

IDEA Y MATERIA EN JOAN MIRÓ

Pequeña semiótica del excremento

Pere Salabert

RÉSUMÉ

Dans ce bref essai je fais quelques réflexions au sujet de Joan Miró en accord avec le principe directeur «excrémentiel» indiqué par le titre. A ce propos, mon point de départ n'est pas une oeuvre ou un ensemble d'oeuvres -que je commenterai de toute manière- sinon quelques observations de l'artiste au sujet de sa méthode créative: d'abord, à la suite de sa collaboration avec le groupe théâtral La Claca (1974) et ensuite dans un dialogue avec G. Raillard (1977). Dans une de ces observations que je transcrirai, Miró fait allusion de manière plus directe que dans d'autres à l'acte défécatoire qu'il introduit dans l'art. En relation avec cette question indiquée par le titre, l'excrément sera le fil conducteur des pages qui suivront. En résumé, avec quelques réflexions qui donneront à cet écrit une portée plus générale -du moins je l'espère-, les trois parties qui le composent distribuent l'argumentation de la façon suivante: en premier lieu, quelques considérations au sujet du mythe et de la mystification -de l'art, de l'artiste-, puis une brève exposition méthodologique de caractère général, et enfin un survol pour exposer et interpréter l'excrémentiel dans l'oeuvre et la personnalité de Miró qui envisagent trois moments différents que j'ai dénommés merde ubuesque, merde plastique et merde exclamative ou verbale.

«La mierda no ha cesado nunca de mantener, incluso en el ateísmo más declarado, una extraña y fascinante proximidad con Dios. De la mierda no se habla. Pero ningún objeto, ni siquiera el sexo, ha dado tanto que hablar»
D. Laporte, Histoire de la merde, 1978.

1

OBSERVACIONES PREVIAS: HISTORIA Y MITO

En uno u otro momento, todo lo que nos importa colectivamente se ve sujeto al mito: la naturaleza, la vida y la muerte, el arte, la ciencia, la religión. La figura del artista no escapa a ello, y tanto su obra como su

personalidad una vez mitificadas permanecen en un espacio mental que raramente ve su objeto sin el manto que le ha echado encima la pasión admirativa. Mientras los mitos antiguos proclamaban su duración cultural indefinida negando el tiempo cósmico, los modernos adoptan la posición inversa: se oponen a la continuidad temporal con formas culturales transitorias. Allá es la inercia; aquí un movimiento que se alimenta de cambios. Si lo que cuenta para aquéllos es la eternidad, para éstos es la fugacidad. Es como la diferencia bergsoniana entre la inteligencia y la intuición: allá la estabilidad, aquí el movimiento. De ahí que nuestros mitos, preferentemente intuitivos, se recluyan en los estrechos límites de las modas culturales. Con todo, su función consiste en regular con más o menos eficacia el orden social. Así que en el aspecto ideológico un mito hoy sustituye la reflexión personal por un estado general de opinión; en el pragmático permite la acción sin pensamiento, y en el estético resuelve la personal y necesaria educación del gusto con una degustación masificada bajo el consejo de la publicidad.

Y en la medida en que aún somos capaces de concebir la Historia como un progreso antes que como un proceso, incluso ella tiene una naturaleza mítica. Es la estructura temporal de los mitos la que rechaza la historicidad. No importa que sean antiguos o modernos, de tiempo largo o corto; su particular temporalidad supone una duración sin evolución. Por eso cualquier transformación les impone la degradación y la muerte. Los mitos antiguos aparecen en el horizonte cultural, se mantienen y desaparecen, y si no cambian es porque dejarían de ser funcionalmente mitos para entrar en la imaginación poética o en el hábito social. Si entonces el lugar vacante no es ocupado por un nuevo mito, la función suspendida del primero encuentra su relevo en un tópico ideológico o en una práctica rutinaria.

Si me extiendo un poco acerca de esto último es porque con ello estamos más cerca de un modelo moderno de mito, el cual corresponde a un *topos* cultural cuando no a la moda directamente. Esa es la razón de que en un periodo histórico determinado y en una comunidad dada existan diferencias entre *mitos*, *rutinas* (hábitos rutinarios) y *tópicos*. En síntesis, pues, si la función reguladora del mito consiste en acompañar a la acción social con una argumentación razonada -lo cual no significa racionalmente creíble-, la rutina colectiva es un comportamiento

o una acción recurrente ajena a cualquier argumentación que pueda afectarla en su estructura. En cuanto al tópico, es una idea, un concepto aislado o incluso una argumentación completa, pero cerrada y sin ninguna relación necesaria con comportamientos o acciones. Rutinas y tópicos ideológicos tienen en común una tendencia a perseverar sin cambiar. Nacen (se hacen), como los mitos, y mueren, pero no cambian. Claro que esa resistencia común a la historicidad no siempre los pone al margen de la historia. Al contrario, acostumbran a formar parte de ella y le sirven de regulador temporal integrando en mayor o menor medida las diversas corrientes que la alimentan. De ahí que un mito no tenga historia; es un relato, una idea -incluso un eslogan- que determina el pensamiento o la actividad social. En cambio parece cada vez más evidente que la Historia se trata de un mito al revés. La actividad humana no encuentra en su propio seno ninguna formulación previa en forma de narración (excepto si concebimos la tradición como un modelo lineal *necesario* a seguir), porque es la narración la que proviene de la actividad. Esto ni siquiera significa que las acciones se adelanten a las ideas y determinen su contenido. No; de hacer esto se ocupa la historiografía dándole la forma de una memoria colectiva fascinada por la racionalidad. Al fin y al cabo si el mito no tiene historia, la Historia es un universo de mitos, desde narraciones ideológicas hasta modas culturales. Y lógicamente contiene automatismos sociales, sean éstos generados espontáneamente o resulten de la desaparición de modas e ideologías.

Así que al hacer historia -me refiero a la historia del arte- nos podemos ocupar como mínimo de dos cosas. Tratamos de establecer unas relaciones de conformidad o disconformidad entre propósitos y acciones (documentos y hechos), entre propósitos diferentes o entre acciones diversas y separadas en el tiempo. Después buscamos alguna ley de parentesco entre fenómenos culturales contemporáneos. Estas dos operaciones pueden ser simultáneas. Pero mientras la primera corresponde al orden diacrónico, la segunda se ocupa de sincrónas. Por ejemplo, podemos buscar los propósitos estéticos contenidos en la obra pictórica de Leonardo da Vinci intentando detectar sus posibles influencias en otros artistas posteriores (v. gr.: en los manieristas italianos del siglo XVI, en la pintura española del siglo XVII), o bien tratar de ver su propia obra como un intento de resolver los problemas contenidos en el

pensamiento teórico vinciano que conservamos por escrito. También es posible rastrear hasta qué punto Molière responde en el siglo XVII a la influencia formal de la comedia italiana del siglo anterior o es capaz de mantenerse relativamente independiente de la dictadura estética de la Academia... Sirva esto sólo de ejemplo, porque de todos modos aquí no vamos a ir tan lejos: nos limitaremos a relacionar entre sí ciertas declaraciones de Miró añadiéndoles algunos ejemplos de su obra plástica para demostrar que su quehacer -aunque emparentado con el proceder de otros creadores contemporáneos suyos- sigue una dirección particular contraria a la señalada por una reflexión estética que en muchos momentos de su historia tiene mucho de mito y no poco de rutina. Para eso conviene hacer algunas observaciones previas: unas estéticas, otras de orden más bien metodológico.

LA «IDEA» Y LA SENSACIÓN

Las anteriores reflexiones tenían la función de ponernos en guardia frente a ciertos mitos, tópicos o rutinas contenidos en la historia del arte. Por otra parte, y aun haciendo referencia a una doble vía metodológica con relación a la obra de Miró, no vamos a extraer de ella todas sus consecuencias (el lector ya comprenderá que la extensión de este trabajo no es el único impedimento). Me limitaré a hacer algunas indicaciones, espero que suficientes, para centrarme en dos o tres declaraciones documentadas del propio artista. Declaraciones que relacionaré entre sí para llegar a comprenderlas: por una parte -sincrónicamente-, en el contexto del arte contemporáneo; por otra -diacrónica-, como el producto de una tradición que el propio artista niega con su obra.

Pondré un ejemplo literario para generalizar a continuación. Eckermann, interlocutor de Goethe, fiado en la necesidad de una idea directriz que determinaría una obra de arte, le preguntaba al poeta qué «idea» había querido expresar al escribir su *Tasso*. Goethe le responde con todo aplomo que ninguna. El poeta no tenía ninguna idea que comunicar. Y por si no estuviera aún bastante claro, añade que en el origen de la obra poética hay sensaciones, impresiones, intuiciones..., pero no ideas. *La poesía será tanto mejor cuanto menos productiva resulte para la inteligencia*, dice. Entiéndase que aquí «idea» significa algo

más que imagen o representación mental; sin duda es una intención consciente, tal vez un esquema, pero conceptual, y aplicado a la tarea creativa le da una dirección en pos de lo concreto.

Visto esto habrá que preguntarse, primero: ¿por qué una parte de la crítica moderna todavía aplica a Miró -a veces de modo rutinario- ese tópico de origen neoplatónico que veía en el trabajo del artista la respuesta expresiva a una «idea previa», y después a una intención consciente de sentido? Y segundo: ¿qué hay efectivamente de esa o de cualquier otra «idea» en la obra de Miró, si entramos a juzgarla a partir de sus propias declaraciones -intenciones, propósitos, explicaciones documentadas acerca de su manera de actuar en el trabajo, etc.? El concepto de idea previa tiene de hecho un origen filosófico, se convierte luego en un mito estético, y una vez vacío de contenido viene a ser un tópico cultural. Hoy se nos presenta como una explicación que sirve para repetirnos lo que ya creemos saber acerca de obras que proceden con frecuencia de una acción creativa cuya dirección es contraria al argumento empleado para explicarlas¹. Dicho pues de otro modo: ¿en qué se apoya la creatividad mironiana, en una técnica sometida al control del *logos* o procedente de la *empeiría*? ¿es la suya obra de práctica o de razón? Aquí las cosas participan del mito del contenido, se aferran al tópico del «mensaje» supuesto producto de un *logos* intencional. No tenemos bastante con un arte procedente de la voluntad o querer-hacer; le exigimos además un *logos*, una razón directriz. Queremos que proceda de un saber-hacer que nos asegure la mejor vía para una intención del artista y por tanto la *tarea semántica* de la obra. El término «expresión», que la crítica emplea tan a menudo, presenta este doble valor modal. El querer-hacer en el trabajo creativo tiene que ser un saber-hacer semióticamente realizable en un lenguaje «con contenido». Según eso la tarea acabada del artista será la realización expresiva de una «idea» que nosotros, receptores, asumiremos como mensaje. La explicación no puede ser más redonda. Frente a una obra inacabada que presenta una hermosa materia ocre de textura erosionada, también

1. Lo que expongo aquí sólo tiene un valor aplicado a la creación *artística*, y aún de acuerdo con un giro experimentado por el arte llamado «moderno» que se prolonga con las vanguardias del siglo XX. Otra cosa sería de aplicarse a la creación *científica*.

Raillard -y con eso adelanto lo que será el núcleo de estas páginas- le pregunta a Miró si habrá otras como ésta, si la «intención» del artista es producir una serie acorde con alguna «idea»... Y Miró responde simplemente que esa materia hermosa la obtuvo *cagando*. Ni más ni menos. En efecto, como decía Goethe en el origen de la obra hay intuiciones, sensaciones, impresiones, cuando no simplemente impulsos... o deposiciones.

¿Por qué tendría que ser la pintura tan diferente a la poesía, sobre todo cuando pensamos en un arte contemporáneo que parece haber asimilado aquella observación romántica de Goethe hasta sus últimas consecuencias? ¿No será que seguimos llamando «idea» a un impulso simple y suficiente, atribuyéndole el valor o la complejidad de una intención conceptual? ¿Dónde está la idea o la intención en un *dripping* de Pollock, en una composición de Cage?, ¿dónde en el automatismo surrealista, si no en la voluntad de excluir toda reflexión o idea previa, cualquier intención consciente?

2

ANALIZAR E INTERPRETAR. ¿QUÉ MÁS DECIR?

Como el de cualquier artista, el trabajo de Joan Miró tiene unos rasgos distintivos que lo caracterizan. Y para objetivarlos discursivamente son necesarios una serie de pasos. Pero como estos pasos en su conjunto suponen una actividad analítica aplicable a cualquier artista, podemos decir, generalizando, que la crítica clasifica una obra en su globalidad según unas directrices de «género» -pintura y dibujo, grabado, escultura, obra cerámica y teatro, por ejemplo- para ordenarla después cronológicamente. Esto es lo primero. Y nos permite confrontar la temporalidad de la producción con las variaciones en sus diferentes ocurrencias mediante el estudio comparativo de morfologías y materiales. De ahí surge una trayectoria ideal que suele recibir el nombre de evolución personal. Es un esquema temporal que al darnos un punto de vista dinámico de la obra también nos pone en disposición de detectar en ella una especie de lógica interna. Extraemos entonces una primera comprensión de la obra. Claro que a cambio también la habremos dejado en un estado de aislamiento que sólo será justificable por esa diná-

mica interna.

Así que para salir de la trampa faltará un último acto, el más importante. Es una contextualización que pasando por el análisis morfosintáctico podrá adentrarse en la virtualidad del contenido. Lo expondré de otro modo. Primero detectamos *tipologías formales*, y al tiempo que identificamos *recurrencias figurativas*, vemos el grado de *iconicidad*. Después localizamos en todo eso unas *funciones simbólicas*, que serán más o menos explicitadas según la convención a la que obedezcan, privada o compartida. Ahora la lógica que habíamos encontrado entrará a formar parte de un tejido mucho más extenso en el que la personalidad del artista cobrará relieve o por el contrario tenderá a disolverse en el conjunto. Es decir, el «estilo» personal destacará (o no) en el contexto mucho más general de un estilo global.

Al fin y al cabo, cuando seguimos una vía racionalizadora (otra cosa es la inmediatez de la experiencia receptiva, que valora previamente a la reflexión), determinamos la validez estética de una obra en función de las diferencias, desviaciones o contrastes que presenta en relación con el contexto cultural del que forma parte, identificando con ello la especificidad del autor o -para emplear el término romántico que le corresponde- su «originalidad».

Pero ante una producción extensa es difícil, por no decir imposible, recorrer cumplidamente todas las etapas del proceso analítico. Así que la operación crítica suele limitarse a alguna de ellas: identifica, fecha, analiza o evalúa. O quizá haga todo eso -sea por el camino que acabo de indicar o por otro parecido-, pero aplicándose a una obra, a un corto tramo de la producción o a un muestrario, que aparecerá como un *corpus* representativo del conjunto... Dado pues que este proceso en su totalidad no hay que buscarlo en un estudio en particular, por rico que éste sea, todo lo decible acerca de la obra de Miró -como la de Picasso o casi cualquier otro artista medianamente fértil- estaría idealmente contenido en la suma total de las aportaciones literarias que lo han tenido, lo tienen y lo tendrán como objetivo. *Lo tendrán*, es decir: para el análisis formal puede haber un límite, pero no para la interpretación de una obra de arte -salvo si quien interpreta considera en su trabajo un cierto sentido común como guía para la pertinencia-. Es claro que en este caso aparecerán límites; pero ¿cómo limitarse en la interpretación mediante

el sentido común cuando la misma obra -en el arte moderno cuando menos- es habitualmente ejemplo de una *desviación* del sentido? De modo que el análisis formal puede tener un límite, pero desaparece inevitablemente al interpretarla. Sin embargo, hay artistas de cuya obra se ha hablado tanto que añadir alguna cosa medianamente nueva a lo ya dicho puede parecer incluso temerario, aunque la temeridad no dependa de que se haya dicho *todo* lo que se podía o debía decir, sino de otros factores; a saber: que todo lo dicho se haya convertido en coraza, se haya vuelto una defensa argumental que dificulta, o al menos condiciona, cualquier intención de acceder a la obra sin demasiados prejuicios. Cuando esto sucede el artista ya ha entrado en la categoría del mito cultural, su obra fetichizada no admite críticas. Sólo acepta la justificación por vía admirativa. ¿Qué decir hoy *todavía* de Miró que no sea una variación interpretativa de otra variación anterior, en un encadenamiento inabarcable de metalenguajes? Y, sobre todo: ¿cómo decir abiertamente lo que puede haber en una obra de contrario a las leyes del «buen gusto» o a los principios tácitos de pertinencia semántica en un ámbito cultural dado como el nuestro? Con esto ya me refiero a la *mierda* en la obra de Miró. Pero veamos antes alguna otra cosa.

LA «IDEA» O EL IMPULSO. LA MATERIA SUGERENTE

Decía que el mito de la «idea», procedente de Platón y convertido pronto en visión intuitiva, se mantiene vigente en torno al arte con variaciones, en todo caso insuficientes para destruirlo. El artista posee o concibe una «idea» que trabajando con las manos debe traspasar a la materia. Pero habida cuenta de que en este trabajo, tal vez más que en cualquier otro, hay una cierta fatalidad al resistirse la materia con su natural inercia a todo cambio (de ella decía Dante que era «sorda»), la cuestión es: ¿conseguirá dominarla el artista, podrá «engañarla» dándole la forma correspondiente a su idea? Ser un verdadero artífice dependerá de la capacidad que uno tenga de salir victorioso de tal empresa. Desde Plotino hasta Hegel por lo menos, el mito del trabajo artístico ha sido éste. Y lo interesante es que con estos u otros términos, en parte aún lo es. Los ingredientes son bastante conocidos. Una vez bien formada la materia, el resultado es aquella «unión feliz» de la forma y el

contenido -una unión que a Lacan le sugería historias de orden sexual... Pues bien, un amplio sector de la crítica contemporánea ha aplicado este esquema previo al trabajo mironiano, incluso sin cortarse por las reiteradas declaraciones del propio artista a propósito de un *impulso* como principal desencadenante de su trabajo. Y aunque alrededor de 1900 la psicología había concebido dos grandes vías para la imaginación creadora, la intelectual que actúa reflexivamente y la intuitiva (T. Ribot), una de las posiciones dominantes era que la invención procede siempre según un orden que va de la abstracción a la concreción (Paulhan), o del esquema -como decía Bergson- a la imagen, es decir: de la unidad conceptual a la percepción por partes.

Sólo que en la actividad creativa del Miró maduro no hay indicios de idea previa alguna que busque una materia *ad hoc* en la que formarse. No es el concepto el que requiere la percepción. No hay más que una percepción concreta que conduce a la otra, y ésta a la siguiente, en un encadenamiento cuyo final constituye una red de sentido y coincide con una obra. En el origen de la acción mironiana están la tierra y los signos de la degradación material, o la imagen sin el esquema, por decirlo así. Si lo que voy a decir no fuera a entenderse en un sentido que no le quiero dar, incluso resumiría diciendo que Miró «no tiene idea». Por eso parte de texturas, manchas, salpicaduras, objetos o materiales de desecho, hierro oxidado, cosas consumidas, desgastadas, etc. Arrojado sobre la tela, incluso el líquido disolvente que queda después de limpiar los pinceles le sugiere -según una actitud parecida a la de M. Ernst- formaciones minerales o arborescencias. Y habla muy poco (en realidad nada) de ideas, es decir, de intenciones, de esquemas mentales, proyectos o programas. Cuando se le pregunta -como Eckermann a Goethe- qué hace al empezar una obra, su respuesta incluye términos como «fuerza», «impulso»..., y después, enigmáticamente, suele introducir una exclamación: «¡clac!». ¿¡Clac!? ¿Será la onomatopeya de algún choque, el ruido de una caída? ¿O es el «¡Ya caigo!» del sujeto que de pronto intuye lo que algún residuo de cosa, algún material roído le sugiere que podría hacer con él? Si es eso, entonces el proceso creativo ya se ha invertido. No es la reflexión la que desemboca en la prueba concreta del proceso, sino la prueba material la que conduce a otra prueba, y así sucesivamente, para que al final sea el receptor -es decir, nosotros-

quien reflexione e interprete.

Sin idea alguna que imponer, el artista simplemente interroga con la mirada una materia -una lata de conservas oxidada, un pedazo de cordel, un guijarro de la playa: menos que nada-. Recorre con el ojo por la superficie textural ese tiempo del desgaste, de la degradación, y así, de pronto, la lata, el cordel o el guijarro hablan. «¡Clac!, ya está: lo pondré aquí, le daré un toque de color y... » . Así habla Miró.

Pero en todo esto ocurre que un mito da paso a otro. Mejor dicho, la realidad trata de anular los mitos volviéndose mito a su vez. Por eso lo real -que el artista probablemente busca- nunca está allí donde parece hablar, sino en esos intervalos en los que no queda nada que decir. Tal como lo expresaba Miguel Ángel, ya sabemos que la idea debe ser previa; la mano ha de servir al intelecto que la guía. Así la reflexión dará paso al acto conduciendo la mano en el trabajo a la búsqueda de la idea... Hoy no es así. Bajando la idea del cielo a la tierra, la psicología hablará de proyecto, más probablemente de intención, desde luego consciente. En cuanto a la semiótica (Greimas) prefiere ampliar esa intención con la impulsividad previa a un estado normal consciente, y para ello adopta el término *intencionalidad*. Aquí la «idea» clásica se humaniza totalmente con una intencionalidad que al incluir su parte de impulso tolera la inconsciencia en la acción.

EL «¡CLAC!». EL ESPÍRITU Y LA MATERIA

Bien pensado, ¿no se referirá aquel «¡clac!» en el orden subjetivo a una rotura *productiva* en el hilo continuo de la conciencia? Entonces será un punto catastrófico: señal de cambio, bajada o subida de tensión, giro direccional, caída. Nada más. Porque si vamos a mirar no es fácil detectar en el proceder de Miró una emergencia espiritual orientada a transfigurar materia alguna. Al revés, lo que hay -y veremos mejor después- es una especie de renuncia a considerar las cosas, los objetos materiales por aquello que pueden significar, adoptando por el contrario una actitud contemplativa que los asume como lo que son: *cosas*. Hay, pues, adhesión a la tierra -en parte como lugar físico donde poner los pies, en parte como territorio psicológico-; un interés puramente material que toma forma mediante la acción y se transfigura con el anun-

cio de algún contenido virtual. No nos interesa si esa acción es un trabajo de producción o un gesto selectivo al estilo de Duchamp, si consiste en hacer una escultura, en recoger una raíz semipodrida en la orilla de la playa o en darnos una silla desvencijada como obra de arte. Lo que nos importa realmente es que al igual que en buena parte del arte contemporáneo, hay en Miró un lenguaje anterior al lenguaje natural, que el quehacer artístico es siempre un antemano con respecto al mundo, que la acción es previa a cualquier idea². Y que en definitiva la forma de una materia cualquiera -que al parecer tiene sus propias ideas si sabemos escucharla-, viene antes que el contenido (y eso, aún, suponiendo que algún contenido llegue). Cuando Miró insiste en decir que su mano le sorprende antes que cualquier otra cosa, ¿qué quiere dar a entender? ¿Y qué querrá decir cuando asegura que al empezar una obra toda su atención se concentra en el comienzo? ¿De qué *comienzo* habla? Desde luego no de ideas o de conceptos, sino de un «¡clac!». Alude a un magnetismo, a una fuerza procedente de algún cambio tensional generado por un contacto con la materia. En otros términos: se refiere a un querer-hacer que independientemente del saber-hacer ya es asumido como un deber-hacer.

El caso de Miró -como cierta técnica creativa surrealista, luego el expresionismo abstracto (Pollock) o el gestualismo, etc.- es diferente, quiero decir opuesto, a lo que la estética cuenta del arte a lo largo de la historia. Lo que Miguel Ángel decía de la idea hay que ponerlo del revés. ¿Cuál es ahora el desencadenante? Un choque sensible: «clac!». ¿Que a Goethe le motivaba una sensación, una impresión? También a Miró. Sólo que en la experiencia éste pone de relieve la importancia digamos objetiva de una materia *impresionante*. Y esa materia mironiana, que es la Materia por antonomasia, ¿a qué equivale, no ya en nuestra conciencia cultural, sino en nuestro subconsciente pegado a la tierra? Dicho de otro modo: ¿qué es en última instancia la Materia, si no el excremento?

De eso se trata. Porque la mierda es la Materia por definición. El único problema es que de *eso* -como dice Laporte- nunca se habla: sería

2. Espero que el lector no confunda mi exposición de un determinado proceso creativo en el arte con un conductismo a ultranza, porque no es el caso.

extralimitarse, caer en el mal gusto. Tampoco es correcto tocar *eso*. Nuestra cultura del «no tocar» abarca los dos extremos: prohibido tocar tanto lo que deseamos mucho (porque se desgasta) como lo que desdennamos (porque nos contamina). Y es que en una creación divina reforzada por el deseo humano de la belleza y la perfección simbólicas, el excremento no tiene cabida, permanece extramuros. La mierda nos recuerda nuestro origen mítico de tiniebla. Y, sin embargo, aunque en un universo perfecto *eso* no debe tener lugar, la circularidad misma de esa perfección leibniziana ya nos anuncia que principio y fin coinciden en algún lugar. Es aquel donde el Espíritu por antonomasia -Dios- también es la Materia por definición: la mierda. Objetivamente, ahora, el ¡clac! mironiano es ese punto catastrófico en el que dos extremos opuestos se han encontrado.

REPENSAR LAS COSAS

Es Goethe, una vez más, quien decía que todo lo discreto ha sido ya pensado..., pero para añadir a continuación que ahora debemos pensarlo nuevamente. ¿Tendremos que revisar la obra de Miró por si nos hemos dejado algo por el camino? Tanto desde el punto de vista analítico como del estético, seguro que aún nos quedan cosas que ver. Si no fuera así, la obra estaría muerta. Claro que insistir en ella nos llevaría a prolongar neuróticamente aquel proceso analítico que hace un momento describía. Y así caeríamos en la rutina historiográfica. De modo que volver a ver una cosa es sin duda enriquecedor, sobre todo si se trata de arte, porque la ocasión renueva la mirada.

Pero una cosa es mirar, y otra pensar. Volver a pensar Miró puede consistir en continuar indefinidamente las explicaciones que de él ha hecho un pensamiento que por el camino de la propia continuidad quizá se ha convertido ya en institucional, y por eso mismo en un tic cultural. De hecho, si volver a ver una cosa es cambiar el punto de vista temporal, repensar o volver a pensar es pensar lo mismo de otro modo o según otra perspectiva. Veamos cómo sale.

**LA MIERDA Y EL ASESINATO DE LA PINTURA,
CON UN PRELUDIO PARA EL LECTOR**

Llegados a este punto, el lector hará bien en decidirse entre abandonar la ironía que la mencionada mierda le haya podido sugerir, o quedarse con su opinión -que supongo contraria a la neutralidad cultural del excremento- abandonando la lectura. Si piensa que hablar de arte y mencionar el excremento no es serio en modo alguno, que lo deje, aún está a tiempo, porque a partir de ahora todavía habrá más mierda. Nos centraremos en ella, la clasificaremos. Y lo que tiene ante sí sólo le parecerá un texto «doloroso», si alternativamente le quita y le pone a esta palabra su primera letra, dejándola en algún momento en «oloroso»... Claro que esto el lector también lo puede ver de manera más realista. Si opina, por ejemplo, que aun siendo la mierda una sustancia inhabitual, rarísima en un discurso mínimamente serio, esa rareza discursiva suya sólo depende de una pose cultural. Y que perpetúa un viejo mito estético: aquel según el cual arte y belleza siempre andan juntas, y dado que la belleza no debe oler..., el arte también ha de ser insípido aunque nos produzca gusto. Lo cual -eso habrá que aceptarlo- es una solemne tontería. El lector que piense así -si hay alguno-, puede opinar que la actitud social de rechazo ante la mierda no depende de una verdadera condición digamos *excedentaria* de dicha materia (esto, precisamente, la planta en las antípodas de las formas bellas y el «buen gusto», siendo la belleza y el gusto imprescindibles al hablar de arte), sino que al revés: el excremento sólo es excedentario debido a un rechazo cultural que le es anterior y se ha objetivado en él. Si algún lector piensa de este modo, ya puede seguir leyendo, porque esto querrá decir que está en condiciones de reconocer que nada, ni las narices más delicadas, ni la convencional sofisticación del gusto, nos obliga a excluir la mierda -¡al menos literariamente!- del horizonte de las cosas dignas de ser pensadas.

Si de la materia fecal se puede hablar sin hacer profesión psicoanalítica, especialmente cuando nos referimos al arte, la verdad es que directa o indirectamente ha sido objeto de un singularísimo afecto por

parte de algunos artistas, Rembrandt o Toulouse-Lautrec, Micolet o J. Genet. Y añadiré que ese afecto, particularmente fuerte en el caso de Miró, se extiende -como veremos- a la orina. ¿Mierda y orina? Puede que tuviera razón Jean Cassou el año 1962 al decir que a medida que su obra se enriquecía y crecía su talento, Miró se volvía personalmente más ingenuo. Aquí la teoría psicoanalítica parece imponerse. ¿Ingenuidad infantil relacionada con una curiosidad por el excremento? ¿Fijación en una etapa anal acompañada por una manía de orden y limpieza? Tal vez. Pero lo que me preocupa en este caso no es una posible regresión del individuo maduro a la infancia, sino sólo aquello que parece desprenderse de este fenómeno con relación a la pintura.

En este sentido, hace ya años que en el libro que Georges Raillard dedicó en 1977 a Miró³, en el cual se transcriben una serie de conversaciones entre ambos personajes, me llamó la atención alguna de las observaciones del artista⁴. De lo que allí se decía, varias cosas resultan curiosas. Y alguna de ellas particularmente inquietante.

Una, a la que me he referido antes al pasar, es cuando Miró le dice a Raillard que su propia mano le sorprende. ¿Qué le sorprende, la mano o la acción que ella lleva a término fuera de su control? ¿Es lo que ha sido llamado «automatismo psíquico» manifiesto en el acto aleatorio? ¿O se trata de alguna sorpresa más contemplativa? Quizá debiéramos relacionarlo con la admiración de Paul Valéry cuando dice experimentar un estupor filosófico mirando su propia mano sobre la mesa: «estoy y no

3. G. Raillard, *Ceci est la couleur de mes rêves*, Seuil, Paris, 1977. Aquí citaré de la traducción esp.: *Conversaciones con Miró* (trad. de C. del Peral), Barcelona, 1978.

4. De esta cuestión, que me parece significativa del arte actual, me he ocupado antes desde puntos de vista diferentes: (*D*)efecto de la pintura, Barcelona, 1985, p. 231; «El no-saber en pintura. Matière, però fecal», *Tascó* 8, Reus, 1987, pp. 3-9; «The signifier in painting, shit», *Semiotica*, 81-3/4 (edit.: Thomas Sebeok, University of Indiana), Berlin-Hawthorne, 1990, pp. 345-356; «Cuerpos pintados y episodios de la carne», in *Arte y cuerpo (Arte Internacional 19)*; Museo de Arte Moderno de Bogotá, Bogotá, abril-junio, 1994, pp. 44-45. La aparición de la materia fecal no es en Miró un episodio aislado y de relativo interés. Al contrario, resulta sintomática de una evolución en el gusto estético contemporáneo, que podemos encontrar en recientes tendencias a valorar la presencia de la carne y la corrupción de la materia. Los casos son múltiples: el grupo *Los Rinos* (1988), J. Sterbak (1987), M. Antúnez (1993), etc.

estoy en esta mano. Ella es yo y no-yo»⁵. «Mi mano», decimos. Y así ponemos de relieve la propiedad de una parte anatómica nuestra que percibimos según una supuesta autonomía que nos la presenta *ajena*. ¿Será otro Miró el que corresponde a la mano que pinta por Miró? ¿Es acaso un no-yo antimironiano, eso que Miró admira?

Otra de aquellas observaciones es cuando su interlocutor pregunta curioso por el color de una obra inacabada. Sabemos que Miró le dice que el interés de esa materia cromática procede del hecho de ser mierda... ¿Pinta el artista con mierda o es la mierda la que curiosamente aparece en su obra con independencia de Miró?

Dejemos eso de momento como está. Mientras algunas ocurrencias mironianas no han sido tenidas demasiado en cuenta, otras fueron adoptadas por la crítica y el público en general como algo representativo y a menudo repetidas fuera de contexto. Eso las ha llevado a convertirse en falsamente singulares o en algo más que simples frases. Que «hay que asesinar la pintura», p. ej., es una exclamación mironiana que a fuerza de repetida y viniendo de un pintor hizo pensar a J. P. Sartre que se trataba de un cuadro, no de una opinión expresada por medio de una frase... Y en 1946, lógicamente sin haber visto la «obra», Sartre se refiere a ella por escrito como un cuadro conocido... Anécdotas como éstas son ilustrativas, pero también proporcionan una micromitología para turistas de la reflexión estética. Que la pintura deba ser asesinada, ¿no nos hace cavilar acerca de una relación entre el curioso afecto mironiano por la Materia y el deseo vanguardista de liquidar la tradición? En rigor la pintura no ha de ser asesinada porque sea algo de lo que conviene prescindir -como quien dice «¡A la mierda!» de aquello que le disgusta (una expresión como ésta es la empleada por Toulouse-Lautrec acerca del oficio de pintar)-; al contrario, para Miró sólo una pintura «inaugural», hecha de excrementos, y por tanto capaz de rematerializar⁶ el mundo, tiene la presencia semántica necesaria para romper con la tradición, ir más allá de sí misma y... recuperar un *origen*. ¿No atendemos a la afirmación de Leonardo acerca de que la pintura es «cosa

5. P. Valéry, *Tel Quel I*, Paris, 1941, p. 111.

6. Una de las perplejidades de Nietzsche es precisamente ésta, cuando observa que a lo largo de la historia los artistas siempre han creído alcanzar tanto más la realidad, cuanto más nos presentaban *desmaterializado* el mundo.

mental», como si en su momento histórico eso hubiese sido algo de excepción, profético para el arte contemporáneo, cuando en realidad es lo contrario? Y en cambio pasamos por alto aquella otra observación en la que el mismo artista expresa una opinión común para la época al indicarnos que cada pintor «se pinta». De este modernísimo *pintarse uno mismo* deberíamos ocuparnos, porque quizá nos haría comprender que la escena pictórica mironiana es al fin y al cabo una continua y directa teatralización del cuerpo: desde los signos más elaborados, relativos a la anatomía, hasta la liquidación de su sentido -y por ello de cualquier proceso semiótico- mediante la más pura función fisiológica consistente en defecar. El artista no tiene por qué representarse aquel *origen* románticamente: debe alcanzarlo. En esta perspectiva, Miró es a Goya lo que Goya fuera -en una larga cadena- a Rubens o a Velázquez; y Velázquez al Maestro de Taüll, y éste al desconocido pintor de Altamira, al de Lascaux o a cualquier otro mucho más lejano todavía... Porque al final los dos extremos -algún remoto pre-altamirense y Miró- probablemente coinciden en su actitud ante una materia cuya vida procede de una perplejidad que ella misma ha provocado antes.

En Miró no hay un querer-hacer, sea éste idea o propósito, que dejaría su lugar al poder-hacer sostenido por un saber (la técnica, el oficio). A menudo hay un simple *hacer*, una acción como quien dice despojada de voluntad, que delega en la materia que transforma. Guiado por la sugestión visual y táctil de las texturas, diríamos de eso que es un *hacer-por-hacer*.

ITINERARIO DEL EXCREMENTO. EL IMPULSO QUE LLEVA AL SÍMBOLO

Primero está el instinto, y con él la impulsividad. Sólo al final aparece la palabra, y con ella la simbolización. Con el impulso todo es *realización* en un tiempo siempre presente. Con el símbolo todo es *previsión* apuntando a un tiempo por venir. Entre aquel hacer impulsivo y esta significación simbólica, la memoria proyecta el sentido hacia atrás, al pasado, e inventa orígenes inevitables.

Ahora bien, en la tarea productiva de J. Miró, así como también en el orden personal, el excremento es lo que en teoría semiótica conocemos como un *objeto de valor*. Dicho brevemente, la mierda como obje-

to de valor es un lugar en el que el sujeto vierte sus determinaciones, sean éstas positivas o negativas. Ella es para Miró un presente radicalmente realizado, un futuro de promesas y un pasado que ata el hombre a la tierra de su identidad. El objeto así valorizado se abre en el análisis a un modelo triádico que, si bien es aplicable a la evolución de la cultura en general, aquí responde operativamente a tres niveles semánticos de diferente función simbólica, a cada uno de los cuales le corresponde un sector especializado, o, si se prefiere, una variación objetual: lo que llamaríamos un sub-objeto.

La mierda mironiana se encuentra en tres categorías: es *cualitativa*, *cuantitativa* y propiamente *simbólica*. Con esto no quiero decir que las dos primeras no funcionen simbólicamente; lo que ocurre es que si en una el simbolismo remite de preferencia a lo cualitativo y en otra a lo cuantitativo, en la tercera -que es término relacional de las dos anteriores- el contenido simbólico está formado a su vez por otros símbolos culturales. Más concretamente: la cualidad aparece en una cierta inmediatez prediscursiva; la cantidad en la acción que se abre a la discursividad; el simbolismo final en una intencionalidad que halla en el excremento su significación.

Cada una de estos tres «momentos» responde en la personalidad humana y artística de Miró a un valor que según todas las apariencias va de mayor a menor complejidad semiótica. *Primero*, la mierda cuantitativa ha de ser relacionada con un comportamiento impulsivo que aun sin caer en la total ambigüedad -el primer impulso tiende a adquirir una dirección- resulta cuando menos bivalente: es un comportamiento destructivo que puede ser al mismo tiempo creativo. Como veremos, este momento tiene su paralelo en la personalidad de Ubu, el personaje de Alfred Jarry. *Segundo*, la mierda cuantitativa debe relacionarse con la acción propiamente plástica. Aquí un ejemplo mínimo está en la obra pictórica. Y, *tercero*, la mierda simbólica sugiere una actitud humana de abasto más general que hasta cierto punto resulta de las dos anteriores combinadas, a las que a su vez determina semánticamente. Procede del habla mironiana, de la reiteración de ciertas exclamaciones y del sentido que se les debe atribuir según la reflexión del propio artista acerca de su manera de expresarse verbalmente.

Así que en la primera categoría encontraremos una mierda que lla-

maré *ubuesca*, en la segunda una mierda *plástica*, y en la tercera una mierda *exclamativa*. En la primera está representada la irreflexión. El impulso de Ubu, como veremos, es su contenido anecdótico. Se relaciona con la brutal apropiación del entorno, con lo pulsional que no sobrepasa la inmediatez de las cosas. En la segunda se da la acción creativa real; pero hay un caso en el que esa acción -defecar- va más allá de la significación gracias a un retorno ingenuo a la naturaleza. Sabemos que el surrealismo antiplatónico había querido excluir la conciencia reflexiva del trabajo creativo; pero también sabemos que en el automatismo semiconsciente que de ello resulta, el cuerpo *todavía piensa*. Es como si en este punto Miró hubiese intuido que para poder liquidar del todo el proceso intelectual del trabajo físico sólo hay una vía: «hacer de cuerpo», es decir, defecar. Ahora bien, puesto que en la excreción hay un automatismo orgánico parcialmente liberado de la voluntad, ¿qué queda? Sabemos que el proceso intelectual es la *in-tensión*, que el cuerpo es la *ex-tensión*. Excluida pues la *in-tensión*, el producto de la *ex-tensión* es la *tensión* pura, la mierda como sustancia amorfa y virtual. Lo que queda, en suma, es la *physis* por defecación. Ya he dicho que la mierda mironiana es la Materia teológica, la tierra sin forma opuesta a la Luz... Claro que de seguir por aquí íbamos a extendernos demasiado. Porque aún hay una tercera mierda. Es la que a falta de otra denominación más apropiada he llamado exclamativa o verbal. Es una manifestación semántica ambigua o cuando menos bivalente. Por una parte es la actitud que confía en algún sentido como la espina dorsal del azar generalizado: expresa la suerte como deseo. Por otra es el tic lingüístico que acusa exclamativamente, como un rechazo, la recepción de lo inesperado y desagradable. Sólo cabe añadir que los dos primeros modelos del excremento, el ubuesco y el plástico, son los más importantes, al menos porque podemos relacionarlos más directamente con la actividad creativa de Miró. Hablaremos ordenadamente de todo esto.

LA MIERDA UBUESCA Y EL RETORNO DEL ESPÍRITU A LA MATERIA

El monigote teatral Ubu viene a la escena por primera vez en 1888 con la obrita *Ubu roi*, de Alfred Jarry. Y allí, nada más entrar, su primera acción consiste en echar a la cara de los espectadores el que será su

grito de guerra: «Merdre!». Con ello consigue que el público se ahogue de indignación. Una vez hecho esto, su actividad ya es un continuo insulto a la medida y la razón.

Concebida la obra para marionetas, Jarry había imaginado con el Père Ubu un individuo innoble más allá de lo grotesco, una personificación vagamente antropomorfa de la fuerza liberada, un paradigma del ser humano sometido a sus funciones instintivas, las más inmediatas. De modo que con una mentalidad estomacal atropella al avanzar, devora al comer, acumula para tener... Ajeno a toda consideración por las personas o las cosas, la presencia física de Ubu adquiere ahí un carácter inevitable de hecatombe según el contenido etimológico de la palabra: cien bueyes arrasan a su paso lo que encuentran. Cuando el lenguaje ubuesco no se limita a renegar, sus mejores flores se abren en el orden del impropio. Nada ni nadie escapa a su acción. La exclamación que profiere -¡Merdre!- es una distorsión de *merde*, como si Jarry hubiese querido añadir esa «r» aumentativa, hiperbólica -quién sabe si de una imprudencia premeditada- al mal olor literario, a lo hediondo que se derrama al repetirse la palabra invadiendo al espectador. Así como *merdre* remite al excremento, pues, otro de sus términos predilectos, *cornegidouille*, lo hace a la panza, hasta convertirse ambos en signos de la personalidad ubuesca y de su proceder más primario sometido a la pulsión: ingerir, digerir, excretar.

Desprendido de todo, desnudas las pasiones de apariencia y pensamiento, Alain decía que en Ubu ya sólo tenemos la fuerza bruta: lo que reina en escena está por debajo de lo peor. Jarry incluso había dibujado su personaje. Se lo representó como una marioneta de guante con una larga túnica hasta los pies y una cabeza encapuchada larga y puntiaguda. Bajo el brazo, el bastón canónico de Guignol para el ataque y la defensa; sobre la barriga -la enorme y vulgarísima *gidouille* francesa-, una línea en espiral como la cuerda de un viejo despertador indica probablemente el lugar central y único de las percepciones de Ubu: todo proceso sensible directo al estómago.

El interés por la corrosiva comedia de Jarry y su personaje le viene a Miró de lejos. La exclamación y su actitud global son para él un *topos* cultural, una referencia persistente. Pero de valor doble. Más allá de lo anecdótico, Ubu es el signo negativo de la irracionalidad en general,

pero también de la ceguera política en particular: destruir para medrar y medrar destruyendo le sugieren, sin duda, la incomprensible circularidad implícita en un proceder deshumanizado que a la manera de un insecto que vuela incansable alrededor de la llama que lo abrasará, tiene su único centro en la nada. Pero en ocasiones el grito ¡mierda! es el término de una oposición -mejor dicho, de un rechazo- que dependiendo de su objeto se hace acreedor de un valor que entonces se vuelve positivo. Ubu echa su mierda sobre todo lo que se opone a su avance, para destruirlo. Miró al hablar hace lo propio sobre aquello otro que a su entender se opone hipócritamente a la razón común en nombre de falsos ideales. Si por una parte la mierda es signo de la destrucción, por otra es un exorcismo. Después volveré a ello.

De momento el decorado de fondo es éste. Y así como en 1935 Miró había pintado una extraña premonición de nuestra catástrofe bélica en su *Hombre y mujer ante un montón de excrementos* -en el horizonte de una escena desolada, el «montón» al que alude el título destaca como un raro monumento-, en 1973 y 1974 pinta formas semihumanas en serie. Pero ahora aquí no sólo habrá desaparecido aquella fosforescencia onírica que había en *Hombre y mujer*, sino que en varios casos el cromatismo se limita además a una gran extensión de negro. En algún cuadro la «figura» es una forma globular o una montaña de sombra, según se mire. *Mujer cara al sol*, de 1974 (*Femme devant le soleil*), es la silueta casi informe de un personaje inquietante con aquella cabeza puntiaguda que recuerda los dibujos jarrynianos de Ubu. Más a menudo reconocemos esa presencia gracias a un ojo ensangrentado que horada la negrura de brochazos y salpicaduras como una herida que nos vigila, un agujero que gotea acechando al espectador... Poco importa que Miró les diera a esas siluetas humanoides unos títulos digamos aleatorios, muy generales o vagamente significativos: *Personaje* (1973), *Personaje, pájaro* (1973), *Cabeza*, de 1940-74, *Cabeza I* y *Cabeza II*, de 1974, etc. No importa, digo, porque ya en la *Mujer cara al sol* el término «mujer» apenas nos distrae de la relación entre el dictador Franco y el Ubu de Jarry sugerido por esa materia inmunda que avanza tapando el espacio del cuadro como una marea...

Los personajes de estos años exigen un análisis intertextual, eso es evidente. Y es entonces cuando en su nivel más simple aparecen como

el punto de confluencia de dos textos precedentes, uno literario y otro político: el monigote de Jarry por una parte, las tinieblas de la España franquista por otra. Ubu se ha convertido para Miró en el general Franco, y éste en modelo de irracionalidad. Y si un montón de excrementos era el único objeto perceptible en el horizonte del hombre y la mujer de 1935, ahora, mientras que la mierda resume la política de fuerza que impera en el país, una vez convertida en exclamación -¡mierda!- aleja todo lo anterior del horizonte mental del artista. La «mujer» del cuadro de 1974, esa forma que mira a un sol bañado en la oscuridad, ¿qué es, si no una España «cara al sol»?

Así que mientras en la perspectiva mironiana la mierda ubuesca sirve de bandera a la figura del dictador, la política franquista es un disfraz de razón asimilado al instinto irracional de aquel otro monigote sanguinario. Lo que importa es que así transformado el personaje de Jarry es un ejemplo plástico de violencia irracional, y las obras mironianas se convierten en un signo del mal proyectando el contenido semántico del original dramático mucho más lejos de lo que quizá él mismo podía hacerlo.

¿A qué conduce todo esto? Al trabajo más interesante de Miró para el teatro. Me refiero a su colaboración con el Teatre de la Claca a partir del año 1975 y al espectáculo final: *Mori el Merma*. Aquí Miró no sólo desea «que el espectáculo sea la fiesta de la celebración de la muerte de Franco»; también opina que «ha de causar la extrañeza de un sueño»⁷. A Ubu-Franco ahora le ha sucedido el Merma. ¿Acaso no se trata del inconsciente -el *Das Es*, el Ello freudiano- en un escenario de sangre y mierda, denuncia de la opresión franquista en España?

He dicho que la mierda ubuesca era cualitativa, relacionable con una cierta inmediatez. La «Merdre!» de un Ubu primario pasa de Jarry a Miró como un signo elaborado de revuelta. El monigote era para su autor signo de desprecio; para Miró será la monstruosidad en activo, la antibelleza dinamizada en el teatro, la fuerza telúrica grotescamente orientada al mal.

7. J. Baixas, «Nedar contra corrent fa bíceps», *Miró en escena*, Barcelona, Fundació Miró, 1994-95. Baixas, director del Teatre de la Claca, transcribe las ocurrencias de Miró durante la preparación del espectáculo.

La documentación gráfica hecha por Català-Roca sobre el artista mientras éste pintaba los personajes-monigote de *Mori el Merma* es bastante explícita. Miró allí no pinta: salpica, ensucia y vuelve a ensuciar, proyecta la pintura sobre el vestuario de los personajes, a los que aconseja moverse de manera irracional, como animales. El negro es básico porque la ausencia de color es una falta de luz cuyo valor simbólico no es necesario exponer. También el texto de J. Baixas, «Nedar contra corrent fa bíceps», es explícito, dado que transcribe las palabras de Miró durante el trabajo: «El argumento me es igual... Yo participaré plásticamente y basta»⁸. El *qué* decir carece de importancia frente al *cómo*. ¿Cómo conseguir que la plástica no signifique una vez más la mítica transfiguración de la materia por el espíritu? ¿Cómo conseguir, pintando, precisamente lo contrario? Y entiéndase que lo contrario es *el retorno del espíritu a la materia que es su origen*. En resumen: ¿cómo emprender el camino de la creación en una dirección opuesta a la que la historia nos ha enseñado? Porque la pintura no sólo ensucia; la propia forma pictórica procede de la inmundicia.

Trabajando pues para *Mori el Merma*, se diría que Miró preserva y guarda, parece que recoge y mima cada goteo. Sobre los trajes para el espectáculo, o en la misma lona que ha extendido en el suelo y sobre la cual trabaja, el artista no pinta. Literalmente hablando, colecciona salpicaduras, derrames o chorreos. Y mientras hace todo eso... ¿qué más hace? De cuando en cuando se orina en ella. ¿Por qué? Pues porque amasar las formas de lo visible con lo que excreta el cuerpo equivale a devolver a la tierra lo que es de ella. A esto me refiero al decir que la mierda de Ubu es para Miró en primera instancia cualitativa: por su inmediatez fisiológica. No es una simple cuestión de coprofilia, sino de retorno simbólico a un origen exento de sentido.

LA MIERDA PLÁSTICA Y LA FORMA DE LA BELLEZA

En esa lona que utilizará después como soporte para nuevos cuadros, por el momento él se mea. Baixas, que está con el artista, observa que allí «hay pequeños signos dibujados, las huellas marcadas de los pegotes de tierra, y él [Miró] repite que si es necesario se mea. Y para

8. J. Baixas, *id.*, p. 231.

que me lo crea hace que me mee yo y me meo»⁹. Miró no sólo lo hace, también invita a los demás a que lo hagan. Mearse en el cuadro es como cagarse en él: es poner el alma en la pintura, darle un cuerpo espiritual a cada forma.

El excremento de inspiración ubuesca era cualitativo. Esto ya queda dicho. El que tenemos aquí sobrepasa la cualidad para entrar en el espacio de lo cuantitativo, es decir, efectivo y bien real. Pero en dos etapas. Una, que podríamos considerar de transición -en parte cualitativa y en parte simbólica-, es la representación del acto defecatorio; otra, la presentación de la mierda en su literalidad. Me he referido antes al cuadro *Hombre y mujer ante un montón de excrementos*, de 1935. Es la primera etapa. Pero en *La masía*, de 1921-22, Robert Hugues ya había detectado la presencia de un extraño personaje¹⁰ cuya posición sugiere la del *caganer* (es decir, el *cagón*). El *caganer* es esa figura de presencia inevitable en el pesebre catalán cuya única función en la escena al parecer consiste en defecar tranquilamente¹¹. Pero con los brazos levantados, como en cruz, ese *caganer* adopta en *La masía* una posición que sugiere levemente tanto la forma de los *siurells* mallorquines -figurillas de tierra cocida que representan hombres o animales con grandes cuernos- como la del crucificado. Ambas cosas, *siurells* o crucificado -la cruz antropomorfa, en suma-, son signo de «origen» y a la vez señal de territorio. Allí plantado, en el centro de la composición, el *caganer* de *La masía* alude probablemente a una toma de conciencia identitaria del individuo gracias a ese don que él mismo hace a la tierra que le da vida, abonándola, fecundándola con su excremento. La adhesión mironiana a la tierra es demasiado conocida como para repetirlo demasiado extendiéndonos aquí en ello.

9. Baixas, *ibid.*, 232.

10. Debo a Lourdes Cirlot haberme hecho notar la existencia de ese personaje en *La masía*. Por otra parte, hay sobre eso una bibliografía *ad hoc*. Vid., I. Vallés: «Reflexió, a manera de pròleg, entorn d'un ritual perenne», in *El caganer*, Barcelona, 1992, y «Joan Miró: el «caganer astral»», in *Caganòfil*, 5, Barcelona, 1994.

11. Otro «caganer» mucho más explícito aparece en el dibujo de Rembrandt, *Sátira de la crítica de arte* (Metropolitan Museum of Art, Nueva York). Es aquel personaje de perfil a la derecha de la composición que según la interpretación de L. Schneider representaría al propio Rembrandt «defecando sobre sus críticos -una versión «mierda por mierda» de la ley del Talión- por comparar su pintura con el estiércol». L. Schneider Adams, *Arte y psicoanálisis*, Madrid, 1993, p. 286.

Pero aún hay algo más. ¿No está acaso la figura del caganer en el *centro* del cuadro? ¿No marca en la composición un punto nuclear que la perspectiva dislocada del conjunto no alcanza a señalar? El caganer no es el centro geométrico del cuadro; es su centro *afectivo*. Hablando del *Diluvio* de Uccello, por ejemplo, cuando J. L. Schefer se refiere al punto focal de la escena le da el nombre de punto «fecal». He aquí: la respuesta a la *focalidad* abstracta de la perspectiva racional renacentista es una *fecalidad* figurativa de contenido emocional.

Vayamos a la segunda etapa. De hecho lo cualitativo interesa poco al proceder científico. Lo suyo es la cantidad: por lo menos hay donde cogerse. Por eso ahora ya no es una mierda literaria, no es aún el excremento simbólico. Tampoco es una expresión vulgar o un tic lingüístico en la exclamación que invoca esa sustancia. Ya me he referido a las conversaciones de Raillard con Miró en el taller de este último en Mallorca. Lo repito por última vez. Allí Raillard observa, pregunta, comenta. Miró, mientras tanto, se desenvuelve entre restos de procedencia diversa, cosas heteróclitas que guarda, inspecciona o manipula. Y en algún momento, dice Raillard, «saca del montón un cartón asqueroso, comido por todas partes, meado y cagado, casi transparente, la reliquia de un cataclismo, la nada»¹². Entonces el entrevistador percibe algo que no carece de importancia. Se da cuenta de que el artista no ve el contenido de las cosas, que *no busca ninguna trascendencia espiritual que pueda iluminarlo con una idea...* Claro, porque eso sería traducir, sería invertir en otra parte la rotunda realidad del cartón, de los clavos oxidados, de una madera carcomida, de un embalaje... La atención de Miró cuando observa cualquier objeto o residuo de cosa es «estricta, y por tanto un poco salvaje, *a la materia misma, nunca más allá de la propia texturalidad*».

Su catalanidad se expone en esa adhesión a la tierra: «al pan, pan, y al vino, vino». También a la materia conviene nombrarla con su propio nombre; no es esto o aquello, sino *materia*. «¡Yo no traduzco nada!», exclama; hay una fuerza magnética, una fuerza... (y llegado este punto el discurso de Miró deviene invariablemente onomatopeya), una fuerza que... ¡clac! ¡Siempre este clac! No una idea que busca realización, no

12. G. Raillard, *op. cit.*, p. 186 s, para ésta y las siguientes citas.

una inspiración súbita, sino la expresión del choque, del impacto, mejor dicho, de la eclosión de una materia cuyo dinamismo la lleva a emerger cobrando forma.

El cartón, se nos dice, es asqueroso, meado y cagado. Sin embargo, antes ya se ha visto una obra relativamente insólita, quizá inacabada: tres hojas amarillentas de esmeril, una al lado de otra, manchadas con una materia de un color marrón «excepcional». Y Raillard, curioso, le pregunta al artista si el color «lo ha obtenido poniéndole amarillo. ¿Habrá otras manchas marrones como estas?». Miró responde que quizá no, que esa materia tan hermosa la ha obtenido *cagando encima...*

¿Acaso no nos dice él mismo que su única intención es volver a las fuentes? La de Miró no es la *Merda d'artista* de Manzoni, eso desde luego: una mierda pop en una lata de conservas sellada, una sustancia literaria y virtual que no podemos ver. Manzoni nos da un paquete cultural hipersimbólico. Miró en cambio nos ofrece una materia natural, extra-semiótica. En efecto, «¡Yo no traduzco nada!». La sustancia «excepcional» mironiana -a diferencia de la de Manzoni- no es un chiste, nada tiene de *calembour* de artista. La mierda depositada en su soporte pictórico es el límite de la Materia que en su radical oscuridad vuelve a la espiritualidad. Ya sabemos que el creador neoplatónico buscaba el *más allá* de la forma concreta por el camino de la luz. Ahora hay que ver la misma vía en dirección contraria. Miró busca el *más acá* de la forma, desea una proto-forma por el camino de la tiniebla material. Insisto, repito: no hay espíritu alguno (primero) depositándose formalmente (después) en la materia. Esa sería la tesis winckelmanniana. Y no es eso. Es la materia misma, desde abajo, la que cobra primero forma para espiritualizarse después.

Sí, ya sabemos que las fuentes neoplatónicas de la Belleza -Plotino, p. ej.- estaban en la Forma inmaterial, en la luz inefable, y por ahí mismo en la «idea» que el artista poseía gracias a una intuición superior. Más de un milenio después, «*dalle più alte stelle/discende uno splendore*», cantaba en uno de sus sonetos Miguel Ángel. Al ser el artista depositario del esplendor ultramundano, entendemos que su mano deba obedecer al intelecto («*la man que ubbidisce all'intelletto*»). La mano es sierva; el intelecto rector. Pero para Aristóteles eso ya no es así. La forma para él es el efecto sensible de un dinamismo material. La *physis*

es automotriz, el movimiento se acusa en el tiempo mediante formas. Es claro que Miguel Ángel, no del todo acorde con el neoplatonismo ambiental del Renacimiento, también había opinado que *en* la materia hay una forma, que ésta tiene también *su* potencialidad formal. Y esto ya es más interesante. Así que la materia renacentista no parece totalmente inerte, tiene una *vida* que no procede -al menos por medio del artista que la forma- de las estrellas. ¿Habrà que volver a decir lo que significa ahora todo esto en nuestro propósito? Significa que cuando Miró habla de «asesinar la pintura», este acto alude en realidad a la contracara de la tradición pictórica que había entendido el problema de la representación como un camino en pos de la luz inmaterial, como un deseo de trascendencia de la forma temporal en la eternidad.

Y frente a todo eso las vanguardias de nuestro siglo han dicho «¡mierda!». Y «¡mierda!», dice Miró. La pintura ha de volver a su verdadero origen en la Naturaleza, es decir, a la materia corruptible. Por eso hay una contemporaneidad artística en la *physis* artistotélica manipulada. Con Pollock la pintura de la pulsión se derrama, se aplicaba a chorro. Con Miró fue la tierra, fueron las salpicaduras. Fue lo meado, lo cagado. Y, hoy mismo, con *Los Rinos* (vegetales, animales sacrificados pudriéndose), con J.-P. Witkin (lo monstruoso, la carne sanguinolenta), con Lemmerz¹³ (cerdos sacrificados) o con Hart (ovejas o vacas cortadas en canal), es la carne.

Tierra o mierda, carne. La corrupción habla de la vida y la vida se anuncia mediante la putrefacción. Lo demás es sofisticación cultural (¿qué es la tópica corrupción moral contemporánea sino una metáfora cultural viable de la putrefacción de la materia?). La pintura asesinada por Miró y otros como él reencuentra ahora su interioridad, pero otra: la verdadera y sin ideas *preconcebidas*.

LA MIERDA EXCLAMATIVA. EL RECHAZO Y LA BUENA SUERTE

La mano mironiana que al actuar sorprende es y no es aquella otra mano que sorprendía a Paul Valéry. El poeta francés se mostraba perplejo ante esa parte de la anatomía; pero mientras que la suya es una

13. Installation «Scene», Esbjerg Kunstmuseum, Dinamarca, marzo-mayo, 1994.

sorpreza metafísica, la de Miró es física. Para el trabajo, la mano de Miró es el lugar adonde el cuerpo va a desembocar, y el cuerpo es eso que vive, se mueve y transforma la materia en un ciclo inacabable de ingestión y excreción. Si según decía Leonardo el pintor se pinta a sí mismo, hoy tendríamos que añadir que el pintor estigmatiza el soporte, *se estampa* en él: deposita sus huellas, deja rastro. Se parece a aquel artista chino que comenzaba su trabajo mojando la cabeza en un cubo de tinta para utilizar después la cabellera como brocha sobre el papel. También Miró se ensucia así, quiero decir literalmente. En la época de *Hombre y mujer ante un montón de excrementos* (1935), dice que «entonces me obsesionaban unas palabras de Rembrandt: «Donde encuentro rubíes y esmeraldas es en un montón de excrementos»»¹⁴. Después de haber abandonado la naturaleza, el arte prosigue su aventura volviendo a ella: es la *physis*. ¿Acaso Platón no había buscado la Idea ultramundana más allá de las formas sensibles, mediante la filosofía, la reminiscencia, el amor, el éxtasis?... También podría haber dicho que como el artista «no tiene ni idea» -de la belleza, se entiende-, convendrá que abandonando las formas sensibles se ocupe de la verdad (que desde luego es otra idea...). Más positivo es Aristóteles: se contenta con la forma material dinámica, en la que ve un orden estructurado que será la belleza artística. Y Miró aún desea ir más lejos. Quiere la materia informe... Pero ¿qué es al fin y al cabo la materia informe? El eje de un romanticismo invertido. Quiero decir que como categoría opuesta a lo formado -signo de lo bello-, lo informe es la caricatura sarcástica de la sublimidad.

Como ya he sugerido, la mierda exclamativa de Miró es la *merdre* de Ubu devuelta a su lugar coloquial de origen. Es aquella *merde!* francesa que delata la sorpresa, pero que también desea buena suerte. Al mismo tiempo que dice nuestro diario asombro ante lo que no esperábamos, expresa nuestra esperanza de que algo mejor aparecerá en el horizonte del acontecer. Exorciza y trae buena suerte. Primero es sombra de la vida, al menos porque cuando ésta acaba ella es todo lo que queda: el signo familiar de lo que estuvo ahí presente. Y, segundo, por-

14. Ll. Permanyer, «Revelaciones de J. Miró sobre su obra», in *Gaceta ilustrada*, Barcelona, 1978. Cit. en *Obra de Joan Miró*, Barcelona, Fundació Joan Miró, 1979, p. 122.

que la tierra abonada con mierda es la tierra fecunda, la que produce y da vida¹⁵. Es el abono necesario sin el cual, agotado el suelo, no da frutos. La vida procede de la fermentación y la podredumbre. El excremento está en todas partes, antes y después de lo vivo. La vida remite a un antes de sí misma poblado de materia excrementicia, una sustancia generatriz, y acerca de su después nos dice que habrá todavía más.

Por eso la mierda exclamativa entra ya de lleno en la categoría simbólica. Ni es exclusivamente cualitativa ni cuantitativa únicamente, ni inmediata ni efectivamente real, sino ambas cosas al mismo tiempo. Es la instancia que regula las otras dos. «Usted decía que al morir diría mierda», pregunta Raillard. Y Miró contesta que sí, efectivamente: «Mierda a toda la sociedad». Y para que quede claro lo repite: «Mierda a toda la sociedad, mierda a todo lo que no tiene importancia»¹⁶. Eso de negar la importancia -a esto o a aquello- se lo hubiese podido ahorrar; es un tic lingüístico que le hace mezclar la innoble materia fecal, lugar de un exilio para quien pierde las formas -«¡Vete a la mierda!», decimos- con la mierda francesa llena de virtudes -«¡Je te dis merde!», dicen ellos, y nosotros les agradecemos la intención porque nos desean un horizonte de plenitud.

Con esto ya es bastante. Hacer historia, sea de la pintura o del arte en general, equivale a hacer un repaso de sus mitos. Y precisamente porque los que alimentan el mundo de la cultura se resisten a la historia, el arte moderno ha podido ser «rupturista», original, sorprendente. Porque con mitos que no esperábamos él nos ha liberado de otros más viejos que habíamos asimilado hasta el punto de creerlos naturales. Sabemos la respuesta, y aun así nos preguntamos: ¿quién ha dicho que el arte y la belleza andan juntos, incluso que son sinónimos, y que la Belleza debe ser higiénica, desmaterializada, inodora, aplastando al mismo tiempo el Arte bajo el peso de una eternidad atribuida? ¿Por qué desvirtuar con semejantes obligaciones una de las formas más felices -y también fugaces- de la libertad humana?

15. Vid. D. Laporte, *Historia de la mierda*, Valencia, 1980.

16. G. Raillard, *op. cit.*, p. 132.