen» (14) funcionalmente, tanto en el sistema general de los rasgos-color del pintor como en el de entidades-componente de los textos.

La persistente intuición dicotómica, tan variadamente rebautizada en el desarrollo moderno de la lingüística: sintagmático/paradigmático, intensional/extensional, co-textual/con-textual, funciona en sistemas expresivos como el de Miró —y no sería desde luego exacto generalizarlo a los de todos los pintores— como el gozne que establece estrictamente su incardinación como lenguajes. Son la solidez y fijeza permanentes de su funcionamiento en el plano intrasintagmático, intensional y co-textual lo que posibilita a tales sistemas para suscitar la imagen metafórica de lenguajes con propiedad hasta ahí incuestionable. Pero la condición real de lenguajes se incumple en la segunda rama de la dicotomía. Extensional y contextualmente, sistemas como el de Miró descubren en seguida su ausencia de vocación *interpretativa* (15). No son sistemas sin *mundo;* pero sus mundos, que pueden coincidir en algún caso con el de la poesía, no se identifican en modo alguno con la red de referencialidades constitu-

---

(13) La distinción co-textual y con-textual, que traduce una intuición lingüística de muy amplia extensión, ha sido últimamente difundida con positivo rendimiento desde un sector de la lingüística textual. Una de las primeras aplicaciones conscientes del alcance de esta dicotomía fue la de Teun A. van Dijk, en *Some aspects of Text-grammar,* La Haya-París, Mouton, 1972. Y, con posterioridad, J. S. Petöfi la ha extendido a sus más complejas consecuencias en *Vers une théorie partielle du texte,* Hamburgo, Buske, 1975. pp. 9 y ss. El ámbito de especificidad de la noción de co-texto lo precisábamos ya tempranamente en nuestro libro *La lingüística moderna,* Barcelona, Planeta, 1977: «Por co-textuales se alude a las relaciones internas construidas por los componentes en el seno de la extensión del discurso verbal, a la que llamamos texto». p. 149. Mis propias referencias a la noción de contexto se establecen en función de su significación dentro de mi teoría tópico-textual de los fenómenos culturales, corroborada en la práctica tipológica de fenómenos complejos como la lírica petrarquista o la teoría literaria del Renacimiento; remito a mis libros *Formación de la teoría literaria moderna,* vol. I, Madrid, CUPSA, 1977, y vol. II, Murcia, Universidad, 1980, así como al conjunto de trabajos sumarizados en mi artículo «A Text-typology of the classical sonnets», en *Poetics,* 8, 1979, pp. 435-458, destacando sobre todo, como planteamiento de una amplia y compendiosa concepción del contexto, «Lingüística del texto y texto lírico. La tradición textual como contexto», en *Rev. de la Soc. Española de Lingüística,* 8, 1, 1978, pp. 19-75. Incorporando con otros trabajos complementarios a mi libro, en colaboración con J. S. Petöfi, *Lingüística del texto y crítica literaria,* Madrid, Comunicación, 1979.

(14) Remito aquí al modelo distributivo generalizado en la lingüística estructural norteamericana, singularmente de Z. S. Harris, según el cual la definición de cada pieza lingüística resulta de su capacidad de inserción o no en determinado contexto. Así, las piezas que son susceptibles de ocupar el mismo punto de un contexto forman una *clase de equivalencia* en el sistema y tienen sintagmáticamente la misma *distribución;* en caso contrario tienen *distribución complementaria.* Véase mi trabajo «El distribucionalismo lingüístico», en *Anales de la Universidad de Murcia,* XXV, 4, 1967-68, pp. 434-455.

(15) Acertadamente intuyó al respecto M. Leiris, *En torno a Miró,* en *Miró litógrafo,* cit. (vol. I), p. 39: «La pintura de Miró, a la vez elemental y preciosa. Todo reposa sobre la calidad del trazo, el encanto de los colores. No hay nada que explicar sobre esta pintura, que no puede tampoco explicar nada.»

tiva del mundo lógico de las lenguas comunicativo-naturales. Esta diferencia no es desde luego trivial, ni desdeñable. La sabemos a menudo olvidada, borrada y preterida por los semiólogos de afición y los embaucadores de oficio. El problema no es ya utilizar una metáfora de *más o de menos*; no soy partidario de un purismo maltusiano con las licencias de la lengua crítica; sobre todo, si se trata de enriquecer sus posibilidades de iluminación de los objetos y sistemas de análisis. Lo malo es que con indeseable frecuencia el mantenimiento prolongado de las metáforas semiológicas de lengua se relaja hasta el olvido de su propia condición. Se producen así las herejías categoriales de ciertos semiólogos para con la lingüística, que tan flacos favores rinde a la seriedad de ambas disciplinas; y sobre todo desacredita los análisis del objeto, pues hasta el más iluso y confiado se percata de la superflua inadecuación de los análisis, en el mejor de los casos, y hasta el más tonto cae en la cuenta de las inexactitudes de apreciación y de los errores de concepto lingüístico que se agregan tras de las continuas transposiciones forzadas.

Y además, como veremos, el enriquecimiento desde los conceptos lingüísticos pertinentes de las categorías críticas implicadas en la paráfrasis descriptiva y en la correspondiente interpretación de un universo plástico como el de Miró, funciona satisfactoriamente bajo la condición consciente invariablemente querida por el propio Miró de que su universo de formas plásticas es radicalmente extraño al mundo de operaciones simbólicas canonizadas por el lenguaje en sentido estricto.

«UT PICTURA POESIS»: ACTUALIDAD MIRONIANA DEL VIEJO LEMA

Al descartar previamente el discurso plástico de Miró del modelo funcional de las prácticas lingüístico-comunicativas (y no sólo, en general, arguyendo a una incompatibilidad global de la pintura, sino muy en concreto como caso singularmente peculiarizante de la pintura de Miró, contra la promesa más inmediata de sus apariencias más externas) he adelantado que, si acaso, su pintura puede acercarse al modelo de las prácticas lingüísticas precisamente en función de uno de los comportamientos excepcionales de aquéllas, el que peculiariza la modalidad artística del lenguaje con función poética (16). El de la poeticidad, o la especificidad poética de la lengua

(16) Se recuerda obligadamente en este caso la caracterización de Roman Jakobson de la referida función, como aquella centrada sobre el *mensaje*, en su muy famosa intervención conclusiva del Congreso de Indiana, *La lingüística y la poética*, en español, entre otros si-

«estándar», es uno de esos problemas de entrada y término, lo que quiere decir definitivamente irresolubles, que caracterizan cualquier disciplina, tal como puede serlo la pregunta sobre el filosofar para la Filosofía. Todo cultivador consciente de la ciencia en cuestión, en este caso de la Teoría literaria o de la Teoría del Arte, debe enfrentarse a lo largo de su vida, al menos una vez, con un cuestionamiento explícito de estas nociones de poeticidad o esencia artística; y la mayoría acabamos dando nuestra solución (17), más como una rendición de cuentas del empleo relativo a los talentos que se nos dieran, que con pretensiones de zanjar definitivamente la cuestión a nuestro gusto.

Sin embargo, entre todos, entre los que de verdad aportaron soluciones parcialmente clarividentes, como Aristóteles, Longino o Lessing, y quienes en el mejor de los casos no alcanzamos sino a despabilar la llama agonizante de aquellos grandes lenguajes amortiguados en la sucesión histórica, existe ya un precipitado medio de opinión, aceptable, al que se puede apelar fiablemente. Ese es el que va a jugar en este caso, como enunciado de fondo, para el problema de la significación en Miró. Parece punto común de criterios que lo específico de la poesía es *connotar* más que *denotar*, es decir, primar la comunicación *sugerida*, transracional, más que la *expresada;* atenta más a las repercusiones interiores de la propia forma que a las imágenes usualmente adheridas como significados lógico-comunicativos, la poesía es sobre todo *desautomatización* del mensaje, despojo de lo usual-asociativo y epifanía de lo maravilloso e inesperado (18). La

---

tios, en Th. A. Sebeok (ed.), *Estilo del lenguaje*, Madrid, Cátedra, 1974, pp. 123 y ss. Quizá haya sido Joan Teixidor, junto a Jacques Dupin, el crítico de Miró que más adecuados y permanentes registros ha sabido descubrir en esa constante de inspiración poética de Miró, glosando sobre todo afirmaciones del pintor como la de «vivir con la dignidad de un poeta», cfr. Joan Teixidor, *Papeles de Miró*, cit., p. 25: «Esta obsesión por las palabras que se encuentra en toda la obra de Miró y que queda explícita en textos inscritos en sus telas y en la gracia infinita de los títulos con que las bautiza, nos explica también su continua vecindad con los poetas.» Monográfico, pero en cuanto tal no absolutamente satisfactorio, es el segundo de los estudios dedicados a este problema por Margaret Rotwell, *Joan Miró. Peinture-poésie*, París, Editions de la Différence, 1976: «Bien entendu, la connaissance des textes desquels Miró s'inspira ne modifie en rien la puissance plastique du tableau. Miró est lui-même: les inscriptions n'expliqueront pas les images, elles les "illustrent" et amplifient leur pouvoir évagateur. La beauté et la complexité de ces oeuvres résident dans la juxtaposition de systèmes de signes autonomes qui, de curieuse façon, "riment" entre eux. La fusion en un ensemble visuellement cohérent de ces matériaux aux connotations hétéroclites, nous donne la mesure du génie de Miró.»

(17) He quintaesenciado el contenido de mis publicaciones y de todas mis experiencias científicas y artísticas en un extenso trabajo con el título de *Lingüística, literariedad-poeticidad*, que aparecerá en «1616, Revista de Literatura general y comparada».

(18) Al lector informado en la problemática de la poética moderna no hay que advertirle que en estas líneas parafraseo e invoco muchas de las nociones y logros capitales de la moderna estética literaria. Para una justificación más explícita de mis presupuestos, remito al lector no familiarizado con el referido horizonte disciplinario a mi libro *Significado actual del formalismo ruso*, Barcelona, Planeta, 1973.

poesía, pues, se configura singularmente como exploración significativa y comunicación inédita.

Experiencia significativa muy semejante es la que de la voluntad simbólica de la plástica de Miró nos comunican sus mejores críticos. Tal es la tesis más general desde la que Sweeney viene presentando *las sugerencias simbólicas de Miró* (19), que ha recibido pleno reconocimiento tras la aquiescencia de Dupin o de Penrose (20). Pero es el propio Miró el que más rotunda y misteriosamente ha expresado la adecuación. En un lugar donde aparece encuestado sobre el tan traído y llevado tópico del infantilismo espontáneo de su pintura (21), Raillard para arreglar tanto desafuero lo convoca adecuadamente en los siguientes términos: «Me da la impresión de que usted no tiene la infancia tras de sí, sino que avanza incesantemente hacia ella.» A lo que Miró responde: «Sí, hay que arañar la tierra para encontrar la fuente, hay que cavar.» Tras de la metáfora se significa muy exactatamente esa común capacidad de *descubrimiento prospectivo de los propios símbolos*, con los que no se cuenta nunca de antemano, donde se acomunan la condición significativa de la pintura de Miró y los descubrimientos y regalos comunicativos de la alta poesía.

Si queremos extraer de la *Maternidad* o de *El oro del cielo azul*, por poner ejemplos no análogos, los elementos de significación directa, obligada, apenas pueden relacionarse significados objetivos. En términos lingüísticos es fácil ilustrar adecuadamente esta intuición, diciendo que la comunicación de Miró se practica *sin presuposiciones*. La comunicación lingüística es sólo posible en términos de una carga de presupuestos implícitos superior incluso a las marcas explí-

---

(19) Cfr. J. J. Sweeney: *Miró*, cit., pp. 18-19: But for all his recognition of the necessity of nature as a point of departure for a painting, a picture for Miró has always taken more the character of a metaphor than of a simile. With his brush he says, "*This* is a star, a ladder, or a woman", not "This looks like a star, a ladder or a woman". The sign has an inmediate reality and is more evocative as itself than what it stands for. Consequently a painting for Miró is closer to a poem than it is to a documentation of a fact of nature.»

(20) Cfr. R. Penrose: *Miró*, cit., pp. 76-77. Concretamente: «Las formas mironianas, como las de aquellos primitivos —ha hablado antes de "nuestros más remotos antepasados"— actúan como acicates de la imaginación, sin estar sujetos a un significado.»

(21) Hoy ya nadie sensato insiste en la afirmación directa, como acusación, tal como se ejercía en los años de lucha juvenil de Miró o como puro despiste simplificador escapado en los años del silencio. La infancia plástica de Miró ha de ser profundamente matizada antes de esgrimirla como explicación de nada. Por lo menos la constatación más objetiva e inmediata es que no se trata de ningún modo de irreflexividad o abandono intuitivos; Miró es altamente laborioso, torturadamente autocrítico a su manera, e incuestionablemente culto. Uno de sus mejores conocedores personales, Joan Teixidor, lo atestigua: «Pero entonces resulta que este don que no se niega va acompañado de un temperamento metódico y circunspecto que aplica al arte los mismos criterios que pueden guiar a cualquier artesano responsable. Aún más, medita y se interroga sobre ellos y lee y estudia de la manera profunda con que lo hacen los hombres de pensamiento». p. 23., cfr., *Papeles de Miró*, cit., p. 24.

citas del discurso (22). Piense por un momento el lector no lingüista en la enorme cantidad de datos comunicativos no puestos directamente en juego que operan hasta en los actos más elementales de comunicación lingüística, como «Rómpase en caso de incendio». Pues bien, en un lienzo de Miró sucede que por principio todos sus elementos han de ser asimilados sólo a partir de su condición de agresores instantáneos no habituales. No funcionan allí las presuposiciones convencionalizadas en el lenguaje oral, en el intercambio lógico, ni en la tradición icónica de la pintura. Miró ha inaugurado un universo singular de signos, proyectados hacia el porvenir y sin apenas ecos del pasado. Un mundo de imágenes exclusivamente plásticas, armadas en una endorreferencialidad de los sistemas secundarios de modelización a los que pertenece la alta poesía.

En este orden de consideraciones resulta ya práctica usual en muchos semiólogos y críticos de las artes plásticas hablar de *autonomía del significante*, como si eso fuera algo más que un contrasentido si se proclama en términos absolutos. Como el equívoco es muy común, y la tentación de convocarlo para un discurso plástico como el de Miró ha rebasado ya en algún caso el nivel de mera probabilidad, conviene detenerse a matizarlo. La autonomía de los significantes plásticos de Miró es sólo *relativa* a la práctica icónica de la pintura tradicional. Es decir, los significantes de Miró, especialmente a partir de la crisis de los años veinte, y sobre todo de la de *Las constelaciones*, se desligan de sus significados habituales; antes

---

(22) Resumen comprimido y útil de los principales trabajos sobre la presuposición lo constituye la siguiente nota en el libro de A. Ferrara *Grammatica de testo: semantica e pragmatica* (Palermo, Cuaderni del Circ. Semiologico Siciliano (1976, 20-21): «Las presuposiciones —comienza citando a Dressler— son aquellos presupuestos tácitos que el hablante asume al enunciar una frase. Sin embargo, resulta difícil compendiar con una definición —argumenta Ferrara— todos los tipos de presuposiciones conocidas. Ducrot y Todorov las condensan en tres grupos: Desde el punto de vista lógico, el presupuesto será definido por el hecho que, si es falso, el enunciado no puede considerarse ni verdadero ni falso (la falsedad de los presupuestos causa un *vacío* en la tabla de verdad de la proposición). Desde el punto de vista de las condiciones de uso, los presupuestos deben ser verdaderos, o considerados verdaderos por el oyente, a fin de que el uso de la enunciación sea *normal*. Pero queda por definir más exactamente *la deontologia del discurso* al cual se refería. Desde el punto de vista de las relaciones intersubjetivas en el discurso, la elección de un enunciado que implica este o aquel presupuesto introduce una cierta modificación en las relaciones entre los interlocutores. Presuponer sería, en tal caso, un acto de habla, que tiene un valor locutivo de la misma manera que prometer, ordenar, interrogar.»

En cuanto a los dos varios modos de tratar las presuposiciones, en la imposibilidad de dar cuenta de la inmensa bibliografía sobre el tema, nos limitamos a recoger el esquema clasificativo expuesto por I. Bellert en *On various solutions of the problem of presuppositions*, en I. S. Petöfi, H. Rieser (eds), *Studies in* Text Grammar, Dodrecht, Reidel, 1973, distingue: *a)* investigaciones que tratan la presuposición como parte del contenido semántico de las frases correspondientes; por ejemplo, las de Ducrot; *b)* investigaciones en las que se identifica a las presuposiciones con «las condiciones que deben ser satisfechas antes de que la sentencia pueda ser usada» (Fillmore); es la dirección en que se mueven Fillmore y Lakoff; *c)* investigaciones en que las presuposiciones son consideradas como una subclase de las consecuencias lógicas de las frases (por ejemplo, de las investigaciones de Keenan).

bien, esta relación incluso se invierte (23). Los embriones o criaturas de la *Maternidad* lo son sólo por relación a la simbología propia de Miró, no por ningún modo de proporcionalidad plástica con la realidad que cualquier pintor mediocre podría incitar convincentemente, aun contando con la carencia de virtuosismo formal, que Miró no envidia ni posee. Desde sus primeros lienzos esta propensión del pintor es ya vocación consciente. Los pies de *La Masovera*, el tamaño relativo de los caracoles de la *Masía* o el pescado del *Bodegón del conejo* traducen a las claras su voluntad de irreferencialidad, su sueño de dejar de ser todo lo que no sea sugerencia formal plástica.

Sin embargo, como todos los significantes, los trazos plásticos de Miró no pueden constituirse en gestos autónomos. Por definición, claramente establecida por el propio Saussure, el significante en cuanto elemento activo, movilizador, no se concibe sin un término pasivo movilizado. En tal sentido decía antes que la pretendida autonomía del significante, desde la que se quiere explicar a veces la peculiaridad de sistemas plásticos muy cerrados, como el de un Brinkmann (24) o del propio Miró, puede ser entendida sólo en términos no absolutos. Una línea pura y temblorosa sobre un fondo uniforme no significa convencional y unívocamente la angustia de una celda de condenado, salvo en el patético lienzo de Miró. Lo que sucede en casos como ése, para el universo de la gran obra de arte, es que una vez sugerida la intención significativa, sobre todo contando con la apoyatura del título, el significante se torna tan indesglosablemente connaturalizado, que la fusión simbólica de *signo* incorporada por el cuadro se eleva en el universo cultural del que forma parte, a la condición de *valor* indesglosable, icástico.

---

(23) Jacques Dupin ha caracterizado magistralmente el correlato en la «fórmula» pictórica mironiana de sus crisis de identidad pictórica. Así caracteriza las consecuencias de la de los años 1923-1924: «La *formule* tient, avant toute intervention formelle, tout procédé d'interprétation plastique, dans une disposition et une attitude nouvelles du peintre devant la réalité. Au lieu de se jeter sur elle, de l'exprimer telle que ses yeux la voient, il se laisse entièrement envahir par son image et la charge affective qu'elle recèle. Par la remontée de cette image à la surface et sur la toile, la réalité s'exprime dans un nouvel espace. Le mouvement de simplicité essentiel devant les choses, ce mouvement innocent que entraîne tout naturellement le geste createur, c'est le secret retrouvé (et non préservé) de l'infance, de toutes les infances, celle de chaque homme et l'enfance des peuples. Ainsi les éléments du paysage, les êtres et les choses de *La Ferme* ou de *Vignes et oliviers* vont être ressaisis et conduits sous contrainte, comme par leur propre désir, au delà de leur apparence tranquille *jusqu'à leur réalité poétique qui les révèle*, sur un plan autre, dans un espace affranchi», cfr. *Miró*, cit., p. 136.

(24) Respecto de un intento de tal naturaleza en Brinkmann véase el artículo de Santiago Amón «Ensoñación y apocalipsis en la obra de Brinkmann», en *Brinkmann*, Madrid, Rayuela, 1976, especialmente pp. 11-14.

La autonomía relativa de los significantes plásticos mironianos resulta ponderada por su autor bajo la imagen de la magia gestual (25). En tales proclamaciones, trasunto del mito clásico de la «manía» o inspiración, no es ciertamente Miró un visionario aislado. Son muchos los artistas de todos los tiempos que han testificado esa suerte de «posesión» dinámica, que les compele a obrar, a actuar plásticamente. Sin embargo, en pocos casos, como el de Miró, tal pretensión se presenta tan plausiblemente corroborada por la obra. Parece razonable admitir que lo peculiar de un pintor consiste en una especialísima capacidad de pulsión, de mimesis dinámica de sus manos con la realidad exterior que reproduce, o, incluso en el caso de artistas íntimos como Miró, con la vivencia interior presentida como un cierto color de sus sueños. El arte de Miró se configura ya intuitiva, directamente, como una producción mágica, que críticos y espectadores no han dejado de constatar (26).

En las coordenadas de esa magia gestual, generadora de formas, debemos inscribir sin duda la capacidad de sorpresa creativa mironiana, su imprevisibilidad; ese soporte de investigación proyectiva del subconsciente aislado del tiempo. No es Miró tan naïf ni tan infantil como quienes caracterizan en tales términos su capacidad mágica de escapar al tiempo (27). Miró no construye más sus imágenes subreales a costa de ningún modo de virtuosismo ingenuo del recuerdo infantil, que merced al viejísimo rito del pintor de las cavernas o al refinado discurrir secular de los pintores cortesanos chinos. El apacible dominio del propio recuerdo con que nos regala y aburre el pintor naïf, o el ejercicio escolar de nuestros hijos para el día de la madre, tiene pocos puntos en contacto con la aceleración intuitiva que provocan los cuadros de Miró. Nada más inquietante que el *Nocturno* de 1938, más perturbador que la *Mujer rodeada por un vuelo de pájaros en la noche*, o más desesperanzado que el *Autorretrato de 1937-60*. Incluso Miró se las compone para introducir esa misma vivencia problemática, esa desazón inestable, hasta en los plácidos cuadros de género del *Interior holandés* (28).

---

(25) En las *Conversaciones*, cit., p. 57, apunta Raillard: «En el punto de partida, ni reflexión intelectual ni sentimientos ni emociones; sólo la energía que pasa por su cuerpo.» Y Miró asiente: «exactamente. Usted lo ha dicho: energía». En otra ocasión, página 115, Miró alude explícitamente al «magnetismo de la mano».

(26) Por ejemplo, Sweeney, *Miró*, cit., p. 13: «A magic world, a morning world; colour, playfulness, spontaneity-intensity; a silent singing, an immobile movement.»

(27) Concordamos plenamente en esto con Michel Leiris cuando afirma: «Puede hablarse de infancia a propósito de Miró, pero a condición de que sea la infancia del mundo y no de su propia infancia», en *Enmiendas y adiciones*, cit., p. 13.

(28) El acierto de quienes han alcanzado a formular, y antes a entrever, ese fondo inquietante de Miró resulta tanto más positivo, cuanto más extendido se halla el pre-

Pero si el arranque gestual de la pintura de Miró resulta eminentemente carnal, *arrítmico* y *misterioso*, *siendo responsable de esa* capacidad predictiva-poética de su obra, alumbradora de mundos, de sueños y vértigos atemporales; a partir de ese nivel Miró deja de discurrir sus productos por los más habituales cauces del oficio. Fondos proporcionales, cromatismo puro en gama oriental que busca y consigue gratísimos efectos en la percepción, compensaciones cromáticas y equilibrio de las intersecciones lineales y de masas —el gran descubrimiento plástico de Miró—. Todo, en suma, lo que ha venido constituyendo las más depuradas convenciones de la plástica (29). De ahí que frente al hallazgo feliz del grafismo y del gesto plástico, que he calificado de mágico por inconsciente e inmatizado, contrapongamos el conjunto de las manipulaciones textuales de esos elementos básicos caprichosos, como un exquisito producto de reflexión y cultura, como un dato de sabiduría tradicional.

Tal fenómeno de contrapeso, además, confiere al arte de Miró ese *inestable* y *afortunadísimo efecto de su perfecto encaje, de su asimilación* jubilosa. No sé si es que piensan más en el pasado que en el presente quienes en tiempos recientes continúan provocando a Miró al conjuro de los fantasmas del rechazo, de la indignación agresiva. Es concebible y comprensible históricamente que Miró, sin la garantía del tranquilizador aval burgués con el virtuosismo de un Picasso, viviera anécdotas juveniles de incomprensión y hasta de agresividad. Otras razones políticas e históricas aclaran de la misma manera situaciones concretas de ostracismo posterior. Pero, lo circunstancial aparte, la verdad es que pocos gestos plásticos en el arte moderno despiertan el atractivo eco de las composiciones de Miró. La profundidad de su obra, incluso el desgarro gestual de sus componentes aislados, ha superado con toda felicidad la prueba del saludo callejero, de la primera impresión. Y así sus monumentales murales y tapices poseen un universal toque jubiloso, sin rechazos, en ámbitos tan *concurridos* como la fachada del Palacio de Congresos de Madrid,

---

juicio blandengue sobre la infantilidad gozosa de la pintura de Miró. Destaquemos en tal sentido la válida intuición de Juan Perucho en su obra *Joan Miró y Cataluña*, Barcelona, Poligrafía, S. A.: «Dentro del arte de nuestro tiempo, Miró es el creador de un universo personalísimo, mágico, que unas veces tiende a la sonrisa y otras a la ira o a la crispación. Es un universo complejo y vasto, logrado con una libertad permanente y sostenido por un lirismo de una pureza incontaminada y matinal», p. 116.

(29) Con toda razón, Cirici Pellicer comenzó señalando la paradoja de la base objetivamente tradicional constatable en la obra de Miró, y perfectamente compatible con la inequívoca sensación innovadora, y hasta provocativamente revolucionaria para muchos, que transmite. Cfr. *Miró, en su obra, cit.*, pp. 18-22. Por lo que respecta al entendimiento mironiano de la *dispositio* textual, que Pellicer identifica muy comúnmente con macroestructura, no duda en proclamar el crítico con toda justicia esa voluntad —de Miró— de hacer un cuadro que sea un cuadro como todos los cuadros. Al nivel de la macroestructura, nos encontramos, pues, con una pintura totalmente conservadora que acepta los valores en circulación.

el aeropuerto de Barcelona o los edificios de la UNESCO o la Universidad de Harvard. Y no se busque explicación a este hecho invocando la espontaneidad naïf o la ternura infantil de un Miró de niñeces permanentemente recobradas, difícilmente conciliables con su reconocida condición de figura señera del arte moderno. Su verdadera causa es, obviamente, más seria y profunda y descubre su justificación en la maestría clásica de la «dispositio» textual con la que Miró recoge y sublima, como muy pocos maestros del arte moderno, las enseñanzas de la tradición clásica.

Como la inmensa mayoría de los artistas «modernos», Miró no deja de ser un eslabón más en la tradición clásica del arte, precisamente diríamos que *por lo fundamental*. Si no ridícula, *sí* resulta infantil y empequeñecedora la presunción anticlásica que ha invadido a muchos —y no siempre triviales— cultivadores de las artes plásticas en nuestro siglo. De la clasicidad divergen a veces por vía de lo accesorio. Incluso Miró, que no creemos se lo haya propuesto así nunca, simboliza desde ese punto de vista una de las más firmes propuestas anticlásicas a través de su peculiar semántica plástica, como ya lo hemos indicado. Pero Miró no se propone con todo atacar la raíz del problema (30). El arte moderno no dejará de ser simplemente *anticlásico*, es decir, tributario del modelo clásico por vía de negación, mientras que sus realizaciones no superen la *conciencia de afirmación*, de unidad integral, de orgánica certeza centrada en la unidad que preside y gobierna la obra clásica (31).

---

(30) Sólo en los términos de esta restricción podríamos coincidir con el tipo de afirmaciones antitradicionales, anticlásicas o hasta antiartísticas convocadas con frecuencia con pretensiones panegíricas para Miró. Uno de los más aceptables sustentadores de tal actitud, muy matizada, es, a mi juicio, Michel Leiris, recuérdense afirmaciones como las siguientes en *Enmiendas y adiciones*, cit., pp. 11-12 y 15, respectivamente: «Lo que el arte comporta siempre de anacrónico... parece que Miró ha conseguido eliminarlo... Lo que Miró está haciendo son obras totalmente *en el presente*, que se captan instantáneamente sin residuos.»

(31) Hemos justificado ya pormenorizadamente nuestra propuesta en *Poética e ideología del discurso clásico*, en «Revista de Literatura», XLI, 81, 1979, pp. 5-40; así como en nuestra obra *Introducción a la Poética clasicista*, Barcelona, Planeta, 1975. Sobre todo a propósito de los tópicos aristotélico-horacianos relativos a la unidad y condiciones estructurales de la fábula, como la «justa grandeza», ver pp. 125 y ss. Respecto al caso de Miró, Pere Gimferrer ha captado muy adecuadamente esa poderosa propensión constructiva a la unidad, a *la afirmación entitativa de la obra, que para nosotros se sitúa en* la base última de las garantías de pervivencia del clasicismo artístico. Cfr. P. Gimferrer, *Miró y su mundo*, cit.: «Al fondo de todo ello —o por encima de todo— existe, decíamos, la noción de unidad. Unidad de los diversos aspectos de la creación plástica, unidad de las diversas formas de expresión artística, unidad —a fin de cuentas— de los diversos reinos del universo, que, característica del pensamiento mágico, se opone a la elaboración racionalizada de la experiencia y se encamina a reconquistar el privilegio de abarcar en todo el todo. En el caso de Miró, más que volver a esta perspectiva se trata de permanecer en ella. Las innovaciones, las rupturas, las conmociones del arte moderno, son medios para proporcionar la aparición del mundo unitario que caracteriza a los estadios del pensamiento anteriores a la visión civilizada y racionalizada», pp. 145-146.

Otra de las metáforas felices puestas en circulación por la teoría del arte reciente es el concepto de *obra abierta*. Atractiva falacia, que de tener algún futuro de realidad quizás sea en el campo de los móviles escultóricos o en el dominio de la música moderna. Cuando Umberto Eco, hace ya años, extendía a la literatura la noción de apertura, obraba, una vez más, por proyección *relativa* (32). Es decir, ciertas obras modernas son relativamente más abiertas, es decir, más permeables a la participación cocreadora del lector o espectador, que las clásicas. Menos equívoca es la formulación equivalente de Roland Barthes, quien, tratando de establecer ese difícil gozne entre el arte clásico y el arte de vocación moderna, contraponía la estructura comunicativa de monosemización del arte clásico, fundada en un ideal semántico de *certezas*, a la estructura polisémica del arte moderno, potenciadora de un entendimiento cocreativo de la participación del receptor (33).

Miró no participa de ningún modo en ese ideal de la obra abierta. En tal sentido diríamos que el suyo puede figurar entre los casos de constructores de obras más cerradas que ha producido el arte moderno. Disgustaba o asombraba a los compañeros juveniles de la aventura parisina de Miró su énfasis minucioso por perfilar las obras de aquellos años, como en el caso bien notorio del famoso *Autorretrato* de 1919, que acabó pasando a manos de Picasso. Desde entonces ha podido ceder la minuciosidad en sus obras, pero nunca el innato espíritu de armonía, de compensación compositiva (34), que caracteriza cualquiera de sus textos como un universo completo y autosuficiente, que acata la restricción artificial de sus límites superficiales y echa cuenta estrecha de su espacio y sus recursos, con la intención de transferir al lector un mensaje lo más acabado y directo posible. No es ciertamente Miró un devoto de la polisemia del cuadro, al menos en el dominio de su organización como texto. Precisamente por ello, viene a ser un continuador de los ideales clásicos de la «proporción» aristotélica y el «decoro» horaciano, de la armonía dimensional democritea, o del pitagorismo de acordes numéricos. Miró restringe, pues, a sabiduría estructural clasicista, en el aspecto de la construcción del texto, toda la energía individualista que libera gestualmente la semántica fantástica de sus grafismos.

---

(32) Cfr. U. Eco: *Obra abierta*, Barcelona, Seix Barral, 1965.

(33) La más productiva afirmación de estas ideas de Barthes, sin el riesgo de descarríos a que indujeron otras brillantes paradojas posteriores sobre el mismo tema, lo encontramos en *El grado cero de la escritura*, Méjico, Siglo XXI, 1973 (original, 1965).

(34) Véase alguna de las manifestaciones explícitas en tal sentido del propio Miró en las *Conversaciones*, cit., 116. Proposición: «Giacometti decía: "Miró es tan pintor que, cuando pone un toque de color, siempre es justo." Respuesta: "No; un toque, no. Un toque es como si usted tuviera sólo un ojo, como si algo faltara... Yo quiero y busco el contraste de los colores, el contraste de los colores puros con los que trabajo."»

EL CUADRO COMO TEXTO. ESTRUCTURAS TEXTUALES Y NIVELES DE ISOTOPIA

Si alguna unanimidad existe entre los críticos de Miró, es la que se refiere a los aspectos estructurales de la organización de sus cuadros. En pintores como él, la analogía texto/cuadro funciona perfectamente, casi sin ningún esfuerzo metafórico. Hablar de texto a propósito del cuadro de Miró es incluso ventajoso y clarificador, ya que lo que define los límites en uno y otro caso no es una cuestión de bordes arbitrarios, difícilmente establecibles en la práctica para el texto oral; se trata, antes al contrario, de un hecho de *cohesión* interna (35), de voluntad de mensaje unitario, de *solidaridad* recíproca de los componentes, incluso de su grado de interdependencia sintagmática. Los lingüistas han tomado prestado a los lógicos el término de *relevancia* (36) para significar esa misteriosa red de necesidades recíprocas que delimitan un *dominio*, y que garantizan el intercambio pragmático en el interior del «acto de habla», al dejar en claro para el receptor lingüístico la voluntad estructurante y delimitadora del emisor, que sirve a su vez en aquél como *confianza codificadora* (37).

Este grado de sabiduría constructiva, proporcional y compensatoria, constituye la más intransgredible de las constantes plásticas de Miró. Ni uno solo de sus cuadros se ve interrumpido por los bordes del marco. Diríase que a Miró le sobra en ese sentido con el espacio de holgado soporte que para otros pintores, incluso muchos buenos pintores, se descubre como atormentado campo de limitaciones. Si una determinada concepción plástica del cuadro nos hace asomarnos a los lienzos de determinados artistas con la conciencia de mirada a través de un vano, donde la opacidad del muro deja sentir invariablemente sus leyes restrictivas, el arte de Miró se las compone para evidenciar la composición en plenitud luminosa. No hay ventanas abiertas a Miró, ni espacios convencionales en sus obras; sus cuadros representan totalidades cosmológicas, microcosmos desconfinados. Aunque incluso en alguna época, como la parisina, entre 1920-1925, se haya caracterizado su composición por una marcada tendencia a la parataxis constructiva, al puro anaquelamiento conjuntivo, yuxtapuesto, de sus productos de descomposición de las formas, como en el *Campo labrado* y el *Carnaval del arlequín*, o *El cazador;* nunca, ni en esos cuadros, nos sorprende en Miró la sensación de corte o de falta de espacio.

---

(35) Cfr. János S. Petöfi-A. García Berrio: *Lingüística del texto y crítica literaria*, cit., una afirmación clarificadora, en pp. 62 y ss.

(36) Cfr. T. A. van Dijk: «Relevance in grammar and logic», en *Papers* del I Simposio de Lógica de la Relevancia, San Louis.

(37) Cfr. J. R. Searle: *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge Univ. Press, 1969.

Explicar la causa de esa impresión que brindan las obras de Miró es relativamente fácil e inmediato. Es sabido que Miró no incorpora referencialmente el mundo objetivo al cuadro, no lo copia; y de ahí que yo haya empezado justificando en este trabajo el esfuerzo metafórico adicional que se hace necesario para transportar al arte de Miró la metáfora general semiótica de la pintura como lenguaje precisamente, y no como proceso significativo en general. El mundo de Miró nace del propio espacio del cuadro; en tal sentido se puede hablar sin demasiado gasto de imagen de afloramiento plástico y epifanía. Miró mismo lo ha explicado muchas veces al justificar la parvedad anecdótica de cuadros con una sola línea delgada o con un solo punto minúsculo soportados por un fondo uniforme. El pintor ha definido ese punto como el jalón exacto del equilibrio funcional plástico del cuadro, la conmemoración del descubrimiento de su lugar de compromiso entrópico, de su «momento»; el centro de gravedad plástica de una superficie, tan exactamente alcanzado que todo efecto de compensación resultaría superfluo y redundante.

La unanimidad creada por la rica bibliografía mironiana a propósito de los mecanismos plásticos de construcción textual nos exime de una pormenorizada ilustración de nuestra propuesta básica textual, que mira sobre todo a esclarecer los términos exactos correspondientes en Miró a un entendimiento no metafórico del lenguaje plástico. Sobre todo a partir del monumental estudio de Dupin, se repiten ya, hasta monótonamente, las consabidas constataciones estilísticas de verticalismo, gigantismo de contacto en los pies del cuadro, verticalidad, compensación gráfica y plástica, etc. (38). Si acaso habría que insistir en la naturaleza *constelada* del arte textual de Miró. No en balde, el asombroso talento de este pintor para titular adecuadamente sus obras (39) estableció el hallazgo léxico de *Constelaciones,* para explicitar a través de un término muy adecuado el archilexema interpretativo que redondeara el significado simbólico plástico de la cono-

(38) Características sintetizadas y utilizadas con más oportunidad y ausencia de presunción que nadie por las sensatas descripciones y análisis de sir Roland Penrose, aprovechando el insuperado esfuerzo sistemático e interpretativo del propio Dupin.

(39) La interesante cuestión del talento titulador de Miró debe inscribirse, a nuestro juicio, dentro del contexto mucho más amplio de las relaciones entre plástica y escritura, básicas para el entendimiento del arte de Miró. Nosotros nos proponemos abordar el problema en toda su complejidad en un trabajo inmediato. Pero entre tanto, quede constancia del síntoma como uno de los más curiosos de los problemas mironianos en torno al lenguaje. Aproximación sugestiva aunque ocasional y externa es la de Pere Gimferrer, *Miró y su mundo,* cit.; concretamente sobre los títulos, p. 142: «La dinámica del funcionamiento estético de los títulos es, pues, compleja: son una descripción —pero en grado siempre muy alejado de la conformación estricta según el modelo previo, que más de una vez resulta irreconocible— pero muestran, además, un juego sutil y profundo de interacciones entre texto y plástica, que reviste funcionalidad distinta en el caso de títulos extensos argumentales y en el de títulos breves, condensados o concentrados sobre unos pocos o un único elemento significativo.»

cida serie culminante de 1941, comentada por el reticente y dogmático Bretón, entregado definitivamente ya a partir de sus paráfrasis al arte del catalán.

La moderna lingüística, desde Jakobson y, en general, desde los formalistas rusos, los estructuralistas pragueses y los glosemáticos, se ha esforzado por analizar la misteriosa arquitectura de los textos en términos de constelaciones de solidaridad. Jakobson y Lévi-Strauss levantaron bandera muy secundada en su aplaudido estudio sobre *Los gatos*, de Baudelaire, de un lugar común relativamente olvidado de la retórica tradicional, que establece el éxito comunicativo del texto poético como correlación concordante de sonido y sentido (40). Sin embargo, ha sido mérito total, menos notoriamente enfatizado, del modelo semiológico de Greimas y del lingüístico-textual de Petöfi; proclamar la complejidad de tales correlaciones en el texto, y singularmente en el texto poético de intencionalidad estética o en los retóricos —como hoy son los publicitarios y políticos por excelencia—, particularmente solícitos por los efectos de expresividad. Con Greimas sabemos que la correlación total del texto, garante en las composiciones plásticas de su éxito comunicativo estético, no es sino el efecto de superposición de un complejo sistema de *redes isotópicas* (41). Petöfi, por su parte, ha insistido en la condición de diversidad de niveles generativo-textuales sobre los que se van estratificando las *redes temáticas* constitutivas del texto (42). El éxito cooperativo en este punto de la plástica para la Lingüística, y sobre todo en el caso de la pintura de Miró, estriba en su poderosa capacidad de ilustración, en sus posibilidades de corroborrar en términos físicos de evidencia las intuiciones nunca visualizables provistas por los textos orales.

Si pensamos, por ejemplo, en una composición relativamente simple, *Perro ladrando a la luna*, distinguiríamos ya la existencia de planos isotópicos con correlaciones propias: la base de soporte plástico con firme y cielo, el plano de correlación funcional de los actantes,

---

(40) Cfr. R. Jakobson y Lévi-Strauss: *Los «gatos de Baudelaire»*. Buenos Aires, Signos, 1970.

(41) El concepto de isotopía textual viene siendo desarrollado por Greimas en una sucesión de libros a partir de *En torno al sentido*, Madrid, Fragua, 1973 (original, 1972), así como en las colaboraciones propias y de sus discípulos en obras dirigidas por él: *Semiología del discurso literario*, Madrid, Cátedra, 1976 (original, 1973), destacamos el trabajo que su colaborador François Rastier: «Systématique des isotopies», en los *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Larousse, 1972, pp. 80-106, con una introducción general del propio Greimas muy relevante a este respecto.

(42) Originalmente planteado en J. S. Petöfi: *Towards an empirically motivated grammatical theory of verbal texts*, en la obra editada por el mismo: *Studies in Text grammar*, cit., páginas 204-275. Sobre el concepto de red temática ver también J. S. Petöfi y Antonio García Berrio: *Lingüística del texto y Crítica literaria*, cit., p. 86.

perro y luna, triangulados aún por el aditivo cromático accesorio de la nube o pájaro, y por último la simbólica escalera como símbolo de intercomunicación de los elementos-mundo del cuadro. Incluso, a su vez, cada uno de los componentes de red mencionados se constituye en sí mismo como soporte de isotopías cromáticas, como los componentes de la escalera, y plástico-representativas, tal el seno coloreado de la luna, la prominencia antropomórfica de su nariz, etc. Obviamente, la densa complejidad y el número de redes se complica —y adquiere por ello todo su sentido y capacidad ilustrativa— en cuadros de densidad icónica media, como *La patata* o la *Cabeza de campesino catalán*, y sobre todo en las obras de gran complejidad, como un *Interior holandés*, el *Carnaval de Arlequín*, y sobre todo cualquiera de los cuadros explícitamente constelados, como las *Mujeres rodeadas por el vuelo de un pájaro* o *El canto del ruiseñor a medianoche y la lluvia matinal*.

El procedimiento de Miró para evidenciar la isotopía es, en ocasiones, el tradicional compositivo sobre la base de la contigüidad gráfica y la distribución convencional como correspondencia de formas o complementarismo cromático. Sin embargo, otras veces la voluntad del pintor por *materializar* incluso los efectos isotópicos alcanza niveles de *descubrimiento personal*. Así, en mi opinión, la representación lineal, rayada o punteada, del movimiento en cuadros tempranos, como el *Personaje tirando una piedra a un pájaro*, de 1926, excede los antecedentes de la moda cinética en el surrealismo y el futurismo para constituirse en constante estilística central, que habrá de desembocar en los conectores de trazo continuo que pueblan la superficie textual de las *Constelaciones* (43). Y a esta misma órbita de la arquitectura isotópica del cuadro es preciso adscribir el rasgo plástico quizás más característico de la madurez pictórica de Miró y de su definitiva consagración de una voz personal; nos referimos a sus intersecciones plásticas con las bellísimas combinaciones cromáticas en ajedrezado y gajo (44).

El correlato de las isotopías textuales en el nivel pragmático de la pintura como práctica comunicativa es la *progresión descodificadora de la contemplación del cuadro*, o si se quiere expresar en los

---

(43) Cirlot Pellicer ha dedicado un capítulo de los más ilustrativos de su libro, cit., *Miró, en su obra*, al estudio de esta difusividad dinámica en la obra de Miró (véanse páginas 95-109).

(44) Sobre el significado del recurso de intersección en Miró se pronuncia el sensato y exquisito Penrose en los siguientes términos: «Mediante este simple recurso se hizo posible mantener una nítida y primaria brillantez de color y también conservar las formas íntegras, sin rompimientos. Además, aparecía misteriosamente un sentido de la tercera dimensión dentro de un estilo estrictamente bidimensional» (*Miró*, cit., p. 27).

términos ya usuales, y en este caso no forzosamente inexactos, de la *semiología* con aspiraciones lingüísticas, la estructura progresiva de la *lectura* del texto. Miró pertenece a esa clase de creadores «kenófobos» (45) que practican un permanente proceso de orlado y enmarcamiento del mensaje comunicativo central de sus cuadros. La proliferación de banderas, estrellas, manchas, líneas de conexión y anclajes acompleja y enmascara en la manifestación superficial de la obra el tópico temático que sirve de base (46). Tal es el caso evidente de obras como *Escalera de escape*, y sobre todo de la serie de obras consteladas, como *Mujer a la orilla de un lago cuya superficie se ha puesto iridiscente por el paso de un cisne*. Los lexemas básicos comprometidos en el tema son visibles para el contemplador sólo a través de un proceso de *abstracción* de circunstantes y ornamentos. Inversamente, la práctica pictórica de Miró, que él ha descrito infinidad de veces, parte de la sugerencia temático-plástica (en los últimos tiempos, cada vez más vinculada a las propuestas casuales de los soportes materiales progresivamente heterodoxos, a los que va dando entrada) para ir ganando a la representación todas sus capacidades de enriquecimiento plástico, adensando las belísimas imágenes compositivas hasta un límite de eficacia expresiva, que ha variado sensiblemente con las distintas épocas de Miró (47), pero que en ningún caso ha transgredido en ninguna de sus obras firmadas hasta la inconveniencia del deterioro comunicativo. Y ya sabemos que la comunicación de Miró, que puede sugerir y aun for-

---

(45) Cirici Pellicer habla del *horror vacui* de Miró como uno de sus más sobresalientes síntomas tradicionales. Cfr. *Miró, en su obra*, cit., p. 20.

(46) Adviértase, sin embargo, que la intuición de Cirici Pellicer con la que asentíamos antes nosotros mismos no resulta contradictoria ni incompatible con los ideales de depuración y simplificación que Miró ha confesado con frecuencia en términos constitutivos de su estética; ya que la depuración mironiana está regida por el principio dialéctico, relativista, de la *economicidad*, intensidad plástica y medios expresivos riñen en Miró permanentemente su lucha más fiel, como él mismo confiesa: «Experimento la necesidad de alcanzar el máximo de intensidad con el mínimo de medios. Esto es lo que me ha conducido a dar a mi pintura un carácter cada vez más despojado. Mi tendencia al despojamiento se ha ejercido en tres dominios: el modelado, los colores y la figuración de los personajes.» Cfr. Juan Perucho: *Miró y Cataluña*, cit., p. 238.

(47) Lo curioso es que estos rasgos plásticos, connaturalizados con el quehacer pictórico de Miró —evidencia subrayada por todos sus críticos—, sean también invariablemente los primeros sacrificados en todas las crisis que se han sucedido a lo largo de su vida. Esta tendencia amputadora de sus atractivos más personales y efectivos, que por lo demás constituye un universal en cierto tipo de temperamentos artísticos, quizá le hayan procurado a Miró no pocas zozobras, e incluso nos atreveríamos a apostar contra el rendimiento estético de la iniciativa en el caso de alguna de sus obras; sin embargo establece también, a nuestro juicio, un precioso aval de su honradez. Entre sus críticos, como siempre, es Jacques Dupin quien ha detectado la curiosidad del rasgo; cfr. *Miró*, cit.: «La couleur et l'arabesque sont l'expression naturelle de sa vie, une autre respiration, le produit de son lyrisme inné. Toute réflexion critique, toute mise en question de l'oeuvre en particulier ou de l'art en général, impliquent leur suppression, une réaction volontaire contre leur inconsciente facilité», p. 192-3.

zar las más altas cotas imaginables de contenido ideal y ético, agota deliberadamente su identidad en los logros puros de la estética plástica (48).

ESTRUCTURA Y GENESIS DE LOS NIVELES TEXTUALES. EL CASO DE MIRO

Aceptada la plena licitud y utilidad de la metáfora textual para especificar el estatuto de las obras plásticas de Joan Miró, resulta obligado examinar con algún detalle los desarrollos posibles de tal asimilación en la tesitura actual de la lingüística, y más en concreto en función del grado de desarrollo de las gramáticas textuales. A la depuración de la noción actual de texto han contribuido sustancialmente las perspectivas lingüísticas de dos escuelas sucesivas y, a mi juicio, complementarias —salvada la incompatibilidad sectaria de los güelfos de una y otra banda—, estructuralismo y generativismo. Para el lector culto no necesariamente al tanto de todos los pormenores de la cuestión, asumiré aquí la responsabilidad de sintetizar posturas, diciendo que básicamente el estructuralismo contempla los productos textuales como fenómenos de *organización*, mientras que la lingüística transformativo-generativa los explica bajo la perspectiva de su génesis y producción. El estructuralismo, en sus diferentes escuelas, saca ventaja al generativismo, al menos en la explicación de la disposición del mensaje, quizás a causa de su menor grado de ignorancia de la tradición filológica y retórica, en el detalle de reglas de distribución de las partes en el todo textual, e incluso en la definición de las reglas funcionales que explican esa relación, así como en la caracterización funcional misma de las partes componentes. En el caso del cuadro, la perspectiva estructuralista establecería en principio más adecuadamente la estructura del texto como producto resultante, sin entrar en demasiadas aclaraciones explícitas sobre el proceso de producción de esa estructura, que en su aspecto formal merecería la atención preferente del

(48) El ideal de economicidad plástica comunicativa de que parte Miró se configura aplastantemente, en especial con el paso de los años como ese implacable despojo de anecdotario que señalaba tan aguda y oportunamente Michel Leiris: «Miró parece desculdar en su arte lo anecdótico, para interesarse únicamente en lo esencial. Para hablar de él debe emplearse dentro de lo posible —y se le debe— un rigor igual por lo menos al suyo.» Cfr. M. Leiris: *Enmiendas y adiciones*, cit., p. 11. El propio Miró lo ha sentido así a propósito sobre todo de la depuración de su gama cromática y singularmente de la iconografía de sus personajes. Véanse algunas de sus afirmaciones: «Mis personajes han experimentado la misma simplificación que los colores. Simplificados como están, resultan más humanos y más vivos que si estuvieran representados con todos los detalles, les faltaría esa vida imaginativa que lo agranda todo.» Cfr. Juan Perucho: *Miró y Cataluña*, cit., p. 238.

generativismo (49). Téngase en cuenta, no obstante, que ambos análisis no pueden llegar a resultados contradictorios, ya que la realidad funcional de la estructura textual delimita un espectro de señales y límites entre los componentes textuales —explícitos y físicamente constatables, además, en el caso del cuadro— con el que tiene que coincidir forzosamente la explicación de su producción como conjunto de *transformaciones* —conceptuales y materiales en el caso de la pintura— desde el núcleo básico de la idea y del inventario inordinado de recursos materiales empleados (50).

La lingüística del texto se apuntó el acierto muy temprano, por mérito especialmente de Van Dijk, de ofrecer un modelo integrado generativo-estructural del texto. Una síntesis mínima sobre lo imprescindible de este modelo para entendimiento de su aplicación a la pintura de Miró (51) establecería el cuadro resultado, su realidad física concluida, como un límite de *manifestación superficial terminal*. Al otro extremo, en el origen del procso creativo, se encontraría, en el caso de la pintura, un bloque de nociones conceptuales temáticas como imágenes pre-plásticas, así como el conjunto de disponibilidades materiales —soportes, pigmentos, tierras, etc.— comprometibles en la ejecución posterior del cuadro. Se trata, naturalmente, de un simple inventario previo teórico, de un conjunto de cargas virtuales susceptibles de actualización; debe contarse, por tanto, como incluidas en el referido bloque con el conjunto de reglas técnicas de transformación que determinan los sucesivos órdenes de ejecución de la obra (52). En la teoría del texto oral se reduce, arbitrariamente a mi juicio, este *núcleo temático potencial* a estatuto semántico de *tópico* o tópico temático. Realidad ésta que no puede proyectarse de manera inalterada en el caso de ejercicios pictóricos como el de Miró. Aquí el tópico no puede circunscribirse

---

(49) Para una información del trasunto cultural y humanístico que explica ambos fenómenos, hecha con singular atención a los lectores cultos no especializados, véanse las introducciones de los respectivos capítulos en mi libro *La lingüística moderna*, cit., para el estructuralismo europeo especialmente, pp. 7-11; sobre las curiosas peculiaridades de su modalidad americana, pp. 49-51. Respecto al generativismo, pp. 87-89.

(50) Una temprana aplicación de las nociones básicas estructurales y generativistas a la lectura de una obra plástica la hicimos en nuestra monografía *Estructura y génesis en la pintura de Aurelio*, Murcia, Publicaciones de la Universidad, 1975.

(51) Véase mi propia síntesis en *Lingüística del texto y Crítica literaria*, concretamente pp. 55-61.

(52) Aunque las líneas generales del modelo generativo-textual cuyo bosquejo se ofrece en el texto, se inspiran en la temprana descripción de van Dijk: *Some aspects...*, cit., las puntualizaciones y distingos al modelo necesario para sustentar la casuística de su proyección explicativa sobre la dimensión plástica se infieren mejor de las descomposiciones internas del núcleo textual, tal como vienen concebidas en el esquema teórico de Petöfi; la Text B, o texto básico, comprende no sólo el conjunto de las *representaciones semánticas* de los elementos textuales sino el que él denomina el bloque Ω, constituido por el conjunto de *instrucciones* destinadas a regular el desarrollo transformativo de las representaciones semánticas de la base.

al tema o al modelo como podría suponerse en el caso general de la pintura clásica; pues al tratarse de un universo, el de Miró, fundamentalmente plástico, el núcleo textual como desencadenador de la génesis del cuadro viene sugerido casi siempre por un accidente de la propia materia, una mancha sobre la superficie que se proyecta utilizar, el capricho formal de un pliegue, etc. (53).

Si nos estamos deteniendo aquí en una cierta consideración de pormenor del fundamento lingüístico de la teoría textual, relativamente alejados por el momento del universo plástico de Miró, es por la efectiva incidencia que en su posible interpretación pueden tener —y de hecho han tenido— muchas nociones que, bien o mal interpretadas, gravitan al menos terminológicamente en este dominio textual, sobre el que tantos perfiles ambiguos ha contribuido a encauzar la reciente reflexión de los gramáticos del discurso. Así, *damos en seguida con la tan traída y llevada noción de la macro- y micro-estructura* (54). En el modelo más común de las gramáticas textuales de base generativa (55), el tránsito entre el *núcleo* o *base temática potencial* y la *manifestación terminal de superficie* es cubierto por un doble sistema de transformaciones progresivas constitutivas del texto: *macrotransformaciones* y *microtransformaciones*. Cada uno de ambos sistemas determina un *componente* textual denominado, respectivamente, macrocomponente y microcomponente. La noción estructuralista de *macroestructura* resulta, por tanto, ambigua para esta nueva esquematización de la imagen textual, ya que su empleo se caracterizó por continuos equívocos y holguras de concepto individuales y caprichosas, en las que jugaba papel no desde-

---

(53) Jacques Dupin, entre otros muchos, ha descrito esta capacidad de excitación de las cosas respecto a la imaginación creativa de esculturas y pinturas de Miró: «Miró prend tout au sérieux, simplement et naturellement, même un lacet de soulier, même un vieux pneu abandoné... Miró, qui dans l'art de peindre se trouve aux prises avec la totalité du monde, ne cherche autour de lui qu'à saisir et à comprende chaque chose particulière, même la plus humble, parce qu'il sait qu'elle détient aussi le secret de toutes... Il se tient à égale distance de toutes choses —las grandes obras de arte y las pequeñas cosas—, c'est-à-dire dans la même proximité, et devant chacune il dispose du même pouvoir inépuisable de s'emerveiller.»

(54) En el libro de Cirici Pellicer *Miró en su obra*, el concepto macroestructural y sus correspondientes transformaciones en otros planos, microestructural e incluso un escasamente explicado nivel de mesoestructura (véase la mención conjunta de los tres en p. 124), constituyen el soporte básico teórico organizativo del estudio más sistemáticamente lingüístico-semiológico existente sobre Miró que conocemos. El libro mencionado es sin duda uno de esos raros y loables casos de vocación temprana por la aplicación sistemática de una metalengua y un universo categorial mayoritariamente semiótico-textual a la analítica de obras plásticas. Su ejemplo no ha cundido en nuestro país. Claro está que la obra de Cirici, anterior al desarrollo consciente de la lingüística textual, no se pudo beneficiar de ninguna de las depuraciones categoriales introducidas por esta metodología lingüística. Su concepto de macroestructura, por lo general nunca explicitado en términos estrictos, adolece los perfiles amalgamados y no siempre bien deslindados, del difuido concepto corriente en la semiología estructural francesa de los albores, y testimonia las resonancias de la teoría ideológico-social del marxismo

(55) Cfr. E. Gülich, W. Raible: *Linguistische Textmodelle*. Munich, Fink, 1977.

fiable la incidencia de la homonimia del término en la teoría histórico-económica del materialismo dialéctico.

La competencia plástica macrotextual, dentro del modelo lingüístico que propugnamos, alcanzaría el nivel global unitario de decisiones compositivas en la elaboración del cuadro. Supuesto que no parece darse, sino en todo caso como posibilidad teórica, en el caso de la pintura de Miró. Caracterizaría la macroestructura, bajo esta acepción lingüísticamente más propia, el conjunto de decisiones inherentes a la pintura tradicional «pensada», o la pintura de tema histórico: la concepción de un simbolismo dado, o de una escena en la pintura histórica, la articulación de ese símbolo en estructuras plásticas globales, o la determinación de personajes y espacios en el segundo ejemplo, etc. De no engañarse Miró en el orden de la ejecución de la práctica que describe, la intuición del macrocomponente en sus obras se realizaría casi siempre a partir de una invariante de la microestructura. De la misma manera que el concepto titulado no sería un presupuesto inicial destinado a su ejecución, sino, por el contrario, la afloración súbita de una asociación significativa en el proceso puramente plástico de simbolización, un caso de sugerencia o de asociación.

La realización concreta en términos de secuencias sentenciales de los *input* provistos por las últimas transformaciones constituiría el nivel microestructural o microcomponencial del texto. Aquí sí coinciden en la práctica las distintas concepciones de la estructura textual, aun las más groseras. El detalle, la consideración fragmental del pormenor, la ejecución de un reajuste plástico intrasintagmático, constituyen objetos y operaciones microcomponenciales. Lo peculiar en la plástica de Miró es que el toque microestructural se produce «a simultáneo» con la génesis de la macroestructura. En muchos casos, el rasgo microcomponencial suele ser previo y responsable de la cristalización consciente de la macroestructura, como hemos indicado antes; pero, a su vez, la complementación microestructural del texto en los cuadros de Miró supone, como en la pintura convencional tradicionalista, un denso ejercicio de transformaciones terminales del macrocomponente.

En su génesis, por tanto, las obras de Miró y aun muchos textos plásticos de otros autores modernos producen, por la propia naturaleza de la cosa, una fuerte distorsión en el modelo textual lingüístico generativo. La condición no necesariamente previa de la macroestructura, sino la frecuente práctica de la «ideación» macroestructural del cuadro —en los casos en que llega a producirse, no en tantas buenas muestras del informalismo, rotuladas genéricamente como

«pintura», «óleo», etc.— a partir de materiales o formas previas microestructurales, supone uno de los elementos de singularidad más acusados en la práctica pictórica respecto a su estructura-guía semiótica creada desde el modelo lingüístico.

EL LUGAR DEL MODELO SEMIOLOGICO-LINGÜISTICO EN LOS COMETIDOS DE UNA CRITICA INTEGRAL DE LA PLASTICA DE MIRO

La crítica de Miró, como toda crítica, debe llenar tres contenidos, recorrer tres etapas imprescindibles: *descripción, interpretación* y *valoración.* Se trata de tres operaciones que se implican recíprocamente y se presuponen, aunque las prácticas críticas usuales propendan a prescindir inconsecuentemente de unas y otras. No cabe la interpretación de un discurso oral o plástico si no se han creado previamente las condiciones para ella y los supuestos lógico-descriptivos correspondientes. El defecto que corresponde a la interpretación sin descripción es sencillamente la *gratuidad;* y así, aun cuando un pensador intuitivo aventure, *ex abrupto,* interpretaciones atractivas de Miró o de cualquier otro pintor, si no las legitima el fundamento de un sólido y congruente ejercicio previo de descripción, nos asiste a todos, cuando menos, el derecho a la desconfianza. Otro tanto se diga de la valoración que prescinde de los pasos anteriores. Todo ejercicio crítico completo ha de desembocar en el compromiso final de la valoración, pero no la del exabrupto o del ditirambo, no la de la coz o la pastelería, en cuanto que una y otra cosa son decisiones injustificadas dialécticamente. El único sustento lícito de la inabdicable valoración en el discurso crítico es precisamente su condición de *término de la discursividad.*

El valor del armazón metodológico y categorial de la lingüística moderna, en sus varias acuñaciones y corrientes, es servir a la semiótica plástica en el nivel de la *descripción.* Obsérvese que hablo de servir y no de suplantar. Como decía al comienzo de este discurso, sólo metafóricamente puede concebirse la pintura como lenguaje. La lícita viabilidad de establecer tal metaforismo corrobora en sí misma y delimita el mundo de las afinidades posibles, pero su inolvidable condición de similaridad proyectada o de metaforismo obliga a tomar en cuenta y hacerse cargo de las naturales diferencias. La condición de aceptabilidad para la descripción de un discurso plástico u oral es su *carácter no obvio* (56). Si la crítica de arte ha ido

(56) Caso muy significativo podría representarlo una de las monografías más sistemáticamente dedicadas al problema de cuantas conocemos, el libro de Louis Marin: *Estudios semiológicos. La lectura de la imagen,* cit., publicado originalmente en Francia en 1971, acoge e ilustra el estado de entusiasmo estructural semiológico francés de finales de la

escorándose en nuestro tiempo del lado de la interpretación, ha sido, sin duda, porque el positivismo crítico descarriló en un ejercicio pesado de *paráfrasis de lo evidente.* Tengo la impresión de que en estos años pasados quizás la repetición de ejercicios escolares y profesionales de reconocimiento y atribuciones, en los que lo indicado es subrayar la condición evidente de los estilemas en la obra a atribuir, contagió la práctica habitual de actos críticos en muchos profesionales académicos, incluso muy sólidamente pertrechados dentro del positivismo. Pero no hace falta ni decir que el acto de atribución diverge totalmente del acto crítico, donde no hay enigmas de atribución, sino misterios a iluminar en obras cuyas circunstancias de origen y autoría se dan por supuestas o se desdeñan, como no pertinentes, por la propia naturaleza de esa práctica intelectual.

Así es como se ha podido contemplar en alguna ocasión la lingüística y el sicoanálisis, o el moderno establecimiento del estatuto científico de la semiología, como remedios desautomatizadores para el ejercicio de unos hábitos de descripción que habían naufragado totalmente en una práctica irrelevante para la crítica. En tal sentido es en el que yo mismo he contribuido en el pasado con ejercicios menores de acercamiento categorial de la lingüística a la práctica crítica de algunos discursos pictóricos. Hoy me cabe la satisfacción de comprometer esa colaboración ante la obra de uno de los más reconocidos representantes de la plástica moderna. Pero la interpretación de Miró desde los términos exclusivos alcanzables por la descripción lingüística la siento como una aventura gratuita e insatisfactoria, si no se transforma incluso en una impostura simple. Esto define el alcance de mi artículo —no una monografía exhaustiva, sino una puntualización parcial—, y justifica aquí las omisiones interpretativas y valorativas del mismo.

---

década de los sesenta. Anclados en el balance, las experiencias y los desengaños del comienzo de estos años ochenta, parece urgente precisar que o la lingüística aclara con ventaja no redundante los significados no evidentes de las obras de arte, o en caso contrario —que por lo demás ha sido el más frecuente— su rentabilidad como simple esquema ilustrativo de alternativa resulta más que dudosa; y creemos que ese ha sido el caso de la mayor parte de los capítulos lingüísticos del libro de Marin. Pese a ello, Marin se muestra en numerosos pasajes consciente del límite; véase, por ejemplo, el siguiente lugar: «"La pintura no es una lengua". La proposición negativa tiene dos significaciones, de las cuales una resulta directamente de la otra. Significa, en principio, que la pintura no funciona como el lenguaje articulado verbal según el concepto dicotómico de la lengua y la palabra: los cuadros no son las palabras o los discursos de los cuales la pintura sería la lengua bajo el doble aspecto de la institución y del sistema. En consecuencia —y he aquí el segundo sentido—, la aplicación directa del modelo lingüístico a la pintura no puede más que engendrar equivocaciones y prohibir la constitución de una semiología pictórica fundamentada. Afirmar que la pintura es una lengua —punto de vista ontológico— implicaría, desde el punto de vista epistemológico, que la pintura no es abordable sino como lengua», p. 68.

Miró ha sido puesto en contacto por sus críticos más actualizados con una gama de trascendentales que, por su amplitud, justifica ya la impresión de grandeza que el pintor puede sugerir. Desde su misteriosa espeleología subconsciente en las galerías míticas del ser humano, hundida quizás no tanto en el misterio infantil del origen, ni menos aún en las postrimerías de la sombra, sino en la serena y hasta jubilosa conciencia irreal del nacimiento-muerte, como la han intuido el Quevedo de la «cuna y la sepultura», o la mística nórdica sobre la muerte que justifica las decisiones narrativas de los filmes de Bergman (57). Miró ha encontrado siempre para sus críticos una explicación profunda de sus causas en un telurismo catalán inolvidable (58); y, para muchos de sus mejores amigos y admiradores, Miró ha sido también y hasta sobre todo —según apretaban las propias congojas y necesidades— un mensaje de dignidad ética e incluso política (59). Yo no pretendo hoy sacar consecuencias interpretativas de este tratamiento lingüístico de la obra de Miró. No he perdido nunca de vista el carácter de «puntualización» de este trabajo, y la misma exposición creo que corrobora su tesis-paradoja

---

(57) Gratos ecos de impagables deudas de amistad y cortesía me acercan también en este punto el recuerdo de mi admirado y querido amigo Javier de Plaza, sensible intérprete del arte moderno y maestro en sabias humildades.

(58) En ello ha insistido siempre con grandeza Miró, y con constancia sus críticos catalanes como Tàpies, Cirici Pellicer, Gimferrer. Monografía decorosa y equilibrada sobre este aspecto es la de Juan Perucho: *Miró y Cataluña*. Barcelona, Polígrafa, 1968: «Si hay algún rumbo que esté estrechamente vinculado a la raíz física de una tierra o de un paisaje, éste es indudablemente el de Joan Miró, y lo está tanto por una conexión de fatalidad, biológica e irrenunciable, como por una mantenida voluntad de que así sea. En efecto, Joan Miró y Cataluña han estado unidos siempre, desde el principio, vivificándose y glorificándose mutuamente», p. 8. Y añade, interpretando un gesto arquetípico de Miró: «Miró ha sabido en todo momento que en la base de la imaginación está siempre la realidad. De aquí su mantenida preocupación por ésta. Con su examen hallará los elementos necesarios para volar alto, dispararse a lo imaginativo y moverse con una excepcional voluntad. A Miró le gusta decir que él es un hombre cuyos pies se apoyan siempre en el suelo, y lo dice en el sentido que venimos exponiendo, de hallar en la tierra, en la realidad, la fuerza para el salto», p. 202. Quizá más significativas sean las proclamaciones de esa misma constancia en críticos y conocedores extranjeros, como Michel Leiris: *Enmiendas y adiciones*, cit.: «En cuanto a él, mi amigo Joan, tiene —¡naturalmente!— su pasado, su folklore, sus raíces catalanas. Pero esto sólo a él le concierne. Se percibe en sus obras como el aroma de un vino que —para el catador entendido— será Borgoña o Burdeos, de tal cosecha o de tal año, pero que podría ser probado sin necesidad de plantearse su origen y fecha», p. 12. En cualquier caso no debe olvidarse la propuesta cosmopolita y superadora de campanilismos, sin desarraigo catalán, del propio Miró en sus mejores momentos, cuando afirmaba sus propósitos de «catalán internacional». Al respecto véase Pere Gimferrer: *Miró y su mundo*, cit.: «Miró es, en efecto, a la vez universal y catalán, no solamente porque su nombre aparezca y sea conocido en su grafía catalana... sino también, y de manera más profunda, por la estrecha relación que existe, y que las palabras antes citadas esbozan lúcidamente, entre los conceptos de lo local y lo universal, en mutua interdependencia, y la reivindicación del anonimato», p. 30. Insistencia temática en el problema, que no estamos seguros llegue a comunicarnos siempre diafanidades sobre las profundidades del verdadero ánimo mironiano al respecto, llena las páginas del libro de Josep Melià: *Joan Miró, Vida y testimonio*. Madrid, Dopesa, 1975.

(59) Recuérdese como sintomático testimonio la presentación dedicada a Miró por Antoni Tàpies, en *La práctica del arte*. Barcelona, Ariel, 1973, pp. 101-105.

de que el tan invocado «lenguaje» de Miró es una pura metáfora para entendernos..., y en este caso incluso para entendernos no siempre bien. Lo que no creo disminuya la condición deseablemente clarificadora en las paráfrasis críticas sobre Miró de parámetros y categorías comunes en teoría lingüística, sobre todo cuanto más se los tome en términos de partida rigurosamente no metafóricos, y en consecuencia se modere la ambición de sus capacidades explicativas globales para el discurso plástico mironiano.

Deducir demasiado sobre compromisos éticos o políticos desde una puntualización lingüística del significante, la iluminación estable de un concepto de macroestructura plástica, u otras cosas tales, me parecería un fraude simple, si lo hiciera conscientemente, o un puro despiste, si no me percatara de la sencilla torsión de mi discurso, que supondría un tal salto sobre un vacío de adecuadas justificaciones. Para interpretar y aun para valorar creo que basta quedarse con la constatación más sólidamente establecida en este examen de presupuestos lingüísticos en la obra de Miró; su condición de *plenitud plástica*, que se anticipa a cualquier otra consideración interpretativa, posible y aun lícita, sin ensombrecerla. Esa corroboración de la *plenitud plástica* de la obra mironiana, circunstanciada en los términos concretos que concurren en mi análisis, me parece que es uno de esos «nada más y nada menos» de poco o demasiado compromiso, según se los mire.

Para nadie es un secreto que hoy corren vientos de controversia sobre las vanguardias, incluso de controversia apocalíptica. Los artistas de vanguardia debieron haberse inquietado —y me parece que la sensibilidad para ese honroso timbre le ha faltado un poco a la mayoría— cuando se produjeron en los últimos veinte años los días de vino y rosas de los elogios y la especulación comercial ignominiosa, sin sentido. Las vanguardias nacieron como cuestionamiento de la academia y el museo; de ahí que la señal de alarma se disparó cuando el disfraz del bicornio y el espadín —con más o menos metamorfosis «progre»— o las ventajas del museo a domicilio amenazaron con asumirla. Por otra parte, fuera de los primeros sustos naturales, no me parece que la cosa sea en el fondo tan inquietante ni inexplicable. Es lógico que el luchador quiera reposar cuando se le ofrece la ocasión de explotar el éxito de sus años de esfuerzo. Quizás lo único perverso en todo esto es, como siempre, que los maestros de campo de todas estas lizas sean invariablemente los mismos especuladores ajenos a la esencia y a los riesgos del juego..., pero, bien pensado, no pasa sólo con los pintores, sino ocurre seguramente igual con la sufrida humanidad entera. E históricamente pa-

rece que los remedios inventados y triunfantes resultan aún peores que la enfermedad, si es que no son la misma enfermedad vestida de remedio.

Por todo ello pienso que poder corroborar el día de hoy en la obra de Miró el valor de la *plenitud plástica*, y hacerlo precisamente desde el claroscuro de su relación con el lenguaje, no es en modo alguno proclamar un hallazgo intrascendente, un valor secundario, alternativo y opcional. Pensando desde los valores de «clasicidad», sería positivamente miope, por limitarnos sólo al caso español, reducir el juego de opciones de la «imitación» plástica a los últimos paneles cerámicos monumentales de Miró o a sus más recientes series de grabados, y a los milagrosos interiores «veristas» de los lienzos de López García. En otro orden, y sobre el mismo problema, la añoranza que parece hoy dejar sentir su inquietud entre algunos por el inevitable almibaramiento de una «pintura bien hecha», por una «garantía» de virtuosismo que avale la mercancía, no creo que ofrezca ninguna alternativa extrema —en términos de contingencia contemporánea, puede que llegue a plantearse incluso hasta como incompatibilidad y exclusión— a la investigación formal de la materia llevada a cabo por Tàpies, la del gesto plástico de Saura o de la expresividad profunda de Millares.

Quizás la contrapartida práctica más sustanciosa con que gratifica la costumbre, a la que yo me abracé hace muchos años, de contemplar los fenómenos culturales en términos de tradición clásica, es que previene contra la futilidad del sobresalto, que tan flacos servicios rinde a esa raza indeseable de los pensadores de reloj y artistas *novísimos*. Así me ha servido siempre la afirmación de que el «arte está en decadencia desde las cavernas» (60), que yo he to-

---

(60) Frases de Miró como ésta, que se han hecho famosas, y que pudieran resultar, descontextualizadas, profunda y hasta gratuitamente agresivas, encuentran cabal y razonable justificación al considerar su incidencia concreta dentro de la permanente pasión de Miró por la renovación en el encausamiento de su propia problemática plástica, precedida siempre de un sólido y concienzudo proceso de asimilación tradicional. Caso parecido es el del famoso propósito de «asesinato de la pintura», perfectamente integrado y explicado por Jacques Dupin dentro de la crisis mironiana de los años 1928-31: «Nous parvenons à un moment crucial de l'oeuvre de Miró, à une crise de l'expression et de la conscience créatrice qui remet en question sa croyance ou plutôt sa confiance en la peinture. Cette crise personnelle est le reflêt d'une crise universelle que prolonge, répercute et approfondit le cri de révolte de Dada. Et Miró l'interprète bien ainsi. Il ne met pas en cause sa vocation ni sa vision, ni son attitude générale à l'égard du monde et de l'art. Mais il effectue la critique interne de son mode d'expression et s'interroge sur sa valeur et sa justification au regard de la vie», p. 191. Reacción tardía respecto a la proclamación dadaísta: «Pour comprendre cette explosion tardie il faut se souvenir que l'impulsion ne vient jamais chez Miró d'une idée au niveau de l'intelligence, mais de l'incarnation de cette idée au niveau de l'experience totale, organique, dont l'expression conceptuelle n'est qu'une partie et une partie indissociable de l'ensemble», p. 192. Cfr. Jacques Dupin: *Miró*, cit., páginas 191 y 192.

mado en toda ocasión, a diferencia de quienes practican sistemáticamente el escándalo de Miró, por su vertiente más positiva: la que ensancha deslumbradoramente los límites del entendimiento posible de la pintura, el único en que encuentra acomodo el entendimiento más comprehensivo y unitario de la clasicidad. Miró ha contribuido, en tal sentido, como muy pocos protagonistas del arte moderno, a excavar —con palabra suya— en una frontera inédita de la confidencia plástica, de la sugerencia visual en el límite del destino humano, a iluminar, desde el esplendor deslumbrante de sus imágenes, facetas de la condición cósmica del hombre vetadas al discurso lógico y reservadas desde el comienzo de los tiempos a la epifanía de la imagen. Y todo eso Miró lo ha *practicado con* su creación y no lo ha *sugerido* meramente *desde* hipótesis especulativas. Lo que le distingue y preserva, a mi juicio, fundamentalmente, de un modo de acusación genérica a las vanguardias plásticas, no totalmente descabellada. Por eso, el «caso» de Miró se ofrece como uno de los mayores y singulares en la vía de interpretación moderna de la tradición plástica. Si contemplando las obras de Miró, el soporte material de sus imágenes plásticas, alguien juzgara desproporcionadamente positivas mis atribuciones —dictadas por el más honrado convencimiento desde la limitación de mi punto de vista—, se me ocurre pensar que quizás lo que sea desmesurado sean sus expectativas sobre el poder autónomo del hombre.

ANTONIO GARCIA-BERRIO

Cátedra de Lengua Española.
Facultad de Filosofía y Letras.
MURCIA.