



¡ES UN PÁJARO!

-Alfonso Aldea García-

Profesor de Historia e Historia del Arte. Experto en ornitología.

**Palabras clave:** Arte, pájaros, ornitología, Brancusi, vanguardias.

*Aligerarme  
Despojarme  
Reducir mi lenguaje a lo esencial,  
Abandonando mi larga cola de plumas  
De plumajes  
De bordados y penachos:  
convertirme en un pájaro avaro  
Embriagado sólo por el vuelo de sus alas...*  
(Michel Leiris, *Avare*)



Un detalle de la fotografía que Edward Steichen hizo, en 1920, del estudio de Brancusi, en París, donde se muestra una versión de "Pájaro en el espacio". A la derecha, puede verse otra perspectiva de la obra, en el Atelier Brancusi, Centro Pompidou (foto del autor).

Puerto de Nueva York, octubre de 1926. El funcionario de aduanas inspecciona la carga que acaba de desembarcar del transatlántico S.S. París. En el barco han llegado, desde Francia, veinte piezas del escultor Constantin Brancusi destinadas a una exposición en la galería Brummer y, entre ellas, el bronce titulado *Pájaro en el espacio*. El aduanero, tras inspeccionarlo, no lo considera una escultura sino un metal manufacturado. Pese a las protestas de Marcel Duchamp, encargado de recibir el envío, decide aplicarle el artículo 399 de la ley de aranceles y grava la obra con doscientos cuarenta dólares, el cuarenta por ciento de su valor estimado (el que pagó su propietario, el fotógrafo Edward Steichen, al escultor). Dado que de ser considerada una obra artística estaría libre de cargas, el funcionario estaba tomando postura sobre los límites del concepto de arte. No era el primer asunto conflictivo en el que estuvo implicada la obra de Brancusi: en 1910, su escultura *Adán y Eva* había sido excluida del Salón de los Independientes porque, según Signac, presidente del Salón, “no podía hacer pasar al ministro delante de un par de cojones”.

Volviendo a la cuestión arancelaria, su propietario, animado por la vanguardia neoyorquina, decidió acudir a los tribunales para defender la causa del arte. La prensa dio alas al escándalo y todo el mundo entró en un debate sobre el arte moderno. Para unos, era una obra aberrante que atentaba contra el refinamiento clasicista, apoyando el informe de Aduanas (febrero de 1927), que concluyó, de nuevo, que no era una obra de arte (esto mismo ya le había pasado a la *Fuente de Duchamp*, en 1918). En el diario “News” de Denver (20-III-1928) se dice: “Por fin, ha sido formulada una definición de arte. No por un gran filósofo o especialista en estética, sino por un experto en materia de impuestos y tasas de la Dirección de Aduanas de Nueva York”. Los defensores de la obra esgrimen que la

imitación en el arte moderno está siendo reemplazada por la interpretación.



Revista América, 13-III-1927. El reportaje tiene como titular: “¿Cómo saben que es un pájaro y están seguros de que es Arte?”

El proceso hace emerger, por tanto, el conflicto entre academicismo y modernidad. El fiscal trata de insistir en la inadecuación entre la palabra “pájaro” y el objeto en cuestión, que hace imposible todo reconocimiento. Los testigos de la defensa afirman que lo que representa es el vuelo en el espacio, de lo que se deduce su condición de pájaro. Brancusi, que está en París, es interrogado por escrito en el consulado americano y básicamente dice que es una obra personal y original; que, tras la fundición, ha sido pulida sin intervención de ningún proceso industrial; que no es un objeto utilitario ni un metal informe.

La sentencia, en noviembre de 1928, es favorable al propietario de la escultura con el siguiente argumento central:

“Se ha desarrollado una escuela del llamado arte moderno, cuyos defensores intentan representar ideas abstractas en lugar de imitar objetos naturales. Independientemente de que simpaticemos o no con estas ideas vanguardistas y las escuelas que las encarnan, creemos que tanto su existencia como su influencia en el mundo del arte son hechos que los tribunales reconocen y deben tener en cuenta”.

Sobre la base de estos nuevos criterios, el Tribunal consideró que el objeto tenía una función únicamente estética; que su fabricante, según el testimonio, era un escultor profesional; y que, por tanto, tenía derecho a la exención de aranceles. Al día siguiente, la escultura aparece en la prensa con el titular “¡ES UN PÁJARO!”.



“L'Oiselet” (el pajarito), de Brancusi. Es la versión de mármol con base de piedra caliza, 1929, Atelier Brancusi Museo nacional de Arte Moderno Georges Pompidou (foto del autor).

Ese “campesino de los Cárpatos”, como llamaba Mircea Eliade a Brancusi, tuvo siempre presente en su obra la mitología popular rumana, incluso con toda la influencia de la Escuela de París. Volvía una y otra vez a ciertos temas, como fue el caso de su ciclo de *Oiseaux* (Pájaros). Entre 1912 y 1940, Brancusi terminó veintinueve versiones de sus pájaros, en bronce pulido, en mármol de varios colores y en escayola, retomando continuamente el tema básico, como hace el arte popular. Su interés por la aspiración hacia lo infinito le condujo a una serie de obras ascensionales (la *Columna sin fin*, inspirada en las torres funerarias rumanas), entre las que se incluyen sus *Oiseaux*. Su *Maïastra*, (la primera versión es de 1912) es el primer trabajo de Brancusi con el tema del pájaro. Parte de un motivo folklórico rumano, *Pasarea Maïastra*, (*El Pájaro maravilloso*, aunque etimológicamente “maïastra” viene del latín “magister”: “el pájaro maestro”), un pájaro mágico que es protagonista de un cuento popular.

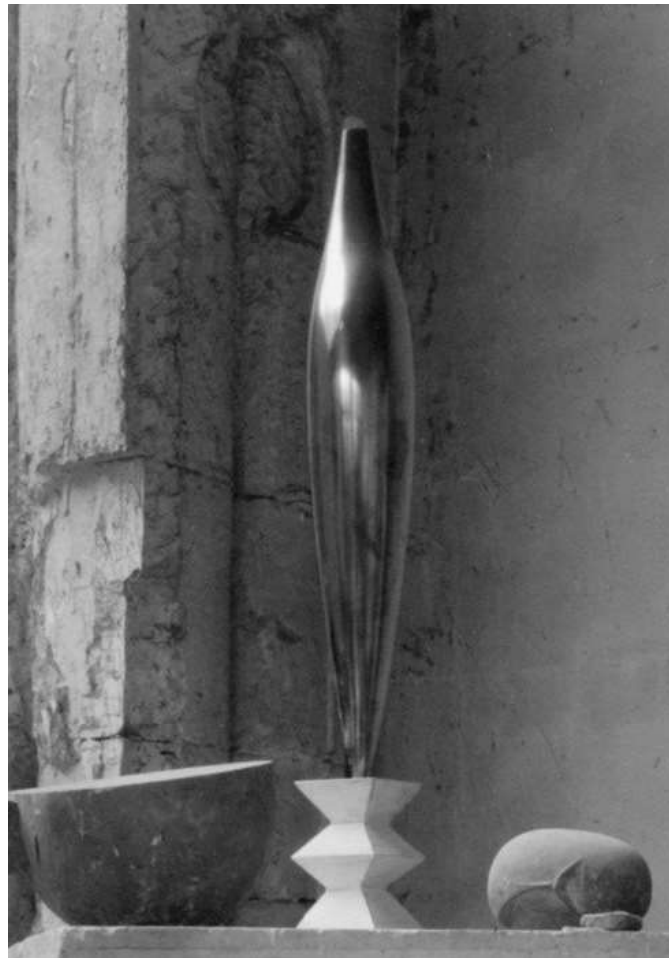
Ese cuento habla de un rey en cuyo jardín había un árbol que daba manzanas de oro, pero que, en cuanto maduraban, desaparecían por la noche. Pidió a sus tres hijos que le ayudaran a encontrar al ladrón. El hijo mayor se propuso vigilar la primera noche, pero le venció el sueño y, al salir el sol, las manzanas habían vuelto a esfumarse; la noche siguiente, el segundo hijo no tuvo mejor suerte. El benjamín, al tercer intento, se mantuvo despierto y pudo ver un gran pájaro dorado que se comía las manzanas; intentó atraparlo, pero sólo pudo hacerse con una de sus plumas. El pájaro nunca reapareció. Cuando el rey vio la hermosa pluma pidió a sus hijos que salieran en busca del ave. El mayor nunca regresó, y lo mismo sucedió con el segundo. El hijo menor, tras varias peripecias, ayudado por un zorro mágico, encontró al pájaro en un palacio, dentro de una jaula de oro. Pese a las advertencias del zorro, intentó llevárselo, pero los guardias lo capturaron

y lo llevaron ante su rey. Éste prometió darle el pájaro con la jaula si le llevaba el caballo de oro de un reino vecino. Desoyendo de nuevo al zorro, el muchacho aceptó, pero fue hecho prisionero por el dueño del caballo, que a su vez le prometió cambiárselo por la princesa de otro reino próximo. De nuevo ayudado por el zorro, el joven vence todos los obstáculos y emprende el regreso a casa con la princesa, el caballo y el pájaro. En el camino, se encuentra con sus hermanos, que lo asesinan y llevan a su padre los tesoros que el menor había conseguido con tanto esfuerzo. Pero el pájaro no cantaba, el caballo no comía y la princesa estaba triste.

Mientras, el zorro devuelve a la vida al hermano pequeño, que se presenta ante su padre: el pájaro vuelve a cantar, el caballo sana y la princesa es feliz, así que el padre

castiga a los hermanos mayores y entrega el reino a su hijo menor, que se casa, claro, con la princesa y gobierna en paz.

Este pájaro tiene fuertes conexiones con los pájaros solares de diversas tradiciones mitológicas, especialmente con el Fénix, de plumaje brillante, asociado a la salud y la resurrección. Brancusi presenta la obra como un tótem. Es una escultura imponente, de más de dos metros de altura, con cuatro partes bien diferenciadas. Las inferiores están hechas de piedra caliza y comprenden dos bloques cúbicos separados por una pieza de madera toscamente tallada que expuso en 1908 como una escultura independiente, titulada *Doble cariátide*. En lo alto, un pájaro de mármol que se reduce a lo abstracto: cuerpo ovoide, cuello alargado, pico y cola.



Edward J. Steichen, detalle de una fotografía del estudio de Constantin Brancusi, 1920. (Dominio público). Se trata de una de las versiones de bronce de "Maiastra".



Imagen del Atelier Brancusi. Vemos, a la izquierda, “Pájaro en el espacio” y, a la derecha, la versión en piedra de “Maiastra” de 1957 (foto del autor).

La idea también pudo venirle de un poema publicado en 1909 por el rumano G. Baronzí. Su otra fuente posible fue la representación, el 25 de junio de 1910, de *El pájaro de fuego* en la Ópera de París, una obra que impactó a toda la vanguardia del momento. En todo caso, dio a su obra un afán de trascendencia y libertad, una tensión entre la gravedad (encarnada en la materia) y su negación (el vuelo).

“Quería que *Maiastra* levantara la cabeza, - explica Brancusi-, *sin expresar orgullo, arrogancia o desafío a través de este movimiento. Era el problema más difícil y sólo después de un largo esfuerzo logré expresar que este movimiento se integrara con el vuelo.*” En otra declaración el escultor dice: “*ya no tenemos religión, por lo tanto, debemos volver a lo más simple de las cosas, en forma de pájaros...*”, una indicación de una búsqueda orientada a las fuentes primitivas, que fertilizaron creativamente los comienzos del arte contemporáneo.



Joan Miró, *Mujer y pájaro*, 1982, parque Joan Miró, Barcelona (fotografía de Maksim, tomada el 30-12-2009, con licencia Creative Commons).

Si Joan Miró hubiese pasado por el mismo trance que Brancusi en 1926, el problema habría sido doble porque el funcionario de aduanas, además de no reconocer al pájaro, tampoco habría reconocido a la mujer y de ambos motivos, frecuentemente asociados, está llena la obra del pintor catalán. Con los años, Miró definió un estilo que redujo sus colores a una gama elemental y consolidó un vocabulario formal compuesto por un grupo claramente definido de figuras: mujeres, pájaros, la luna, el sol y las constelaciones, así como motivos que remiten a conceptos más generales: la tierra y el cielo, cuya conexión suele corresponder al ave, responsable en última instancia de garantizar la armonía del universo.



*Joan Miró, Personaje y pájaros, 1970 (instalada en 1982), Houston, Texas. Pese a ser un artista muy "institucionalizado", esta escultura de Houston también tuvo una fuerte polémica porque muchos en Houston lo consideraron un armatoste demasiado grande, una extralimitación para la plaza donde se encuentra. Y, para algunos, demasiado vanguardista para un espacio público. (Fotografías en el Archivo Carol M. Highsmith, Biblioteca del Congreso de Estados Unidos, División de Grabados y Fotografías, public domain).*

Los títulos-poema fueron recurrentes en Miró y los encontramos a lo largo de toda su trayectoria, pero fueron especialmente habituales desde su impregnación en el surrealismo y en los años treinta: “Una gota de rocío cayendo del ala de un pájaro despierta a Rosalía dormida a la sombra de una tela de araña” (1939), por ejemplo. Algunos son muy sucintos, como si la imaginación del espectador tuviera que completar la relación entre los términos, como en “Femme, oiseau, étoile. Homenage a Picasso”. El pájaro es un motivo recurrente.



Joan Miró. *Femme, oiseau, étoile. Homenage a Picasso* (1966-1973). Museo Reina Sofía, Madrid (obra en acceso abierto).





*Femme et oiseaux au lever du soleil*, 1946. (Fotografía de Lean Louis Mazieres, con licencia Creative Commons).

En su pintura, el papel de los pájaros es especialmente importante en sus “*Constelaciones*”, una serie sobre papel iniciada en 1939. El motivo más común es la mujer y el pájaro, que, en esa combinación, expresa el deseo. Es habitual que el ave se represente con la forma de una media luna, que recuerda el atributo de Ártemis o Diana. De las veintitrés pinturas que forman la serie de las “*Constelaciones*”, ocho tienen como título al pájaro o a uno concreto (cisne, ruiseñor). Aunque se han definido como

“mapas astrales” e imaginarios de un cielo espiritual, parece imponerse, más que una contemplación minuciosa, una explosión visual de elementos hormigueantes. Muchas llevan títulos que pretenden ser poemas: como *El pájaro migrador* (1941), *El canto del ruiseñor a medianoche y la lluvia matinal*, (1940); *Mujeres cercadas por el vuelo de un pájaro*, (1941); *Mujeres al borde del lago con la superficie iridiscente por el paso de un cisne* (1941).



Una vista general de la exposición "Constelaciones", en Nueva York, 2017 (fotografía particular).

Volvemos a encontrar, en estas obras, el motivo místico que es común a buena parte del arte contemporáneo y que ya hemos visto en Brancusi. El nieto de Miró, Joan Punyet, en una entrevista, lo corrobora, justificando lo que se señaló como una evasión del pintor en medio de la Segunda Guerra Mundial:

*“Las Constelaciones son una escapada a lo sublime. Son una ida hacia la energía. Hacia el universo. Son una puerta para irse de una guerra circunstancial, de un genocidio, de una brutalidad, de una tontería. Las Constelaciones son decir: mi único salvador en esta tragedia mundial es el espíritu, es el alma que me lleva hacia el cielo. Que me lleva hacia lo sublime. Es como si Miró fuera un pájaro nocturno capaz de evadirse de la tierra, hacia el cielo, viajar por el cielo, los astros, por las constelaciones, capturarlas todas con una mano, volver a tierra y dibujarlas sobre una hoja de papel”.*

Otras veces, lo representado es el movimiento por encima de la forma. En este dibujo-collage (*Sin título*, 1924) flotan, como suspendidos en el vacío, los signos esenciales (caracol, pluma de ave, línea serpenteante, ojo) que constituirán el repertorio simbólico de Miró, donde lo humano y lo animal, lo terrestre y lo aéreo, lo físico y lo espiritual entran en diálogo: las antenas del caracol de movimiento lento, la pluma volátil, la vulva-ojo, la escurridiza línea del horizonte. Los términos gráficos traducen el vuelo de la realidad. La escritura plástica es un equivalente de los juegos semánticos que aprendió de sus amigos, poetas surrealistas, y así dedicó este dibujo-collage a Michel Leiris, que, en 1924, creó los caligramas de *Glossaire: j'y serre mes gloses*.

En respuesta a esos juegos poéticos, Miró creó otro collage en 1927, *Un oiseau poursuit une abeille et la baisse*, una especie de continuación del de 1924. Hay un grupo de plumas pegadas al borde superior del cuadro, un texto con la palabra “oiseau” y luego la trayectoria de su vuelo trazada en una fina línea caligráfica en negro, “poursuit” (“persegue”), cuya U se escapa hacia arriba como una forma de acentuar el vuelo, al mismo tiempo que las letras se curvan hacia abajo. Finalmente, la abeja es abatida con una palabra rotunda, grande y destacada, como un punto final.

Pintar, escribir y dibujar formaban parte de la misma aventura plástica y poética.