

# *Los dominios del silencio*

## *Aproximación a la pintura última*

### *del artista Antoni Miró*

*A veces es necesario guardar silencio para ser escuchado.*  
Anónimo

**Josep Sou**

Doctor en Bellas Artes  
Universidad Miguel Hernández de Elche

#### RESUMEN

En el presente trabajo el autor trata de poner de manifiesto la presencia constante del silencio en la pintura última del artista Antoni Miró. Para abordar el análisis se indaga en diversos continentes pictóricos que presiden el trabajo del pintor alcoyano: las soledades urbanas, es decir la ciudad como microcosmos donde se reproduce la comedia de la vida; los desheredados, ahora protagonistas, cuando revelan las realidades periféricas; y la arquitectura, contenedor hierático que reafirma los silencios en las aristas duales del poder. Todo, justo es decirlo, transitado, desde la soledad hacia el conocimiento.

#### ABSTRACT

*In this paper the author tries to reveal the presence of silence in the last painting of the artist Antoni Miró. To address the analysis, it examines various pictures heading the work of the painter from Alcoi: the urban solitudes, that is, the city as a microcosm where the comedy of life is reproduced; the disinherited, now main characters, when they reveal the peripheral realities; and architecture, a hieratic container which reaffirms the silences in the dual edges of power. All of this, it must be said, going from loneliness to knowledge.*

A modo de pequeña introducción a nuestro trabajo podemos comentar que, en la ya larga trayectoria artística del pintor alcoyano Antoni Miró, existe un catálogo suficiente de diferentes momentos pictóricos, de series también podríamos decir, que ilustran la preocupación, los intereses y el análisis vital que a lo largo del tiempo han supurado por la herida de su enorme sensibilidad. Hubo el tiempo de “La fam”, otros para “América Negra”, “El Dólar”, “Chile”, “Pinteu Pintura”, “Vivace”, etc., y el silencio, a veces grito desgarrado desde el pigmento, se mezcló con el ruido del dolor, de la pasión o de la soledad mutilada. Fueron tiempos, los pretéritos, de constancia expresiva a partir del canon esencial de la ironía, y los cuadros, los proyectos de denuncia, un mundo tejido por las hebras finísimas de la complicidad metafísica. Desde siempre hemos podido apreciar un murmullo intenso de voces subyacentes, los temas han dejado huella de su paso por la historia fecunda del pintor, muy difíciles de ignorar por cierto, puesto que la pintura que nos incumbe nunca ha permitido la indiferencia en la observación. Pero no ha de ser, claro está, este ámbito el que nos ocupe la reflexión de nuestro trabajo. Ahora queremos abordar otra exploración. Queremos salir al encuentro de la obra última de A. Miró: la que dirige la mirada hacia los espacios en soledad; la que describe con la pintura, y desde la atalaya privilegiada del análisis, un silencio elocuente; aquella que, desprovista de retórica, habla del tormento de la necesidad. En nuestro recorrido, lógicamente limitado por el espacio de nuestra reflexión, circularémos por los páramos cosmopolitas, por la vertiente urbana, también a través de los muros, fortines reverenciales llenos de estupor mayúsculo, y trataremos de ahondar en la mirada huidiza del hombre que se desgasta en cada movimiento, en cada inclinación, en la

claudicación sólo entendida desde la ternura, o desde la ingenuidad infantil de la contemplación limpia, casi desasistida. Como bien manifiesta Georges Clemenceau “*manejar el silencio es más difícil que manejar la palabra*”, del mismo modo, y en la misma dirección, pensamos que en este momento creativo de A. Miró existe la vocación primera de mostrar la intensidad que existe en las voces del silencio, con expresa renuncia de la palabra, del grito, o de la ira. Voz sin voces, palabras presentidas, espirales vacías que irrumpen desde las raíces del compromiso con todo y con todos. Humanismo que habita la nueva realidad antropocéntrica, desde el espacio íntimo de una emergente espiritualidad creativa. Lenguaje, color y forma al servicio de la narración automática, o del espejo que nos devuelve, como imágenes, las aspiraciones, tan legítimas, del ser humano.

#### 1. HABITA EL SILENCIO. LAS SOLEDADES URBANAS

En este epígrafe de nuestra reflexión queríamos introducir los aspectos principales que hacen referencia al tratamiento que A. Miró concede al espacio urbano. Así, bajo una envoltura atmosférica realista emerge, a pie de calle, cierto vislumbre de música silenciosa, tal vez como aquella que compuso Frederic Mompou.

La captura fotográfica, arcano realista, nos permite mirar la mirada, en justa apropiación que nos regala la libertad de entrar en un mundo que de otra forma nos estaría vetado, o incluso prohibido. El trabajo riguroso nos permite adivinar, desde la luz exterior de las cosas, la verdadera luz interior que refulge pletórica de incidencias vitales, de discursos temporales, de vida que ya no se esconde; un tratamiento de la información plástica como tal vez lo llevasen a cabo Chardin, Balthus o Morandi. El cemento se

desdobra en trayectoria vital para reequilibrar la realidad concreta desde la sustancia espiritual.

En la escena urbana contemplamos la móvil inmovilidad de las cosas; una captura del tiempo; un aliento contenido para mejor percibir el rictus discursivo de la historia que nos ha tocado en suerte vivir. Y la obra habla por él, por A. Miró, con la inteligencia de los poetas, o con la palabra escindida del vocabulario de la autenticidad, del esfuerzo y de la astucia. Asistimos a la construcción de un mundo esencial, capaz de renunciar, desde la sobriedad en el tratamiento de los elementos compositivos, a las metáforas alucinadas en los mensajes de la épica que deriva en pura morfología, casi sin aliento ni contactos elementales con los seres humanos. Así de sencillo y de complejo a la vez. A. Miró se impone el silencio a sí mismo y quiere que lo compartamos con él. La voz del silencio, claro está, en la pintura que escudriña entre los tejidos de su inspiración esmerada. Y su obra se residencia en la meditación profunda que nos devuelve el camino hacia una mística contemporánea; caminos alejados de la incontinencia y del estrépito urbano. Nosotros, como lo hace Martine Soria cuando habla de la pintura de Poliakov<sup>1</sup>, pensamos que A. Miró evidencia la voluntad de plasmar la urbe como situación y como acontecimiento del cotidiano existir de los hombres. Establece, así pues, un marco de referencia cáustico que pergeña cualquier episodio que se esconde en su interior dibujado.

Consideramos, atendiendo a razones de oportunidad constructiva, o incluso plástica, que la situación arquitectónica ofrece una visión

hierática, tal como la forma de producirse en las habilidades pictóricas, cercanas al efecto de armazón, tal vez caparazón, con los colores de la ciudad contemporánea. Una ciudad de cemento armado, donde lo estético es algo más que un sentimiento; ingredientes iconográficos que no acuden a la anécdota fácil. Se trata, sin duda, de una pintura de compromiso, como la realidad aboca al compromiso del pintor A. Miró<sup>2</sup>.

Y siguiendo la huella creativa del artista, la que marca la impronta necesaria de la averiguación, encontramos el rigor de la verdad en el seno de las calles desiertas. Una verdad denunciada desde la textura polimórfica de la recreación plástica. La verdad que satura el resquicio decisivo donde habita el dolor, y la causa que lo provoca. A cada instante, la posición ética del pintor resalta, con el roce de su mirada, el origen ancestral del conflicto: el poder que abisma el menester. Podríamos decir, casi sin miedo a la equivocación, o a la dramatización excesiva, que en el caso que nos ocupa, la pintura de A. Miró es un gran documental sobre la libertad; sobre las conquistas que el individuo ha realizado a través de la historia. No una historia presidida por la cronología, antes al contrario se trata de tiempo vivido, y espacio conquistado para la vida. Por tanto espacio vivido y alejado de la ferocidad especulativa, con un silencio de fondo que impacta la retina de la sensibilidad, y frente al caos total.<sup>3</sup>

A continuación, si bien podemos considerar la pintura de A. Miró como un universo independiente, y por tanto que ésta asume, tan sólo, la disciplina de la mano que la sustenta, no podemos dejar de entrever el discurso de la lírica

<sup>1</sup> Martine Soria piensa y describe, acerca de la pintura de Poliakov, que en ella se impone el silencio, reflejando una meditación profunda y desvelando la verdad del recogimiento. También el mismo Poliakov dice de su obra: “*Algunos de mis cuadros empiezan en el tumulto. Son explosivos. Pero no me doy por contento hasta que se tornan silenciosos*”. <http://www.redaragon.com>, Poliakov retrospectiva 1935-1969. P.2

<sup>2</sup> Concernida también por el compromiso dirá el pintor Mariano Villalta acerca de su pintura: “*...mi concepto de la vida es que hay que lucharla fuera y dentro del cuadro*”, del mismo modo que en A. Miró cada cuadro es una representación de la voluntad de coincidir en los extremos más significativos del conflicto humano. <http://www.elpais.com> González Martín, Jerónimo Pablo. *Mariano Villalta Pintor del silencio*, p. 1, 1984.

<sup>3</sup> Aprovechamos la oportunidad para referir el comentario que se sobre la obra de HammershØi efectua Joaquín Rábago acerca de la exposición de este pintor en la Royal Academy of Arts de Londres, y el título que la misma recibió: La poesía del silencio. Del mismo modo que nosotros podemos apreciar en el trabajo de Antoni Miró una realidad pictórica altamente poetizada, y resuelta la metáfora visual a través de un juego sinestésico que reduce la dificultad de la interpretación semántica, o de su verdad oculta. <http://elconfidencial.com>. Rábago, Joaquín, p. 2, (Efe).-25/06/2008.

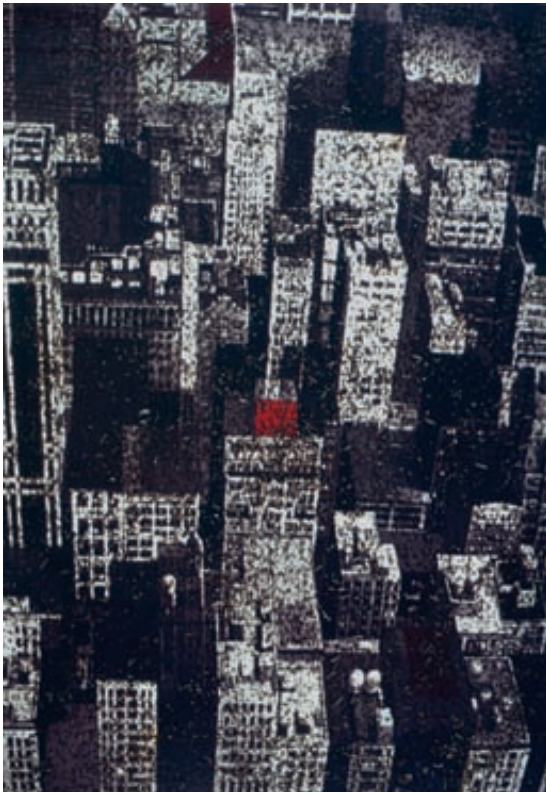


Fig. 1.- Ciutat penyora 2007 (Acrílico y metal s/lienzo, 162 x 228-díptico)



Fig. 2.- Nueva York, Col. MNBA, La Habana

confrontación en medio del espacio urbano que significa el inmenso telón de fondo que la soporta, o tal vez contiene. La pintura como celebración de la realidad que asume el riesgo de vivir en el espacio abierto de la ciudad, resorte cosmético de las inmensas posibilidades que nunca nutren el plato de los que menos tienen. Muros y cemento; cristal y acero; la jungla de la modernidad. Pero como una máscara de comisuras entreabiertas y disconformes, la lógica de la desesperación se intuye más que se ve.

No obstante la paradoja del reino de las mil y una posibilidades, frente al tamaño microscópico de la posibilidad que asiste al vencido antes de hora, nos ofrece la visión de una pintura que se indaga a sí misma desde la interfaz de la civilidad hecha añicos por la desesperanza. La brutalidad en las fauces de la metrópoli se resuelve, de forma muy elemental, a partir de la grandiosidad de su elevación arquitectónica, frente a la soledad

que abisma cualquier vestigio de vida posible. Demasiada fuerza, excesivo poder, complicidad del pintor con los desheredados. Y la pintura se eleva como visión crítica, tal vez terapéutica, para aliviar, con su mirada incómoda, todo aquello que reside en lo más profundo de las cloacas existenciales.

Pintura y dibujo de la realidad en un todo conforme vertebran la finalidad del poeta cuando analiza, desde la perspectiva del objeto, el valor esencial de la ciudad, teniendo en cuenta los valores culturales que le asisten. Cultura de resistencia y transgresión que alivia, de algún modo, la tensión que comporta el hecho de estar vivos. Nosotros, como Dermis Pérez León en su trabajo crítico sobre la figura del pintor chileno Ciro Beltrán cuando comenta: “...pero también el dibujo interfiriendo el tejido de la pintura, saliendo de ella y entrelazándose en distintos planos pictóricos...<sup>4</sup>”, podemos advertir en el trabajo quedado, pero alta-



mente elegante de A. Miró, la huella indeleble de la pintura que dibuja la silueta psicológica de la sociedad enferma. Crece la urbe como una nueva fantasmagoría, capaz de engullir cualquier rastro de humanidad pretérita, en los caminos críticos de la más rabiosa contracultura urbana.

## 2. LA ESPERA INTERMINABLE DE LOS DESHEREDADOS, DEVORADOS POR EL MENESTER.

En los últimos párrafos del epígrafe anterior, hacíamos referencia a la voracidad en el comportamiento social, en las formas de relación, y en las apariencias externas en la manera de presentarse la ciudad. Tal vez sea una constante, también, en la pintura de A. Miró, el grito silencioso para ponerle colores al olvido de los transeúntes, a la peripecia que comporta vivir sin esperanza, y así cada día de todos los días. Todo ello, de una forma más o menos aguda es carne de comentario pictórico por parte del artista, que con sus pinceles desborda los márgenes de la fantasía para albergar su ácida visión en el más difícil todavía. Y aparece otra vez el silencio como norma, con la precisión del orfebre que con un pequeño movimiento de cincel atrapa el misterio de la mueca, y lo transforma, todo, en pasto visible para los más que se acercan a saquear, con la mirada, la conciencia última que indaga la pintura. Y por encima de todo, fiel al compromiso de transformación, la belleza. Pero no sólo la belleza, también la alquimia que transforma lo formal en lectura íntima, o en paradigma de comportamiento solidario.

La voz que no habla, y el silencio que podemos escuchar, vienen dados en equilibrio por una especie de afirmación de contrarios. En el cuadro, la realidad se deja oír a través del murmullo, o de la perplejidad, también a través de la intuición, puesto que de voces, y de silencios, están repletas las propuestas que se nos ofrecen. Las imágenes

aparecen como un *continuum* que manifiesta la potencia de la vida en su conjunto, aprovechando el justo valor de la linealidad para favorecer el discurso lógico del retablo, nunca neutral, que conforma las manos del pintor. Los hombres y las mujeres, por igual; los ancianos y los habitantes de la calle, formando identidad colectiva; un cosmos que dibuja, con garantía suficiente, la miseria como forma específica de la sociedad consumista.

Y el pintor A. Miró se conmueve y cobra la distancia suficiente para controlar las emociones. La denuncia, tal vez la ironía como evidencia fundamental para una retórica renovada, surte el efecto deseado: la toma de posición del observador que, con el tacto del mirar, edifica su propio criterio. Después elabora. Y si la voz no está, porque de silencios se nutre el espacio, llegamos a la misma afirmación que sostiene la profesora y crítica Victoria Combalía: "...afirmación por ausencia"<sup>5</sup>, cuando refiere el alcance y valor del mensaje escrito ante la ausencia de imágenes en el arte conceptual. En este caso que nos ocupa, la pintura de los silencios de A. Miró, el mensaje se puede codificar a través de la evidencia de su propia voz, cuando la presta, generoso, a los que la han perdido, o quizás a los que nunca la tuvieron.

Si la voracidad del mundo que nos envuelve es resorte para el análisis crítico de la realidad, no lo son menos la depredación y la extrema indigencia de los desterrados del paraíso. Al lado del esplendor, de la riqueza y de la fuerza, residen la postergación y el aislamiento. La mano tendida de la súplica conduce hacia el territorio donde habita la desigualdad. Cada pintura, cuyo tema incorpora a las víctimas del desorden económico, es una parte de la realidad que se nos trata de aproximar. La eficacia reside en presidir el motivo central de la propuesta; en asumir el valor simbólico de obra de arte siendo un jirón prosaico alejado del prototipo de fantasía acostumbrada<sup>6</sup>. Asistimos, tal vez, al discurso poético

<sup>4</sup> Pérez de León, Demis, *Ciro Beltrán. Hacia una pintura del silencio*. En <http://www.scielo.cl/scielo.php>., p. 2, 2003.

<sup>5</sup> Combalía, Victoria, *La poética de lo neutro*. Mondadori S.A., Barcelona 2005, p. 107.

<sup>6</sup> *Op. cit.*, p. 23. También recogemos aquí la opinión de la profesora Combalía cuando incide en el valor del Pop como denuncia de la realidad, aunque de forma sarcástica, teniendo en cuenta la vinculación de la pintura de An toni Miró con la pintura Pop: "*Tan sólo la vertiente más sarcástica del Pop (Funk Art), y los happenings que llenaron la casi totalidad de la década, incidieron de una forma más comprometida en la vida social.*"

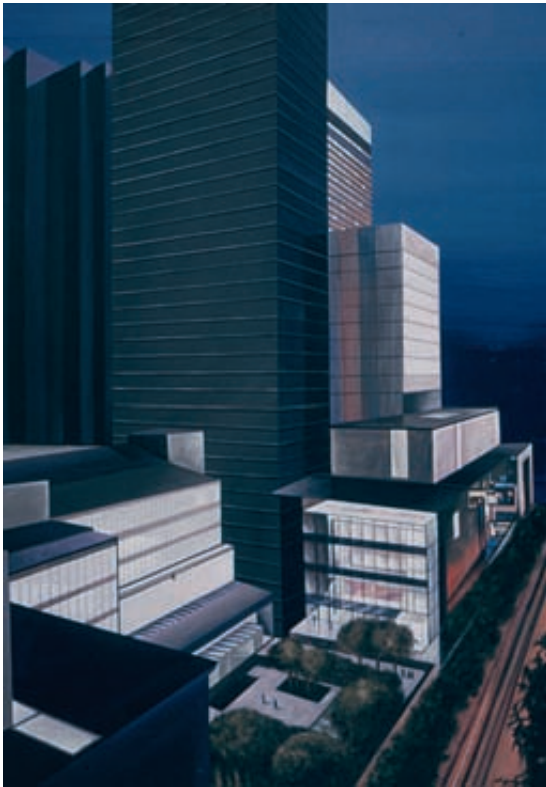


Fig.3.- El Moma d'Albert 2005 (Acrílico s/lienzo, 92 x 65) Nueva York

del perdedor. Una poética que incide en el valor de la compasión, pero con voluntad de poner en evidencia la triste realidad que consume los capitales de la esperanza. Los brazos extendidos más que pedir limosna señalan, en su debilidad, la injusticia y el desorden moral de los tiempos que vivimos.

Sería deseable el perfecto mestizaje entre el individuo y su entorno, pero éste, por hostil y contrario a naturaleza sensible, se torna oscuro, difícil y sumamente complejo para los intereses de humanidad. Todo esto reside en la pintura de A. Miró quien, con cierta fortuna, y mayor inteligencia, trabaja la causa de los perdedores.

En este sentido podemos recurrir a la pregunta que se formula Eugenio Trías cuando dice: “¿Qué sucede cuando *Alma* y *Ciudad* dejan de ser órdenes interconexos y dialécticos para construir esferas autónomas y separadas?”<sup>7</sup> Aquí la teoría platónica nos puede aprovechar para residenciar un valor nuevo, un contravalor emergente, el signo de los días resta próximo a la marginación y rechazo de los desheredados. La ciudad, que se nutre del esfuerzo de tantos, ahora deja en el vacío existencial a aquellos que nada tienen, puesto que en la naturaleza humana está la ambición posesiva. No obstante, en el caso presente, en la pintura de A. Miró, sobrevive el aliento del artista sobre la ciudad, y en todo momento está presente la visión que de las cosas y de los acontecimientos ciudadanos posee. En ningún momento la mirada se tuerce buscando acomodo, la mirada aquí y ahora se torna militancia contra el desconsuelo, toda vez que fustiga con las armas de la ironía la realidad. Y aprovechamos, nuevamente, la reflexión que del espectro ciudadano lleva a cabo Eugenio Trías en su mismo estudio: “*En la filosofía de Pico della Mirandola aparece implícitamente reintegrado el Artista en la Ciudad, alcanzándose así una síntesis que en Platón había sido cumplida en términos teóricos pero incumplida en términos prácticos.*”<sup>8</sup>

Si bien, tomando ahora como eje central del análisis el posicionamiento del artista y el alcance de su pensamiento, podemos resolver que en este sentido la existencia de un cierto contrapunto entre aislamiento y presencia manifiesta es ciertamente notoria. El pintor desarrolla su trabajo en la soledad de su obrador, en la intimidad de su taller, para entregar, a posteriori, el resultado de su trabajo a los demás. Comparte la quintaesencia de su trabajo esforzado, y nocturno, con los que miran, ven y comprenden. Como dice, de forma muy certera y próxima a esta apreciación que efectuamos, el poeta, escritor y ensayista

<sup>7</sup> Trías, Eugenio, *El artista y la ciudad*, Editorial Anagrama, S.A., Barcelona 1997, p. 22

<sup>8</sup> *Op. cit.*, p. 23. En el caso de A. Miró, el compromiso establece un sesgo muy determinante: la complicidad entre el artista y el entorno. Es decir, el artista A. Miró se involucra en términos pictóricos con la realidad que le conmueve, y con el poder persuasivo de la ironía denuncia la realidad que posibilita la discriminación de los hombres en el seno urbano. El artista, poeta, es demiurgo, porque crea y recrea, como en un tapiz, los fragmentos de vida y de existencia intramuros.



Fig.4.- Pidolaire al Palace 2004 (Acrílico s/lienzo, 116 x 116) Madrid



Fig.5.- La voluntat 2005 (Acrílico y metal s/lienzo, 65 x 65) Barcelona

Fernando Millán: *“A la hora de la verdad, el artista siempre ha estado solo: es la noche oscura del alma.”*<sup>9</sup> Pero no es menos cierto que el pintor construye la realidad desde la pintura, desde su trabajo de observación o de apropiación, en cierta medida así es, de lo evidente, para subvertir el orden lógico de las cosas y entregarlas, una vez tratadas desde el crisol de su temperamento y experiencia, a la sociedad. Construcción con materiales de derribo; collage esencial que, a manera de mosaico entrelazado, conforma una realidad de realidades. La pluralidad, la diversidad, lo bello y lo feo por igual, resuelven el universo de calles, esquinas, lugares al fin, que ilustran el panel de la civilidad<sup>10</sup>. A. Miró indaga en las entrañas de la urbe, desencadena toda una serie de revisiones que alteran, de algún modo, la misma realidad, para reingresarla en el conjunto de las adivinaciones que pueden llegar a suscribir el verdadero enigma de las cosas.

### 3- HABLAN LAS PIEDRAS Y CALLAN LAS VOCES: LA ARQUITECTURA

Hablar, dicho con propiedad, no podemos decir que hablen, aunque sí podemos asegurar que las piedras, los muros, y cada esquina de nuestras ciudades y pueblos dicen. Y dicen mucho de la historia, pero también de la vida cotidiana, de la vida de cada día, de las emociones que, tal vez, restan suspendidas en el aire, o rebotando, nerviosas, el espectro de la existencia por encima de su superficie.

Y las piedras, la arquitectura, nos convocan la mirada. Percibimos el peso de la historia; atendemos, en la mirada, el trabajo que los hombres han realizado a través de los tiempos sobre la epidermis de la ciudad. Valoramos el esmero, también el decoro, con que en algunos momentos se ha trabajado la arquitectura. Percibimos los arañazos de la intemperie y la labor, casi un regalo, que sustancia la belleza.

<sup>9</sup> Millán, Fernando, *Vanguardias y vanguardismos ante el siglo XXI*, Árdora Ediciones, Madrid, 1998, p. 120

<sup>10</sup> Martín, José Vicente, *Pintura y realidad*. En VV.AA. *La especificidad del conocimiento artístico*. Ed. Universidad Miguel Hernández de Elche, Departamento de Arte, Humanidades, Ciencias sociales y Jurídicas, València 2003. P. 91: *“Cuando hablamos de realidad nos enfrentamos a un concepto ciertamente complejo. La realidad tiende a identificarse con lo objetivo, con lo verdadero, con lo que sólo puede ser abordado de un modo unidireccional. Pero la realidad no está basada en esquemas inmóviles, sino que depende del modo en que nos acerquemos a ella, de lo que busquemos en ella, de cómo la interroguemos, de la actitud y las expectativas que nos guíen hacia ella: es, en definitiva, una construcción, una hipótesis, una recreación.”*

Ahora bien, el pintor A. Miró, que atiende los valores de representación del espacio arquitectónico como continente, insinúa, nada neutral, la fuerza que se desprende del concepto ciudad (metrópoli). Y nace así su posición crítica, la ironía también cumple aquí su función de catarsis, acerca del cosmos que significa la mole. El hombre, casi siempre desvalido y en franca inferioridad de condiciones respecto del medio urbano, se proclama en la pintura de A. Miró como referente de la indefensión. Los hombres y mujeres indigentes asientan sus cuerpos en las aceras, junto a edificios emblemáticos del lujo y



Fig.6.- València productions 2005 (Acrílico s/lienzo, 116 x 116) Valencia

de la riqueza. También inclinan su esqueleto en el medio agresivo que significa la ciudad en marcha. Por tanto, podemos entrever una arquitectura, la que nos retrata y traslada A. Miró, en relación directa con el hombre. Una arquitectura que no es ajena al devenir histórico de cada día, donde habita la frecuencia de los gestos acostumbrados.

En el drama del acontecimiento diario reside, vínculo exacto, el aura del silencio. La ciudad, y su arquitectura, permanecen en silencio, o gritan desde el análisis que efectúan los pinceles. Como nos dice María Aixa Sanz en su trabajo *Las artes silenciosas*, y tomando prestada la voz de Stephen Farthing: “*El sùmmum del arte es aquel que es capaz de seducirnos en absoluto silencio*”<sup>11</sup>. Como en los trabajos, o la pintura de Antonio Camba, también aquí, en la pintura de A. Miró, encontramos la comunicación e incomunicación del ser humano, contrarios que se residen en el corazón de la urbe. El hombre rodeado de soledad, inmensamente solo, aunque vibre la paradoja de la masa que fluye de un lado para otro. El hombre solo, aunque acompañado por la soledad de todos los demás. Aparece la ciudad, pero sin ruidos. La ciudad se convierte en casi una escultura. Y desde la atalaya del privilegio, ésto significa la capacidad de análisis del pintor A. Miró, emerge la ternura, antes que no la tristeza.

Así, en A. Miró, podemos ver una pintura que no se desborda con facilidad, a pesar de los sentimientos arraigados que exhibe. Por el contrario su obra remite a la autenticidad de un estilo propio y claramente definido. El artista, incluido su discurso pictórico, en ningún caso se refiere a lo contingente y circunstancial, sino a lo esencial. Y podría parecer lo contrario por los temas que aborda en su trabajo, aunque la hondura expresiva del canon poético, así como el compromiso adquirido con la denuncia de la marginación y de la soledad, resuelven el encuentro a favor de lo prioritario: la solidaridad.<sup>12</sup>

Siguiendo el hilo de la reflexión que nos hemos impuesto, y acercándonos ahora al alcance de la obra de A. Miró cuando realiza la deriva hacia la arquitectura de los museos, de los grandes museos del mundo, nos encontramos con una realidad dual. Es decir, una cosa es aquello que vemos, y otra muy distinta todo lo que intuimos.

<sup>11</sup> Aixa Sanz, María, *Las artes silenciosas*. <http://blogs.ya/mariaaixasanz> 2008. p. 2. En este estudio la autora pone de manifiesto el valor del silencio, principalmente referido a las dos artes silenciosas por excelencia: la pintura y la literatura.

<sup>12</sup> Del mismo modo Carlos Barbarito se refiere a la pintura de Aizenberg, como esencialista, alejada como está de todo lo circunstancial que le rodea. Ambos pintores, desde la distancia de su trabajo, encuentran el valor del compromiso con la recurrencia al valor esencial de las cosas. En Barbarito, Carlos, *Apuntes* <http://www.arteargentino.com>, 1998. P. 1





Fig.7.- Observant Murillo 2006 (Acrílico s/lienzo, 65 x 92) Madrid

Existe un retrogusto que nos empuja a entender por encima de las palabras no dichas, como también comprendemos la carga irónica que se mantiene intacta, a pesar del tema tratado. Los caminos de la experiencia propia, del trayecto vital efectuado, queda suspendido en el ambiente de los interiores que ejercen, en cierto modo, de caja de resonancia. La pintura que invade los territorios de la pintura en una especie de metalenguaje que precede a la alquimia de la evidencia pictórica. Incluso aquí y ahora el silencio todo lo preside. Nosotros, como José A. Garriga cuando habla de la pintura de Sebastián Navas: *“La soledad y el silencio envuelven sus cuadros como una segunda piel que permanece siempre bajo la máscara que cada cual lleva consigo. Dentro de la piel está el mundo interior. Un mundo dentro de otro mundo.”*<sup>13</sup>, comprendemos la labor callada y eficaz, el rumor silencioso y quedo, incluso también cierto gusto por el misterio, que residen en la pintura de A. Miró. Toda vez que apreciamos ciertos grados de invisibilidad del mundo real, en favor de la presencia de la inmovilidad como factor

determinante en el objetivo de la cámara fotográfica, que atrapa el instante, para disolverlo, después, en el combate de los pinceles.

Todo lo argumentado hasta ahora, todo aquello que nos ha servido de soporte para el comentario sobre la pintura última del artista A. Miró, nos permite aventurar, sin temor al riesgo, que la obra y la vida del pintor son una misma cosa. Su trabajo es de una eficacia, ya lo hemos referido con anterioridad, ciertamente extraordinaria. Sus propósitos, gracias a su instinto, o a su sensibilidad, se ven siempre satisfechos. Las pinturas son fragmentos de vida que explican la rutina depredadora del cemento en las ciudades. Con voz escasa, pero llena de autenticidad, el silencio convoca la intimidad del receptor, como la amplia avenida es un argumento de soledad i aislamiento. En los lienzos habita la sensibilidad, pero también la sabiduría, y todo a través de la transparencia de los sentimientos. Los cuadros tienen vida propia, emancipados de la mano demiúrgica del pintor-hacedor, y se nos antojan hijos de un trasunto conocido, casi familiar. Pintura de la

<sup>13</sup> Garriga Vela, José A., *La soledad y el silencio*, <http://www.diariosur.es.2006>, p. 1

realidad callada que se alza, voz en grito, desde los perfiles de la emoción o de la contención. Juegos de difícil estatuto por la magnitud que encierra la propuesta. Si bien, el ojo crítico de A. Miró consigue impedir que el silencio se vuelva infinito, ya que existe la complicidad entre los aportes humanos y la causa que los redime. Así, un silencio que dice con la mirada<sup>14</sup>.

También en los espacios arquitectónicos que inauguran los museos, con la magnitud significativa de sus estancias, habita el silencio. Un silencio casi reverencial, acólito de la admiración por los tesoros que custodian. Interiores desiertos, tal vez unos pocos transeúntes que reparan en esto y aquello, imbuidos ante el juego de mirar para conocer. El pintor pintado, la apropiación de la materia con el juego que el humor procura, la dialéctica de la pintura que se torna pintura, o mirada reparadora de la realidad misma. Y emerge con una fuerza nada común, lo insólito

en la belleza de la composición arquitectónica, capturada por el pincel desde el ángulo preciso de la cámara. Los rincones se precipitan en el marco del mosaico que vertebra la visión totalmente comprometida. Luz, color y armonía por igual y en idénticas proporciones. A. Miró se aleja del ruido y la contaminación visual para explicar, con singular acierto, la profundidad significativa del silencio. Ya lo hemos comentado con anterioridad. Cada obra tiene su propia función explicativa, nunca justificativa, dentro del complejo entramado de la discursividad general en la propuesta pictórica. Y desde la generosidad del trabajo, tan delicado, se nos proporciona la posibilidad, a quienes lo contemplamos con gusto, de indagar en nuestro mundo interior. Arte y pintura para la celebración espiritual, incluso intimista, con la apoyatura casi exclusiva del trabajo plástico intenso, y manifestado con la profundidad de las convicciones.



<sup>14</sup> En Samuel Beckett la palabra impide que el silencio hable, como también escrutamos el silencio en las composiciones de John Cage, o en las pinturas automáticas de la *action painting* de Pollock. En *Restaurando el silencio a pinceladas*, <http://www.ilhn.com/magu/archives>, 2003. P. 4