

En: Javier Izquierdo y Rafael M. Blanco (Coords.) *Studia ex hilaritate. Homenaje a Alberto Giordano*. Sevilla: Eds. Idea, 2009, pp. 205-244.

Vicente Huidobro y Joan Miró: *la lógica del misterio*

Belén Castro Morales
Universidad de La Laguna

Se ha fabricado mucha pintura y se hace muy poco arte
Joan Miró¹.

*El reinado de la literatura terminó. El siglo veinte verá
nacer el reinado de la poesía*
Vicente Huidobro².

Este trabajo sobre la relación entre el escritor chileno Vicente Huidobro (1893-1948) y el pintor catalán Joan Miró (1893-1983), tenía como centro el texto que el poeta escribió en 1933, a petición del artista, para el número especial que la prestigiosa revista de vanguardia *Cahiers d'Art* iba a dedicarle. La investigación nos

¹ Miró, Joan: «Carta a Josep F. Ráfols, Montroig, 15-VIII-1921», en *Escritos y conversaciones*, ed. de Margit Rowell, IVAM-Colegio Oficial de Arquitectos, Valencia-Murcia, 2002. p. 127.

² Huidobro, Vicente: «El Creacionismo», *Manifestes* (1925), en *Obras Completas*, vol. 1, ed. de Hugo Montes, Ed. Andrés Bello, Santiago, 1976, p. 732.

condujo, sin embargo, al año 1917, cuando, antes de instalarse en París y de conocer al fundador del creacionismo, Miró pintó su óleo *Nord-Sud*: una alusión a otra revista de vanguardia que Pierre Reverdy y Huidobro publicaban en París con la orientación de Apollinaire.

En aquella época el poeta de los caligramas alentaba entre los jóvenes creadores nuevas indagaciones en aquel plano autónomo de la realidad artística, sobre la que también había teorizado en sus *Meditaciones estéticas: Los pintores cubistas* (1913). En esa cuarta dimensión, el creador, emancipado de la imitación de la naturaleza, se convertía en el *deus artifex* de su cosmos, regido por leyes propias. Lectores de Apollinaire, y con plena conciencia de que esa nueva realidad artística dependía menos de los referentes objetivos que de los medios expresivos para representarla y objetivarla, Miró y Huidobro (también lectores de Nietzsche, como el poeta de *Alcools*), descubrieron el desgaste y las carencias de sus respectivos lenguajes, presos en la pobre denotación, y quisieron revitalizarlos por distintos medios. Así, por vías paralelas, llegaron a explorar la frontera donde —desde Mallarmé a los *collages* cubistas de Braque y Picasso, de los futuristas a los caligramas de Apollinaire— la palabra poética y el espacio pictórico empezaban a atraerse peligrosamente. Y en ese lugar común de las relaciones interartísticas engendraron sus signos impuros e inquietantes, planteando a la teoría literaria y del arte problemas que reclamaban una nueva comprensión³.

Como si la pintura sintiera la falta de la palabra, y la palabra necesitara encarnarse en la forma y en el color del lienzo, ambos desembocaron en los años veinte en la (con)fusión de los signos.

³ Esa nueva comprensión teórica se encuentra en Monegal, Antonio: *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*, Tecnos, Madrid, 1998.

Así, Miró escribirá «sable» [arena] en un lienzo, por no pintar la consabida representación de la playa, mientras Huidobro inventará espacios pictóricos para expandir su cosmos poético en los poemas-cuadro de *Salle 14*. Se trataba de «asesinar la pintura» (Miró) y de «matar al poeta» (Huidobro) para purificar el campo de la creación de las convenciones viciadas y de la perversión de los signos. Por eso Huidobro afirmaba en 1921: «La poesía es el vocablo virgen de todo prejuicio; el verbo creado y creador, la palabra recién nacida. Ella se desarrolla en el alba primera del mundo. Su precisión no consiste en denominar las cosas, sino en no alejarse del alba»⁴.

Y Miró, con la misma convicción, afirmará en 1927: «La pintura está en decadencia desde la edad de las cavernas»⁵. Para ellos, el avance de la vanguardia equivalía a un viaje de regreso hacia la pureza de los signos.

Esa coincidencia de intereses y de intenciones estéticas hace posible que Huidobro escribiera su «Joan Miró» como un discurso autorizado por la comprensión poética (de creador a creador), y como un desafío a la incapacidad de la crítica ortodoxa y normativa para explicar el universo del pintor. Por eso leemos en su texto:

¿De dónde viene ese mundo? ¿A dónde va ese mundo? Viene de mis ojos y va a mis ojos. Ante él hay que inclinarse. Es inútil hablar. ¿No comprendéis la lógica del misterio? Silencio, entonces,

⁴ Huidobro, Vicente: *Obra poética*, edición crítica de Cedomil Goic (coord.), ALLCA XX, Col. Archivos, 45, Madrid, 2003, p. 1296.

⁵ Cit. por Tériade (1928) y repr. en Combalá, Victoria: *El descubrimiento de Miró. Miró y sus críticos, 1918-1929*, Destino, Barcelona, 1990, p. 197.

señores, silencio. Y si no habéis sentido el calor de ese mundo, ¡cuidado!, que os vais a quemar los dedos⁶.

Desde su lugar privilegiado de crítico-creador, donde la «lógica del misterio» activa la intersubjetividad, el poeta nos dice que la crítica racionalista debe callar y dejar la voz al iniciado, único dueño del poder interpretativo. Pero si él puede descifrar y sentir el calor del mundo creado por el pintor, es porque ambos poseen el código de un imaginario común, cuya gestación paralela —en su libre tránsito por el cubismo, Dadá y el surrealismo— sí podemos intentar reconstruir y relacionar.

Una relación silenciosa

Ni el origen, ni el temperamento, ni las condiciones materiales en que Miró y Huidobro entraron al campo vanguardista francés, recomiendan forzar los paralelismos. Sin embargo, los dos llegaron a París con un similar bagaje de lecturas, y con una buena información sobre las primeras vanguardias, adquirida principalmente a través de las publicaciones francesas del momento. Extranjeros en la gran ciudad cosmopolita, e impulsados desde sus periferias por una clara determinación, conquistaron un lugar aventajado en los círculos más renovadores, donde pudieron desarrollar sus proyectos vanguardistas iniciados, respectivamente, en Santiago de Chile y en Cataluña.

⁶ Huidobro, Vicente: «Joan Miró», en 1976, op. cit., I, p. 877.

Como el poeta chileno, el pintor catalán había tenido como prioridad al llegar a París encontrar a Picasso, y juntos frecuentaron el mismo círculo artístico donde convivían el cubismo tardío y el dadaísmo, amenazado desde 1921 por el creciente ascenso de Breton como voz dominante desde las páginas de *Littérature*⁷. Al oficializarse el surrealismo en 1924, el polémico Huidobro iba a convertirse en un hostigador público del «automatismo psíquico puro», mientras el lacónico Miró, sin firmar los documentos del grupo ni plegarse al dogmatismo bretoniano, proseguirá su trayectoria aclamado como el pintor «más surrealista de todos nosotros»⁸. Pero, como veremos, esa circunstancia no oscureció su recíproca estima.

En una carta a Miró, fechada en 1933, el poeta manifestaba ese reconocimiento y recordaba su primera percepción del pintor, recién llegado a París en 1920, con una imagen luminosa, que suple con su poder evocador la falta de otra documentación:

...siempre he sido un admirador de su obra y me siento orgulloso de haber hablado de Ud. hace tantos años, cuando nadie le conocía, cuando llegó Ud. a París con unos cuantos cuadros bajo el brazo y una cierta luz especial, encima de la frente. Hoy es Ud. célebre, se ha conquistado Ud. un nombre de primera fila entre los mejores pintores modernos. Me siento orgulloso de mis ojos, de haberlo distinguido a Ud. entre la turbamulta de artistas que

⁷ Sobre este proceso en las revistas de vanguardia, véase Carnero, Guillermo: «La prehistoria del superrealismo», en *Las armas abisinias: Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*, Anthropos, Barcelona, 1989, pp. 119-133.

⁸ Así lo calificó Breton en *Le Surréalisme et la Peinture* (1928) por su manera de recurrir al automatismo, aunque añadía que el pintor, ocupado sólo en pintar, no valoraba especialmente ese procedimiento. Cit. en Combalía, V., op. cit., p. 80.

bajan de los trenes todos los días en todas las estaciones de París. Y esto no porque Ud. es hoy célebre, sino porque, aunque Ud. siguiera siendo un joven anónimo, me sentiría orgulloso de mi olfato, porque su obra significa siempre una hermosa aventura de explorador en los mares del espíritu⁹.

Desde su etapa de aprendizaje en la academia Galí (1912-1915), Miró se había convertido en un gran lector de poesía: «En la academia empecé a leer a los poetas, y no en casa de mi familia. Y ya no he dejado de hacerlo. Leía a los poetas catalanes y a los extranjeros»¹⁰. Pronto iba a frecuentar las galerías de Josep Dalmau, foco de la primera vanguardia catalana, que, en estrecho contacto con París, venía divulgando desde 1912 a los *fauves* y cubistas. Allí conoció en 1916 a Francis Picabia, procedente de Nueva York, donde había editado junto con el dibujante y marchante mexicano Marius de Zayas la revista 291, donde ya reproducía «ideogramas» y algún caligrama de Apollinaire. En recuerdo de esa publicación neoyorkina, el embajador de Dadá publicó en Barcelona los cuatro cuidados números de su revista 391, de la que Dalmau era patrocinador y gerente.

En su entrevista con Raillard, Miró le concedía una gran importancia a este primer contacto con el dadaísmo a través de Picabia: conocerlo, decía, «fue como un golpe». De él afirmaba haber asimilado la idea de que la función del arte no consistía en agrandar, sino más bien en provocar e impactar, superando los límites expresivos

⁹ En Huidobro, Vicente: *Textos inéditos y dispersos. Poesía y prosa*, recopilación y estudio preliminar de José de la Fuente, Eds. Universidad Católica Silva Henríquez, Santiago de Chile, 1993, pp. 112-113.

¹⁰ Cit. en Raillard, Georges: *Conversaciones con Miró*, Gedisa, Barcelona, 1988, p. 24.

tradicionales, más allá de los «problemas plásticos»¹¹. También le interesaron las telas y los poemas de Picabia, pero, más aún, le atrajo su revista *391*, donde descubrió los caligramas de Apollinaire: «sobre todo me impresionó un poema-imagen de Apollinaire, reproducido en colores. Era rojo y dorado, con distintas escrituras»¹². Ese poema era «L'horloge de demain», publicado en el nº 4 de *391*. Como observa Fèlix Fanés, la publicación de este caligrama, donde predomina lo pictórico sobre lo textual, respondía al interés del mismo Picabia, que en los cuadros de esta época también insertaba grafismos, como poco más tarde iba a hacerlo Miró¹³.

En poco tiempo, lo que J. R. Ràfols llamó «el chillido caligrámico»¹⁴, irrumpía como contubernio de la palabra y el signo pictórico en revistas como *Trossos* (1916-1917), dirigida inicialmente por J. M. Junoy y luego, desde el nº 4 (1918) por J. V. Foix; y también en *Arc voltaic*, la revista de Salvat-Papasseit. En estas publicaciones se encuentran las primeras ilustraciones de Miró, y sus editores aparecerán relacionados con la primera (y minoritaria) recepción positiva del pintor en Cataluña. Así, J. M. Junoy, que fue amigo personal de Apollinaire y que incluirá una carta suya como prefacio a sus

¹¹ *Ibidem*. También la obra de Paul Klee le atraerá por ese motivo: «me hizo sentir que en toda expresión plástica había algo más que la pintura-pintura» (*Ídem*, p. 82), y lo mismo apreció en los dadaístas y surrealistas, que en París le abrieron el horizonte literario hacia Rimbaud, Lautréamont, Jarry y otros de sus «arcanos mayores».

¹² En Raillard, G., *op. cit.*, p. 24.

¹³ Fanés, Fèlix: *Pintura, collage, cultura de masas. Joan Miró: 1919-1934*, Alianza Forma, Madrid, 2007, pp. 38-39.

¹⁴ En Combalá, V., *op. cit.*, p. 152.

Poemes e cal·ligrames (1920), realizó la portada (caligramática) para el catálogo de la primera exposición de Miró en Barcelona, en 1918¹⁵.

La importancia de las revistas de vanguardia de aquellos años, con su presentación simultánea del arte y la literatura nuevos —a veces entremezclada en *collages* o caligramas—, fue decisiva para Miró cuando buscaba una expresión propia y cuando también, en el discurrir de los *ismos*, estas publicaciones servían como un movedizo punto de encuentro y de alianzas entre los distintos agentes de la vanguardia.

Pero la reflexión cubista sobre la representación artística y el signo pictórico también dejó una impronta profunda en Miró, y de esa época formativa recordará especialmente las páginas de *Nord-Sud*, la misma que aparece representada en su sorprendente naturaleza muerta de 1917, y en la que nos detendremos brevemente, pues no sólo nos ofrece la puesta en escena de los elementos que configuraban el horizonte artístico del pintor tres años antes de su viaje a París, sino también porque encierra una curiosa premonición sobre su futuro encuentro con Huidobro en 1920.

1917: Joan Miró, lector de *Nord-Sud*

En 1917, cuando Miró pintaba su óleo *Nord-Sud* en Barcelona o en Montroig, Huidobro ya llevaba unos meses instalado en París. Al evocar en una entrevista de 1941 aquellos primeros tiempos en Francia, en plena Guerra Mundial, declaraba:

Yo formaba parte del grupo cubista, el único que ha tenido importancia vital en la historia del arte contemporáneo. En el año 1916

¹⁵ Puede verse reproducido en Cirlot, J. E.: *Joan Miró*, Còbalto, Barcelona, 1949, p. 50, y en Fanès, F., op. cit., p. 162.

y 1917, publiqué en París, con Apollinaire y Reverdy, la revista *Nord-Sud*, que es considerada hoy como un órgano capital en las grandes luchas de la revolución artística de aquellos días. Mis amigos más íntimos eran entonces Juan Gris y el escultor Jacques Lipchitz [...] Apollinaire venía a comer a casa los sábados. También venían a menudo Max Jacob, Reverdy, Paul Dermée. A veces llegaban Blaise Cendrars, Marcoussis, Maurice Raynal, que venían del frente de batalla. Entonces conocí a Picasso, que volvía del sur de Francia¹⁶.

Había llegado con su teoría creacionista definida en términos afines a los del cubismo¹⁷; y también con algunos poemas que ilustraban un universo nuevo, alzado contra la doble tiranía de la Naturaleza y de la Retórica. En 1913 y 1914 había publicado algunos poemas visuales, y, ya en París, Pierre Reverdy, el pintor cubista Juan Gris y, posiblemente Picasso, lo habían ayudado a traducir al francés algunos de los nuevos poemas creacionistas de *El espejo de agua*. Algunos de ellos, adaptados a una disposición tipográfica y espacial más atrevida, reaparecían enseguida en el primer libro francés de Huidobro, *Horizon carré* (1917), en cuya preparación Juan Gris tuvo una participación activa¹⁸.

¹⁶ Vattier, Carlos: Entrevista con V. H., repr. en Costa, René de (ed.), *Huidobro y el creacionismo*, Taurus, Madrid, 1975, pp. 91-92.

¹⁷ Véase Pizarro, Ana: «El creacionismo de Vicente Huidobro y sus orígenes» [1969], repr. en *ibídem*, pp. 229-248. La autora demuestra que en su primer manifiesto, «Non Serviam» (1914), Huidobro ya había asimilado algunas ideas de Apollinaire sobre el cubismo: la conciencia teórica e intelectual ante el hecho estético, la ruptura con la mimesis, y la deificación del artista como creador.

¹⁸ La estrecha cooperación de Gris y Huidobro ha sido analizada por René de Costa en «Juan Gris y la poesía», en AA.VV.: *Juan Gris 1887-1927*, t.f. editores, Madrid, 2005, pp. 163-195. Véase también el libro de Rosa Sarabia, *La poética visual de Vicente Huidobro*, Iberoamericana, Madrid, 2007.

PAYSAGE

LE SOIR ON SE PROMENERA SUR DES POUTES PARALLELES

La lune
ou
à te regarder

L'ARBRE
ÉTAIT
PLUS
HAUT
QUE LA
MONTAGNE

MAIS LA
MONTAGNE
ÉTAIT SI LARGE
QUELLE DÉPASSAIT
LES EXTRÉMITÉS
DE LA TERRE

LE
FLUVE
QUI
COULE
NE
PORTE
PAS
DES
POISSONS

ATTENTION A NE PAS
JOUER SUR L'HERBE
FRAICHEMENT PEINTE

UNE CHANSON CONDUIT LES BREBIS VERS LA TABLE

Este libro, con poemas que por la calidad de sus logros representa el primer fruto de la poesía creacionista-cubista y un documento fundacional del vanguardismo hispánico, aparecía plagado de referentes pictóricos, y no sólo por la presentación visual y simultaneísta de sus poemas, por los referentes plásticos de sus imágenes poéticas o por las dedicatorias a los artistas cubistas (Picasso, Gris, Lipchitz, etc.), sino también por las claves estéticas que encerraba el poema «Paysage».

Este caligrama —significativamente dedicado a Picasso— supera en la complejidad del juego semiótico a los caligramas de Apollinaire, a los que, por otro lado, recuerda. En él ofrece la *ekfrasis* de un imaginario lienzo cubista, regido por sus propias leyes artísticas («el árbol era más alto que la montaña») y, además, propone su propia clave de lectura como *artefacto* inventado y autónomo, mediante la inclusión de una advertencia irónica: «no jugar en la hierba recién pintada»¹⁹.

El cuadro *Nord-Sud* (1917) fue mostrado en la primera exposición individual de Miró, en las Galerías Dalmau de Barcelona, en enero-febrero de 1918, junto con sesenta y tres cuadros y dibujos realizados a partir de 1914. La muestra había dado lugar a críticas, burlas y protestas, e incluso algunos cuadros fueron dañados por el público furioso; pero también recibió algunas palabras alentadoras, como las del poeta J. M. Junoy, que veía en él una esperanza del renacimiento plástico catalán: «Su obra posee un potencial de material —jugo de espesa policromía—, en congestión permanente. Miró emerge directamente de los llamados, en París,

¹⁹ «Paysage», en 2003, op. cit., p. 453. Se reproduce aquí página de prueba tomada de Costa, R. de: *Huidobro: los oficios de un poeta*, trad. de Guillermo Sheridan, FCE, México, 1984, s. p.

pintores *fauves*. Y llama con insistencia, según parece, a las puertas mismas del cubismo»²⁰.

La revista *Nord-Sud* (1917-1918), pese a su eclecticismo, había sido fundada ese mismo año por Vicente Huidobro y Pierre Reverdy con una predominante orientación cubista, con la intención de superar la tendencia futurista de SIC, que los dos poetas rechazaban. Apollinaire era invocado en el primer número por Paul Dermée como maestro de la revuelta artística del momento y como guía e inspirador de este proyecto. Pero sólo Reverdy aparecía como redactor jefe y gerente, aunque Huidobro, aparte de ser co-impulsor teórico de la idea y asiduo colaborador, era su mecenas. Después de publicar catorce números, la revista dejó de aparecer: la enfermedad y muerte de Apollinaire en 1918, los desacuerdos teóricos entre el poeta chileno y Reverdy, así como las dificultades de Huidobro para sostener su financiación, precipitaron su final²¹.

En las páginas de *Nord-Sud* Miró pudo leer a Apollinaire, el adalid de *l'esprit nouveau*, que colaboró en casi todos sus números, y junto a él, a los poetas cubistas Max Jacob y Blaise Cendrars, a Tristan Tzara (que en 1916 había lanzado en su exilio de Zurich el primer manifiesto Dadá); a Louis Aragon, Philippe Soupault y André Breton (antes de *Littérature*); y al creacionista Huidobro, con poemas en todos los números de 1917, excepto en el primero.

También Miró pudo asimilar el contenido doctrinal de la revista, anunciado desde su primer número por Paul Dermée y Pierre

²⁰ Junoy, J. M.: Sin título, en *El Sol*, 31 mayo de 1918. Reproducido en Combalía, V., op. cit., p. 112.

²¹ Véase Costa, René de: *Huidobro: los oficios de un poeta*, en op. cit., pp. 71-72.

Reverdy. En «Quand le symbolisme fut mort» (pp. 2-4), Dermée entonaba el réquiem por la inspiración desordenada del romanticismo y el simbolismo, y anunciaba el renacimiento del clasicismo, basado en una nítida conciencia estética de la autonomía, pureza y concentración de la obra de arte y del poema, situado «en un cielo especial, como una isla sobre el horizonte». Por su parte, en «Sur le cubisme» (pp. 4-7), Reverdy definía el cubismo como arte de creación pura, válida por su propia «realidad artística», y no por su realismo; y también deslindaba tajantemente —para ser desobedecido por Huidobro y Miró, entre otros— los medios propios de cada arte: «los medios literarios aplicados a la pintura (y viceversa) no pueden sino dar una apariencia de novedad fácil y peligrosa» (p. 7).

Como he anticipado, el cuadro *Nord-Sud* escenifica las motivaciones intelectuales de Miró y su temprana obsesión por la representación pictórica, invitando al espectador a una contemplación detenida y relacional de sus elementos. Si seguimos la sugerente propuesta de Xènius de «leer» una naturaleza muerta de Miró penetrando lentamente en su dificultad y «dramatismo»²², podemos percibir la tensión que vibra entre los elementos heterogéneos de la Naturaleza y de la Cultura que el pintor dispuso sobre la mesa: una fruta, un pájaro enjaulado y una planta en su maceta; objetos anónimos de la artesanía mediterránea con su decoración geométrica; las tijeras abiertas como elemento violento que sugiere el *collage* cubista (o el corte con los viejos principios artísticos); y dos documentos culturales: un libro de Goethe, con su título ilegible (aunque identificable como la edición francesa de las *Conversations de*

²² Eugenio D'Ors: «Un teatro de naturaleza muerta», en *El Día Gráfico*, 20 noviembre 1920, repr. en Combalá, V., op. cit., pp. 130-131.

Goethe, de Eckermann²³), y, en el centro de la composición, la revista *Nord-Sud*, representada como un pseudo-collage.



Mientras en los poemas de Huidobro, y especialmente en «Paysage», latía una aspiración a la forma y al color de la pintura, Miró escribía con su pincel el rótulo *Nord-Sud* como quien hace un conjuro para atrapar un deseo, cuando ya veía con claridad que el campo idóneo para su realización estaba en París, cerca del núcleo de aquella influyente revista.

²³ Puede verse la imagen en el esclarecedor trabajo (sin firma) «Biblioteca personal de Joan Miró», en la página web de la Fundació Joan Miró: <http://fundaciomiro-bcn.org/imgdln/spdossier/0003.pdf>. Consulta: 9 de octubre de 2008.

Por un tiempo, Miró hizo suya la prédica cubista-clasicista de *Nord-Sud*. Unos meses antes de su partida a París su objetivo era buscar «cavando» aquel clasicismo nuevo, que no era, por cierto, el clasicismo —para él muerto— de los *noucentistes*. En efecto, el clasicismo por venir tenía para Miró dos referentes cubistas: uno era Picasso y el otro era el Apollinaire de *Les peintres cubistes*. Así se lo explicaba a su compañero Josep R. Ràfols en una carta fechada en Montroig el 21 de agosto de 1919:

... recuerde que yo le dije que había que ir a un *clasicismo pasando por el cubismo y a un arte puro (le cubisme n'est que la promesse d'un art pur et simple, G. Apollinaire)*, completamente libre pero clásico. Cavar, cavar muy profundamente, como siempre le digo a Ricart, y cavando muy hondo es como aparecerán, esplendorosos, nuevos problemas para resolver²⁴.

Esa idea de un nuevo clasicismo, proclamada por Dermée y entendida como «vuelta al orden» entre los cubistas, era la que iba a desarrollarse más tarde en la revista *L'Esprit Nouveau*, dirigida por el mismo Dermée, por Ozenfant y por Jeanneret (Le Corbusier), y había sido adaptada al *noucentisme* más innovador, que vio en el Miró de la primera exposición en las galerías Dalmau a uno de los suyos. Así el poeta J. V. Foix declaraba en el nº 4 de la revista *Trossos* (marzo 1918): «Entre aquellos que dirigen sus esfuerzos a despertar una nueva sensibilidad y que inician una marcha triunfal hacia un nuevo clasicismo —nervio del novecientos y

²⁴ Miró, J., op. cit., pp. 110-111. Dos años después, en su revista *Creación*, nº 1, Huidobro publicará el artículo «Classicisme», de Maurice Raynal.

sangre del futuro—, Trossos halla su compañía. [...] Joan Miró es de los nuestros»²⁵.

Como cubista y seguidor de Picasso se le verá también a su llegada a París. En efecto, esa breve militancia cubista estuvo ligada a su admiración hacia el pintor malagueño, que fue su amigo y mentor al llegar a París, y al crítico Maurice Raynal, que escribía en *L'Intransigeant*, y que había organizado la exposición *Arte francés de vanguardia* (Barcelona, 1920), donde aparecía incluido en la sala de los cubistas. Como observa Victoria Combalía, «Miró, por tanto, fue introducido en París por dos protagonistas del cubismo, pero [...] es obvio que el cubismo constituyó, para Miró, una lección a superar»²⁶.

Ya instalado en París, el pintor se referirá despectivamente a los imitadores que rodeaban a Picasso, Braque y Gris; y en la entrevista con Raillard declaraba: «Cuando llegué a París estaban Dadá de un lado y la Sección Áurea del otro. ¡Me enfermaba la Sección Áurea!»²⁷. Pero, según declaró en 1928, sólo fue hacia 1924 «en un momento de revuelta», cuando llegó a hacerse «completamente anticubista, hasta eliminar el cubismo de mi obra»²⁸.

Su «rabia» contra lo putrefacto del arte, manifestada en diversas cartas y declaraciones de estos años, nos recuerda la primera lección dadaísta recibida de Picabia, que iba a renovarse al llegar

²⁵ Repr. en V. Combalía, op. cit., p. 110.

²⁶ Ídem, p. 58

²⁷ Raillard, G., op. cit., p. 195. La Section d'Or agrupaba la tendencia más rigurosa del «cubismo científico».

²⁸ Miró, J., op. cit., p. 152.

a París, cuando, también en 1920, Tzara regresaba para continuar las acciones del Cabaret Voltaire, iniciadas en Zurich.

Por su parte, también Huidobro se apartaba de los poetas cubistas franceses y desde 1918 estrechaba su conexión con Tzara, iniciando el giro dadá de su creacionismo, aunque sus lazos con sus amigos los pintores y escultores del «cubismo heroico» se estrecharán aún más²⁹. El proceso era paralelo a dos acontecimientos polémicos, con epicentro en Madrid y París, respectivamente. Por un lado, a raíz de los artículos de la insidiosa polémica española contra el creacionismo —donde Huidobro quedaba reducido a un simple epígono de Apollinaire, Reverdy y los poetas cubistas—, nuestro poeta tomaba distancias para afirmar su originalidad y su diferencia. Y, por otro lado, en 1922 se solidarizaba con Tzara y el grupo desprendido del comité organizador del Congreso de París, cuando Breton quiso capitanearlo, con una actitud que el rumano y otros extranjeros constructores de la vanguardia juzgaron autoritaria y xenófoba.

Estos desplazamientos estratégicos de Huidobro para legitimar su creacionismo en el plano de las batallas vanguardistas, también coinciden con la tortuosa gestación de su gran poema *Altazor* (1919-1931), con su creciente interés por las artes plásticas —ya

²⁹ De 1918 data una invitación de Tzara pidiéndole a Huidobro manuscritos inéditos para los cuadernos *Dada*, que publicaba en Zurich, y de 1922 la solicitud de poemas suyos para la *Anthologie des Poètes Nouveaux* que la editorial La Sirène le había encargado. Huidobro publicó algunos poemas en revistas dadaístas: «Cow boy» en *Dada* 3 (1919); «Orage» y «Paysage» en el *Almanach Dada* (1920) de Huelsenbeck. En el nº 6 de la revista *Dada* aparece como uno de los *campeones dadá*, y en el nº 1 y único de *Le coeur à barbe* (abril 1922) publicó su «Vol-au-vent», en defensa del cubismo pictórico y de Tzara.

manifestado en su propia revista *Création* en 1921³⁰—, y, sobre todo, con la plena aproximación de su poesía a la pintura, con la extraordinaria exposición de «poemas-pintados» *Salle 14* (1922)³¹. Sólo apuntaremos aquí que esta exposición, realizada con la ayuda del pintor Robert Delaunay y clausurada por las protestas del público, convocaba en su catálogo a algunos críticos audaces y prestigiosos, que también valoraron tempranamente la obra de Miró: Maurice Raynal y Waldemar George.

Pese a todo, las huellas de Apollinaire seguirán apareciendo en la concepción poética huidobriana y en sus últimos manifiestos como una referencia insoslayable. Así, en el manifiesto «El creacionismo» (1925) lo evocaba como el único poeta indiscutible y genuino, al que sólo se le podían equiparar algunos poetas dadaístas: Tristan Tzara, con sus «poemas admirables que están muy cerca de la más estricta concepción creacionista», Francis Picabia, Georges Ribemont-Dessaignes, Paul Éluard, y los creacionistas españoles Juan Larrea y Gerardo Diego³².

Cuando en 1920 Huidobro le presentó a Tzara, también Miró volvió a sentir que el horizonte de sus búsquedas anti-pictóricas se ensanchaba fuera del rigor cubista: «Tzara me fue presentado por Huidobro. La poesía me abrió muchas posibilidades, me

³⁰ En *Création. Revue d'Art* (nº 2, París, noviembre 1921) ya se mostraban claramente las afinidades de Huidobro en ese momento, pues, mientras los textos poéticos llevaban la firma de los poetas dadaístas, las ilustraciones pertenecían a pintores cubistas.

³¹ Sobre esta exposición véase el excelente estudio de Rosa Sarabia, en *op. cit.*, pp. 39-100. También el catálogo de la exposición *Salle XIV. Vicente Huidobro y las artes plásticas*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2001.

³² Huidobro, Vicente: «El creacionismo», *op. cit.*, I, pp. 733. Véase también «Yo encuentro...», en *ibidem*, pp. 744. Nótese que Huidobro asimila a Tzara al creacionismo, como en «Vol-au-vent».

permitted to go further than painting»³³. En mayo de ese año, asistían al «Festival Dada», donde, junto a Tzara, participaron Paul Dermée, Picabia, Breton, Soupault, Aragon, Ribemont-Dessaignes y otros, en un escandaloso espectáculo que tenía como finalidad prioritaria la demolición de todo lo instituido en arte, teatro, música y literatura.

A lo largo de varias décadas, Miró fue un atento lector y seguidor de las actividades anarquizantes de Tzara, y en 1930, a petición del poeta, ilustraba su libro *L'Arbre des voyageurs* con cuatro dibujos litografiados. Al explicarle al coleccionista René Gaffé los motivos de esa colaboración, escribía:

[Tzara] es una de las primeras personas que vio y apreció mi pintura. Recíprocamente, yo consideraba desde hace tiempo su poesía como un gran valor del espíritu y su posición dadaísta siempre me fue extremadamente simpática, como *clarividencia* y forma de actuar³⁴.

Más de una vez la crítica del momento asimiló a Miró con el dadaísmo, más que con el surrealismo, como actualmente lo hace Victoria Combalía al calificar como posdadaístas los *collages* de la serie de las bailarinas españolas de 1928-1929, realizada, según su autor, «sintiendo un menosprecio absoluto de la pintura»³⁵. Pero, como afirma V. Combalía, «estaba en el aire la idea dadaísta del anti-arte o de la muerte del arte»³⁶. Por su parte, Tzara verá

³³ En *Les Nouvelles Litteraires* (12-18 enero 1984), cit. en V. Combalía, op. cit., p. 70.

³⁴ Miró, J., op. cit., p. 173. También realizó las litografías para el último libro de Tzara, *Parler seul* (1950).

³⁵ Miró, J., op. cit., p. 152

³⁶ Combalía, V., op. cit., p. 91.

a Miró como un arriesgado acróbata en la cuerda floja que, incomprendido por la crítica, hacía triunfar su inocencia creadora: «Miró ha sobrepasado la crítica y, en el camino de la conquista, no mira lo que deja atrás. Desde el ángulo de la acción más que desde el de la contemplación procura utilizar el trinar de las cosas»³⁷.

1923. «Le jeune peintre Miro»

Desde su llegada a París en marzo de 1920, y hasta 1929, Miró vivió muy humildemente en distintos hoteles. Desde principios de 1921 trabajaba con disciplina en el taller que Pablo Gargallo le alquilaba los meses de invierno, y pasaba los veranos en Montroig y Barcelona. En ese estudio de la calle Blomet estrechó amistad con su vecino, André Masson, que le presentó a Reverdy, a Max Jacob, a Antonin Artaud y a los que serán sus grandes amigos, Robert Desnos y Michel Leiris, quienes a partir de 1925 lo atraerían hacia el surrealismo.

Su primera exposición individual en París, celebrada en La Licorne en 1921, organizada por Dalmau y presentada por Maurice Raynal, tuvo escasa resonancia. Incluía pinturas y dibujos realizados entre 1915 y 1920, entre los que se contaban varios paisajes catalanes de su etapa detallista y algunas naturalezas muertas recientes, todavía con rasgos cubistas. Entre ellas merecería comentario más amplio *Le cheval, la pipe et la fleur rouge* (1920), donde un libro ocupa de nuevo el centro de la composición, con sus ilegibles

³⁷ Cit. en el catálogo de la exposición *Joan Miró*, Galería Theo, Madrid, mayo-junio de 1978, s. p.

líneas de escritura y su dibujo: una representación pictórica de las páginas 24 y 25 de *Le Coq et l'Arlequin*, de Cocteau, con la ilustración de Picasso³⁸.

Su célebre e incomprendido cuadro *La ferme (La masía)*, iniciado en Montroig en 1921 y terminado en París en 1922, había sido expuesto, sin interesar a ningún galerista ni coleccionista, en el Salón de Otoño de ese año. En 1946 Duchamp recordaba la «intensidad irreal» de los paisajes de aquel pintor que se apartaba del cubismo y se aproximaba al dadaísmo³⁹. Algo que también sentía Miró, cuando le comentaba a su amigo Sebastià Gasch: «Esta tela le gustará a los dadaístas»⁴⁰.

En este cuadro, en medio del ambiente de la granja, en plena naturaleza, podemos ver de nuevo, en primer término, parte del rótulo de otra publicación francesa, *L'Intrasingeant* (del que sólo leemos las primeras letras, *L'Intr*). ¿Se trataba de un homenaje a Apollinaire y a Raynal, colaboradores de sus páginas? ¿De otro objeto de deseo conjurado en el cuadro? ¿O de otra premonición, ya que en 1928 Tériade publicará un artículo sobre el pintor en ese periódico?

Éstos eran algunos de los cuadros de Miró que debieron interesar a Huidobro cuando mencionó por primera vez al «joven pintor Miró» en su extenso artículo «Espagne», publicado en el nº 18 de *L'Esprit Nouveau* (1923). Del mismo modo que su canon de los nuevos escritores españoles de valía se reducía a sus seguidores

³⁸ Véase la reproducción del libro y del cuadro en el citado artículo «Biblioteca personal de Joan Miró».

³⁹ Repr. en Raillard, G., op. cit., p. 249.

⁴⁰ Cit. en Gasch, Sebastià: «André Breton, *Le surréalisme et la peinture*» (1928), repr. en Combalia, V., op. cit., p. 193.

Gerardo Diego y Juan Larrea, en el panorama artístico sólo destacaba a cuatro artistas que estaban revolucionando el arte occidental fuera de su país, ignorados por la crítica nacional:

L'Espagne a donné à Picasso, le créateur du Cubisme dont l'audace n'est égale qu'à sa flamme et à sa fougue merveilleuse, à Juan Gris dont le talent est admirablement clair; le raisonnement précis, la belle imagination en font un des peintres les plus importants du mouvement moderne; n'oublions pas de citer la sympathique figure de Gargallo et le jeune peintre Miro [sic]⁴¹.

El artista, agradecido por la mención de su nombre, le escribía al poeta esta nota desde su retiro de Montroig⁴²:

⁴¹ En *L'Esprit Nouveau*, n° 18, París, noviembre 1923, s. p. [«España ha dado a Picasso, el creador del Cubismo, en quien la audacia sólo se iguala a su llama y a su entusiasmo maravilloso, a Juan Gris, cuyo talento es admirablemente claro; el razonamiento exacto, la bella imaginación hacen de él uno de los pintores más importantes del movimiento moderno; no olvidemos citar la simpática figura de Gargallo y al joven pintor Miró»].

⁴² [«Acabo de leer en *L'Esprit Nouveau* su interesantísimo artículo sobre España, en el que tan gentilmente me ha nombrado. Esto me halaga y anima enormemente en mi trabajo. He llevado un verano de gran actividad. Todavía me quedará algún tiempo por aquí, en esta maravillosa campiña, antes de regresar a París para continuar esta vida intensa al máximo, que es nuestro tormento y nuestra alegría. Agradeciéndole de todo corazón, estrecho cordialmente su mano. Miró»]. La nota original manuscrita se conserva en la Fundación Vicente Huidobro, en Santiago de Chile. Agradezco a su presidente, D. Vicente García-Huidobro Santa Cruz, su gentileza al enviarme una copia y la autorización para reproducirla.

Madame
Pauline
le 31/10/23.

Mon cher,
Je vous envoie à l'iss.
qui T. Nouveau et les
interromprez vite sur
l'Espagne - 2 ou 3
m'avez à partent
norme.
Cela me plait
beaucoup et j'encor
vage en vain en sur
mon travail.

J'ai mené un été d'une
très vive activité.

Je resterai encore qq. temps ici,
en cette merveilleuse campagne,
avant de me rendre à Paris, continuer
cette vie d'un maximum d'intimité,
qui est notre tourment et notre joie.

Au vu de remenant de tout
mon cœur, je vous serre cordiale
ment la main,

Miro.

La apresurada mención a Miró, enunciada en un contexto tan selectivo y en una revista como *L'Esprit Nouveau*, cobraba para el pintor dimensiones de acontecimiento. Pero ¿en qué trabajaba Miró con tanta pasión? La respuesta la descubrimos en otra carta algo anterior, donde el pintor le describía a su amigo Josep F. Ràfols los motivos de su «tormento» y de su «alegría»:

He conseguido ya deshacerme del natural y los paisajes no tienen nada que ver con la realidad exterior [...]. Sé que sigo unos caminos muy peligrosos y le confieso que a veces me entra un pánico propio del caminante que se encuentra en caminos inexplorados antes que él [...]. Estoy en unos momentos de mucha claridad de visión de las cosas [...] Estoy muy contento con todo esto y creo que habrá una cierta sensación en París⁴³.

A los nuevos paisajes y masías que anunciaba en esa carta pertenece nada menos que *Terre labouré* (*Tierra labrada*), comenzada ese verano de 1923. Como señala Margit Rowell, esa etapa corresponde a «la transición del realismo meticuloso de *La ferme* y las naturalezas muertas de 1922-1923, al realismo mágico de *La Terre labourée*, *Pastorale* y *Paysage catalan* (*Le chasseur*), todas comenzadas en el verano de 1923»⁴⁴.

Además, en la citada carta a Ràfols, Miró inscribía una escueta y reveladora frase: «Intromisión en la pintura actual de cosas forasteras a la pintura para dar una mayor fuerza emotiva a la obra». M. Rowell asocia esas «cosas forasteras» con «las imágenes verbales

⁴³ Miró, J., op. cit., p. 136

⁴⁴ M. Rowell, en ibidem, p. 134.

poéticas de las lecturas de Miró y específicamente a *L'Enchanteur pourrissant* de Apollinaire»; y relaciona con estas fuentes literarias (junto a las del románico catalán) la irrupción de lo fantástico en sus nuevos paisajes, como el árbol con oreja de *Terre labourée*⁴⁵.

Contemplando el universo mágico de este cuadro, donde el gran árbol con ojo y oreja parece generar la atmósfera encantada de todo el espacio pictórico, también podemos recordar el poema «Vates», que, no por casualidad, Huidobro había dedicado a Apollinaire en *Horizon carré*. Una misma lógica poética genera sus imágenes de fuerte visualidad e ilumina la «lectura» de *Tierra labrada*, pues también en «Vates» el poder mágico del poeta toma los fenómenos de la naturaleza para transmutarlos poéticamente:

Le rosier qui pousse dans ma main
S'est effeuillé
Comme un vieux livre
[...]
Mais quand le printemps viendra
L'arbre du jardin
Fleurira d'yeux⁴⁶.

La homonimia de «hoja de rosal» y «hoja de libro» hace posible la primera imagen, mientras que la similitud formal entre «hojas»

⁴⁵ *El encantador putrefacto* (1904) fue la primera obra de Apollinaire, publicada luego por iniciativa de Kahnweiler en 1909 como «libro de artista» con 32 grabados de Derain. Apollinaire presenta un relato mágico, tomado de la leyenda medieval de Lancelot, recreando mediante imágenes yuxtapuestas y una atmósfera de encantamiento la historia del mago Merlín y Vivian.

⁴⁶ Huidobro, V., 2003, op. cit., p. 476. [«El rosal que crece en mi mano / se ha deshojado / como un libro viejo [...] Pero cuando llegue la primavera / el árbol del jardín / florecerá con ojos»].

y «ojos» permite la segunda. La paronimia, de base fonética, sólo funciona en español.

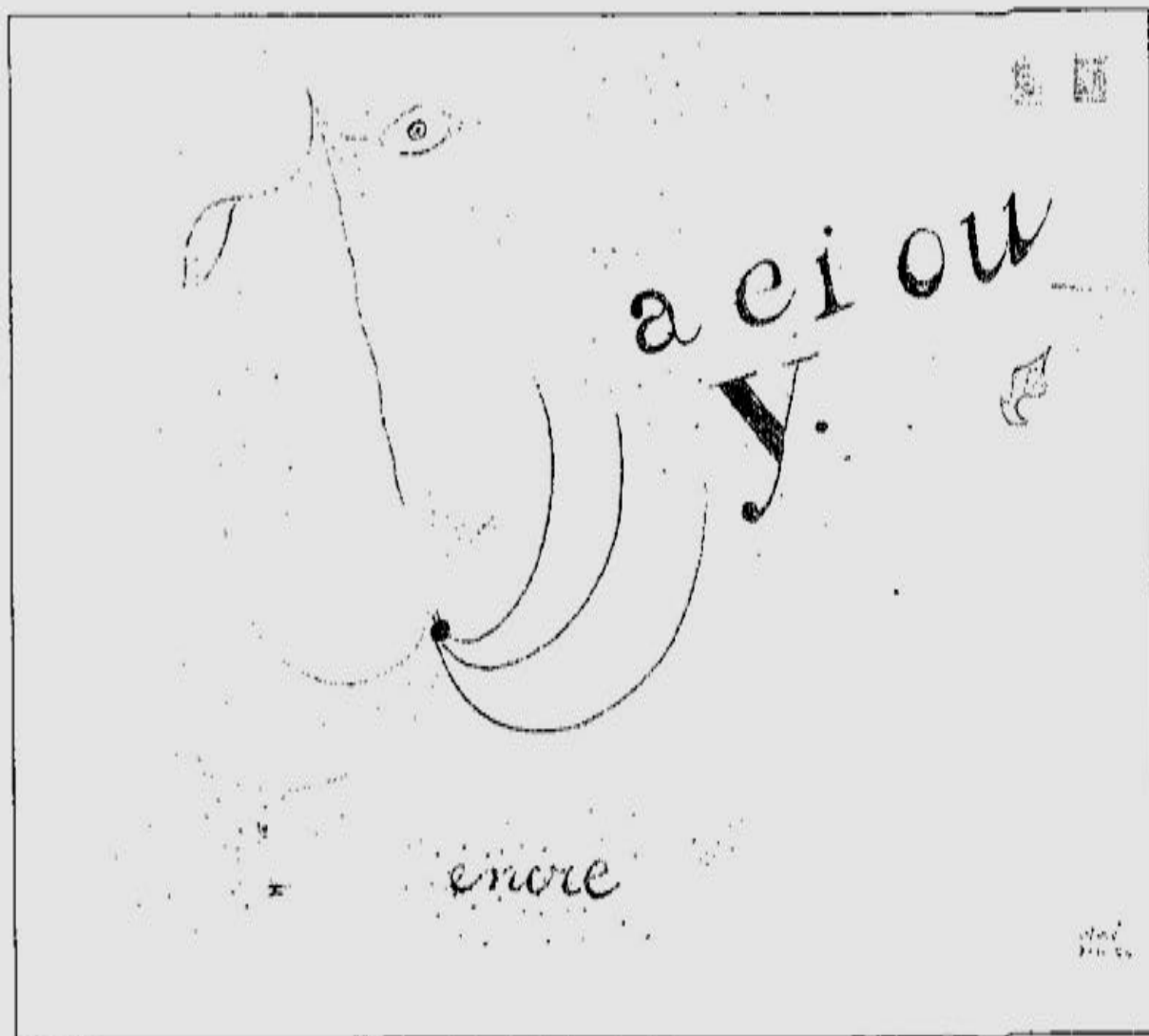
En *Tierra labrada*, el árbol de Miró también tiene en su gran copa hojas y un ojo. Es un árbol que mira (¿y lee?), y también parece que escucha con su gran oreja nacida del tronco. Como el rosal del poeta, el árbol también parece haberse *deshojado*, pues varias *hojas* caídas rodean su base: una página del cuaderno contiene un gráfico con tres lunas menguantes; otra, junto al conejo que come hierba, representa mimética e irónicamente el dibujo de un conejo; y otra, la hoja plegada de un periódico del que sólo leemos los caracteres «jour», ocupa el primer plano⁴⁷.

Como observaba Cirlot, en este «periodo de transformación» (1924-1933) Miró empezaba a expresar en un «ámbito de otro orden», «la fulgurante poesía de su médula pictórica»⁴⁸. Y, como vemos, en el cuadro de Miró y en el poema de Huidobro, los objetos representados ya no se sostienen tanto en virtud de sus nexos con los referentes reales que evocan, como en virtud de las relaciones internas que establecen entre sí, y que dan su coherencia poética a la estructura de la obra.

De 1924 es también el dibujo-collage *L'Écrivain* o *El poeta*. Margit Rowell supone que puede ser un homenaje a Apollinaire, aunque también podemos leerlo como una poética de la creación, la misma que profesaba Miró.

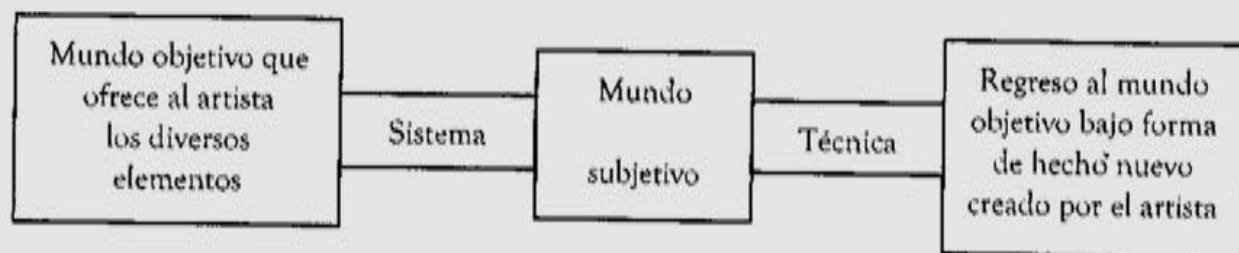
⁴⁷ Podría tratarse del *Paris-Journal*, donde colaboraban Waldemar George y André Salmon, que ya había escrito unas líneas elogiosas sobre Miró en 1921; del *Journal du Peuple*, donde A. Gysal le dedicó unas frases crueles y ofensivas (en Combalía, V. op. cit., p. 136), o del diario *Le Journal*, antes representado por Juan Gris en 1916 y por el mismo Miró en su naturaleza muerta *Mesa con guante* (1921), con otro pseudo-collage del periódico, del que se lee «Le Jo».

⁴⁸ Cirlot, J. E., op. cit., pp. 23 y 15.



La lectura de los signos, dispuestos sobre el papel como en una tarjeta postal, nos habla de la «alquimia del verbo»: el ojo del poeta capta los elementos que lo circundan (una serie de puntos, las cinco vocales y una y copulativa) y los transmuta en forma de escritura en el espacio. La fase de conformación material de la escritura está señalizada mediante una flecha que señala la palabra «encre» (tinta), pero en la fase siguiente, la flecha que sugiere el acto inminente de la escritura se ha convertido en una plumilla caligráfica saturada de puntos y dirigida hacia los tres renglones. El proceso es esencialmente el mismo que Huidobro había expuesto

en «La creación pura. Ensayo de estética» (1921) mediante un esquema similar, donde la subjetividad del poeta selecciona y transmuta los estímulos externos y los modifica con los medios expresivos de su técnica, para ofrecer al mundo un hecho totalmente nuevo:



Este proceso, tal como lo describen el pintor y el poeta, no es muy distinto de la «metamorfosis» y «transubstanciación» a las que Huidobro aludirá en su «Joan Miró».

Pero ese momento de la transformación del pintor coincidía con el inicio del surrealismo como movimiento organizado: el mismo año de *Tierra labrada* aparecía el Primer Manifiesto, y el 12 de junio de 1925 Miró abría a medianoche su exposición individual en la Galerie Pierre, convocada y apadrinada por los surrealistas. Su catálogo incluía el relato alusivo «Los cabellos en los ojos», de Benjamín Péret, mientras Breton, que había comprado por poco dinero *Tierra labrada*, reproducirá el cuadro en *La Révolution Surréaliste* ilustrando sus textos sobre el sueño. En julio de ese año su célebre cuadro *Carnaval d'Arlequin* (1924-1925) —que representa otro documento (ilegible) sobre la mesa— será exhibido en la *La Peinture surréaliste*, promovida por Breton y Desnos.

En 1925 Miró, que entonces declaraba compartir la atmósfera poética de Éluard, realizaba sus primeros cuadros-poemas. Louis Aragon verá en ellos el nacimiento de la anti-pintura de Miró, entendida como «la escritura nueva que, desde una especie

de prehistoria de grutas, se dirigirá hacia el sentido jeroglífico del mundo»⁴⁹. Cerca del surrealismo, la escritura y la pintura seguían traspasando la frontera y ya convivían sin conflicto. Así lo consideraba Breton en «Situación surrealista del objeto», y así lo consideraba Miró cuando, en su entrevista de 1937 con Georges Duthuit para *Cahiers d'Art*, declaraba:

Por mil literatos, encontradme a un poeta! Y no establezco ninguna diferencia entre pintura y poesía. A veces ilustro mis cuadros con frases poéticas y viceversa. ¿Acaso no procedían así los chinos, esos grandes señores del espíritu? [...] Pintura y poesía se hacen como se hace el amor; un intercambio de sangre, un abrazo total, sin ninguna prudencia, sin ninguna protección⁵⁰.

Sin embargo, cuando Raillard le comentaba: «usted es más dadaísta que surrealista», Miró contestaba: «Eso también lo siento yo. En el surrealismo hay cosas que me dejaron indiferente, como el aspecto excesivamente literario»⁵¹.

1933: el «Joan Miró» creacionista de Huidobro

En 1933, mientras Miró preparaba su segunda exposición para la galería de Georges Bernheim, le escribió a Huidobro —que ya había dejado París y se empeñaba en insuflar aires de vanguardia

⁴⁹ Cit. en Raillard, G., op. cit., p. 254-255.

⁵⁰ Miró, J., op. cit., p. 216.

⁵¹ Raillard, G., op. cit., p. 195. En esta entrevista Miró rememora sus conflictos con algunos surrealistas.

en Santiago de Chile— solicitándole un texto suyo para el número especial que Christian Zervos quería publicar en *Cahiers d'Art*: «Estaría muy contento de que lo hiciera —escribía Miró—, pues fue usted uno de los primeros hombres que habló de mí en París, y esto tendrá un valor histórico y documental muy grande»⁵².

Tal vez porque temía que su homenaje no llegara a tiempo para ser incluido en *Cahiers*, o porque vio la ocasión de mostrar su prestigio ante el público chileno, Huidobro anticipó la publicación de su «Joan Miró» en *La Opinión* de Santiago (9-XI-1933), añadiendo, a modo de *dossier*, la mencionada carta del pintor y su propia respuesta. La divulgación latinoamericana de este ensayo fue considerable, pues al año siguiente fue reproducido en *La Nación* de Buenos Aires (22-VII-1934) y en la revista chilena de arte *Pro* (nº 2, Santiago, noviembre 1934)⁵³.

Además, su homenaje a Miró apareció publicado en *Cahiers d'Art* (París, vol. 9, nº 1-4, 1934), coincidiendo con la exposición antológica de Miró en la «Galerie des *Cahiers d'Art*». La revista aparecía ilustrada con un grabado al *pochoir* de Miró, e incluía textos del propio Zervos, Maurice Raynal, Robert Desnos, Benjamín Péret, Ernest Hemingway y de once autores más, entre los que sólo se encontraba un compatriota del pintor: el poeta J. V. Foix.

La revista y editorial *Cahiers d'Art* (1926-1960), promovida por el crítico y arqueólogo de origen griego Christian Zervos, consagró su actividad a divulgar el arte de vanguardia y, especialmente, el

⁵² Repr. en Huidobro, V., 1993, op. cit., p. 112. El texto «Joan Miró» (1933) se reproduce en Huidobro, V., 1976, op. cit., p. 877-878. Citamos por esta edición.

⁵³ Huidobro declaró en su artículo polémico «Precisemos» (*Vital*, nº 2, enero de 1935, repr. en Huidobro, V., 1993, op. cit., p. 98), que *Pro* publicó su artículo sin su autorización. Sin embargo, esta precisión debe leerse en el contexto de la polémica que Neruda y Huidobro libraban en Chile en esos años.

surrealismo y la abstracción plástica. En 1928 Huidobro y Tristan Tzara se habían hecho responsables de su suplemento literario, la «Feuille volante», el mismo año en que el poeta chileno iba a publicar su primer ensayo sobre arte, dedicado al escultor cubista Jacques Lipchitz, seguido de su «Picasso» (1932)⁵⁴. Esta colaboración, entre las múltiples actividades de Huidobro, supone un nuevo acercamiento a las artes plásticas, así como a la práctica de su actividad en la tradición del «crítico como artista» de Wilde, aún vigente en las vanguardias.

Huidobro había regresado en 1933 a Chile, donde, aparte de su trabajo como poeta, narrador y dramaturgo, asumió una doble militancia cultural y política⁵⁵. En la tertulia que celebraba en su casa, no sólo impulsó la renovación de la poesía chilena apoyando a los jóvenes que en 1938 formarán el grupo «Mandrágora», sino que también impartía conferencias sobre arte de vanguardia, publicaba artículos sobre artistas y promocionaba exposiciones, para las que en ocasiones, prestó obras de su colección. Es significativo el impulso cohesor que dio a los artistas plásticos del «Grupo Decembrista» y a la revista *Pro*, vinculada al mismo, y en cuyo primer número (septiembre de 1934) publicó su ensayo sobre el pintor picassiano «Carlos Sotomayor»⁵⁶.

⁵⁴ Sobre el «Picasso» de Huidobro, puede consultarse mi artículo «Los horizontes abiertos del cubismo: Vicente Huidobro y Pablo Picasso», en *Anales de Literatura Chilena*, n° 9, año 9, junio de 2008, pp. 149-167: http://www.uc.cl/letras/plano/html/pdf_revistas/anales/a9_9.pdf.

⁵⁵ Véase la información detallada sobre su actividad en Lizama, Patricio: «Huidobro y la vanguardia de los años 20», www.vicentehuidobro.uchile, Universidad de Chile. Consulta: 8 de agosto de 2008.

⁵⁶ En 1936 todavía descubriremos juntas la firma de Huidobro y la de Miró, con las de otros selectos artistas plásticos, en el casi desconocido «Manifiesto Dimensionista» del creador del «planismo», el húngaro Charles Sirato, en la *Revue N+1* (de «las artes no

El texto de Huidobro sobre Miró, como los que dedicó a Lipchitz y a Picasso, se complace en romper, con su hibridez formal y discursiva, los moldes genéricos, como es habitual en la escritura del antipoeta. En su prosa poética y a la vez polémica, encontró la mejor herramienta para sondear el «misterio Miró» y para reflejar las claves del imaginario que compartían como creadores de mundos, ante la precariedad de medios de la crítica académica. El crítico Sebastià Gasch ya había reconocido con cierta resignación tal pobreza hermenéutica:

Obras como la de Joan Miró, de imaginación pura, de pura sensibilidad, rechazan la crítica de disección de laboratorio que a nosotros nos gusta y aceptan únicamente la crítica poética, aquella crítica de los poetas tan alabada por André Salmon en su libro *L'Art Vivant*⁵⁷.

El ensayo de Huidobro no sólo envuelve en la atmósfera poética al pintor y a su obra, sino que de algún modo convierte a Miró —como antes a Lipchitz y a Picasso— en artista creacionista y en personaje huidobriano, adoptando (artistas y crítico), ese aire de familia propio de los «engendrados del arte nuevo», entre los que el mismo Huidobro se contaba. También, en el plano textual, esa «contaminación», fruto de la empatía entre crítico y artista, se traduce en una curiosa intertextualidad que no sólo enlaza

euclidianas»), y reproducido como encarte en la revista *Plastique* (París, primavera de 1937). Véase Palacio Álvarez, Alfonso: *El Manifiesto Dimensionista 1936*, Museo de Bellas Artes de Oviedo, Oviedo, 2003.

⁵⁷ Gasch, Sebastià: «La obra actual del pintor Joan Miró» (1926), repr. en Combalía, V., op. cit., p. 173.

sus trabajos sobre artistas, sino también otros textos poéticos, teóricos y narrativos del hipertexto huidobriano⁵⁸.

En primer lugar, como creador de un mundo arrancado de su subjetividad (de «la entraña de sus ojos»), Miró es el alquimista que transmuta los elementos de la realidad para convertirla en materia creada; proceso en todo opuesto a la pintura mimética de los «asesinos» realistas:

Hace algunos años escribí esta frase: «El universo es el esfuerzo de un fantasma para convertirse en realidad». Ante los cuadros de Miró no me queda otra cosa que repetir aquella frase. [...] Joan Miró significa la desmaterialización de la materia para convertirse en materia nueva. Y nadie ha pintado la entraña de sus ojos con mayor economía de medios. He ahí su fuerza y su riqueza.

[...]

¿Qué necesidad tienen algunos de ver flores apretadas entre marcos o animales o montañas o selvas o ríos asesinados? Matad al asesino y matad también al que necesita encontrar todos los días sus viejas amistades colgadas de la pared.

Es fácil también advertir que el Miró de Huidobro comparte rasgos con Altazor, su gran personaje poético. Como este ser cósmico y múltiple (poeta, antipoeta y mago), Miró aparecerá caracterizado como la suma de los perfiles del creador, del mago y

⁵⁸ Miró, junto a otros artistas y pensadores de vanguardia, también aparece homenajeado y mitificado por Huidobro en su novela *La próxima* (escrita en 1930 y publicada en 1934), donde una avenida de la utópica ciudad angoleña de Namboul lleva el nombre del artista. Y también aparece en el relato «El jardinero del Castillo de Medianoche. Novela policial», en *Tres inmensas novelas*, escritas en colaboración con Hans Arp (*Obras completas*, II, p. 444).

del hombre: «He aquí lo que importa: que la varilla del mago esté en las manos del creador. Y Joan Miró, ante las discusiones de los hombres, saca su varilla mágica del fondo de un bolsillo o del ombligo y las lenguas no tienen más que callar y los ojos que mirar».

Pero la magia de Miró, como la de Huidobro, no es lúdica y gratuita, porque implica una revolución que se produce en el interior del ser y, desde él, transforma el mundo. Este mago rehumanizado se corresponde con los ideales del hombre nuevo que el nietzscheano Huidobro, desde el horizonte de su compromiso marxista-leninista y con la furia anti-artística de Dadá, había descrito un año antes en su manifiesto «Total»: «un ancho espíritu sintético, un hombre total, un hombre que refleje toda nuestra época»⁵⁹. Es el mismo ideal que se proyecta en ese ángel-Ícaro intensamente humano que es *Altazor*:

No se trata de ser artista: esto es muy fácil. El globo terráqueo está cubierto de artistas. Se trata de ser hombre, y esto es muy difícil. ¿Cuántas veces hemos encontrado un hombre entre los hombres?... Joan Miró es uno de los pocos que dejan huellas de hombre a su paso por los caminos de la tierra. Este es el hombre.

Y, como en «Total» y *Altazor*, sus poderes creadores y revolucionarios también tendrán insospechadas consecuencias cósmicas, que sólo puede registrar la poesía:

Que los astrónomos oigan de repente la música de una estrella nueva; que el Sol no gire alrededor de la Tierra sino la Tierra

⁵⁹ Huidobro, V., 2003, op. cit., pp. 1.369-1.371.

alrededor del Sol [...] que el arco iris que entra por mi ojo derecho salga en rebaños de cebras por mi ojo izquierdo⁶⁰; que la flor del aburrimiento se convierta en pájaro de milagro. He aquí la metamorfosis y la transubstanciación. He aquí al hombre más allá de sus límites, abriendo nuevos límites. He aquí al hombre en medio del universo creando un universo.

Pero el texto de Huidobro debe ser puesto en relación con la exaltación surrealista de Miró, teniendo en cuenta que el poeta, ocho años antes, había atacado con dureza en sus conferencias y en sus *Manifestes*, de 1925, el automatismo y el culto al azar surrealistas, oponiéndole el estado «superconsciente» del delirio poético. Como contestando a los ataques de Huidobro, Breton había dicho al elogiar el automatismo inconsciente de Miró: «el delirio no tiene nada que ver con esto. La imaginación pura es la única dueña de lo que cada día se apropia y Miró no debe olvidar que no es, para ella, más que un instrumento»⁶¹. Pero Huidobro ya no polemizará aquí sobre la reducción de Miró a simple médium de la imaginación pura. Sin embargo, al presentar la potencia creadora del artista como un proceso sobrehumano, complejo y activo, aportaba argumentos para combatir aquella «apropiación» del pintor por el surrealismo⁶².

⁶⁰ En el Canto I de *Altazor* leemos: «El sol nace en mi ojo derecho y se pone en mi ojo izquierdo». *Ibidem*, p. 748.

⁶¹ En *Le Surréalisme et la Peinture* (1928) Breton elogiaba su automatismo y su poder de «asociar lo inasociable». Cit. en Combalía, V., op. cit., p. 80.

⁶² Véase Cirlot, J. E., op. cit., pp. 23-26. El crítico y poeta catalán tomaba la idea de «desmaterialización de la materia» de Huidobro para analizar la progresiva maduración de su arte, mientras juzgaba ambigua y excesiva la reducción bretoniana del pintor al papel de un esteta inconsciente e irresponsable de sus actos.

1935-1936: El «Joan Miró» de Huidobro, en Tenerife

La fortuna de este texto ha sido desigual. Tal vez por haber sido considerado un texto «raro», «menor» o «de circunstancias», no ha disfrutado de gran consideración entre los estudiosos del poeta. En cambio, en la bibliografía artística sobre Miró, su publicación en la muy seguida *Cahiers d'Art* le sirvió como plataforma de lanzamiento hacia otros medios prestigiosos y pioneros en la reivindicación del pintor en el mundo hispánico.

Así, el «Joan Miró» de Huidobro aparecía recomendado y extractado en la revista internacional de vanguardia *gaceta de arte*, publicada en Tenerife en 1936⁶³. Esta temprana reivindicación de la obra de Miró en una España que —salvo algunas iniciativas catalanas— lo ignoraba, es de gran interés, y podría explicarse en virtud del compromiso modernizador de sus redactores y de las conexiones que su director, Eduardo Westerdahl, había establecido con *Cahiers d'Art*, con el grupo catalán de A.C., y, directamente, con André Breton. Esta última relación había hecho posible la exhibición de ocho obras de Miró en la Exposición Surrealista de Tenerife (1935) que *g.a.* había organizado, con la presencia en la isla de Breton y Péret⁶⁴.

En el que iba a ser su último número (pues simultáneamente el general Franco organizaba en Tenerife el golpe militar con el que se iba a iniciar un mes más tarde la guerra civil española), *gaceta de arte* dedicaba a Miró una sección que contiene: el artículo de Westerdahl

⁶³ *gaceta de arte*, 2ª época, nº 38, Tenerife, junio 1936, pp. 12 y 22.

⁶⁴ Vid. Navarro Segura, María Isabel et al: *gaceta de arte y su época (1932-1936)*, Catálogo, Gobierno de Canarias-Centro Atlántico del Arte Moderno (CAAM), Gran Canaria, 1997.

«joan miró y la polémica de las realidades» [sic], una página antológica con «opiniones sobre la obra de miró» [sic] (de Ragnar Hopppe, Huidobro, Leonide Massine y Christian Zervos), una fotografía del pintor por Horacio Coppola, varias reproducciones de sus obras, una nota informativa con la trayectoria del pintor, y una escueta bibliografía, donde, junto a muy selectos trabajos de la órbita surrealista (de Breton, Aragon, y otro de M. A. Cassanyes en la barcelonesa A.C.), también se recomendaba la contribución de Huidobro en *Cahiers d'Art*. Su párrafo sobre «la desmaterialización de la materia» y la «riqueza» de su escueto lenguaje pictórico, iba a tener a partir de ese momento vida independiente⁶⁵.

Trece años más tarde el texto fue recuperado por el grupo de la revista *Cobalto* que, durante la posguerra y contra la censura, se empeñaba en dar a conocer el arte moderno en España. Este grupo, encabezado entonces por Rafael Santos Torroella, había organizado la exposición de Miró en las Galerías Layetanas, y, acompañando ese acontecimiento, editó el fascículo *Joan Miró. Cobalto 49* (1949)⁶⁶ y la mencionada monografía de Cirlot, que glosaba extensamente el texto de Huidobro. Ocho años más tarde, encontramos también registrado el ensayo de Huidobro en las «Notas para una bibliografía de Joan Miró», preparadas por Santos Torroella para el número que *Papeles de Son Armadans* (nº XXI, diciembre 1957) publicaba en homenaje al pintor⁶⁷.

⁶⁵ Véase, por ejemplo, el citado catálogo de la exposición *Joan Miró*, Galería Theo, Madrid, mayo-junio de 1978, s. p.

⁶⁶ *Cobalto 49* (Barcelona, abril de 1949). Reúne fragmentos de declaraciones de Miró, una selección de opiniones críticas y poemas dedicados al pintor.

⁶⁷ Santos Torroella clasificaba este texto en la sección «Ensayos y artículos especiales en periódicos y revistas» (donde encontramos el dato de su publicación en *La Nación*), y

1937. Una fotografía

Entre los escasos documentos sobre la relación entre el poeta y el pintor, el último que conocemos es una fotografía de 1937, posiblemente tomada en la inauguración del pabellón español que José Luis Sert había diseñado para representar a la República de España en la Exposición Universal de París. Se presentaban allí, entre otras obras, *El segador* de Miró y el *Guernica* de Picasso. Huidobro, de perfil y casi fuera del encuadre, habla con los dos artistas, que miran con sorpresa al objetivo. El fascismo, que ya ensombrecía a Europa, destrozaba a España. *Cahiers d'Art*, donde habían aparecido el «Picasso» y el «Joan Miró» de Huidobro, promoverá entonces una serie de acciones en defensa de la II República, en las que se comprometieron Picasso y el Miró de *Aidez l'Espagne*, mientras unos meses antes Huidobro había colaborado con la causa republicana organizando la solidaridad chilena con España y arriesgando su vida en los frentes de Madrid y de Aragón. Los tiempos habían cambiado, pero no la fe de estos tres amigos en el poder de la vanguardia para transformar, ensanchar y dignificar el mundo, en una lucha sin tregua que Miró definió como «la revolución permanente»⁶⁸. Y esa revolución, lejos de la superficialidad realista, seguirá teniendo su trinchera en el misterioso laboratorio donde se forjan los signos.

en «Números especiales de revistas», donde también registra las referencias de *Cahiers d'Art* (1934), *gaceta de arte* (1936) y *Cobalto* 49 (1949).

⁶⁸ En Raillard, G., op. cit., p. 35.

Bibliografía citada

- AA.VV.: *Cobalto* 49, Barcelona, abril de 1949.
- AA.VV.: Fundació Joan Miró: <http://fundaciomiro-bcn.org>.
- AA.VV.: *Joan Miró*, Galería Theo, Madrid, mayo-junio 1978.
- AA.VV.: *Juan Gris 1887-1927*, t.f. editores, Madrid, 2005.
- Bonet, Juan Manuel *et al*: *Salle XIV. Vicente Huidobro y las artes plásticas*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2001.
- Carnero, Guillermo: «La prehistoria del superrealismo», en *Las armas abisinias: Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*, Anthropos, Barcelona, 1989, pp. 119-133.
- Castro Morales, Belén: «Los horizontes abiertos del cubismo: Vicente Huidobro y Pablo Picasso», en *Anales de Literatura Chilena* nº 9, año 9, junio de 2008, pp. 149-167.
- Cirlot, J. E.: *Joan Miró*, Cobalto, Barcelona, 1949.
- Combalía, Victoria: *El descubrimiento de Miró. Miró y sus críticos, 1918-1929*, Destino, Barcelona, 1990.
- Costa, Rene de (ed): *Huidobro y el creacionismo*, Taurus, Madrid, 1975.
- Costa, Rene de: *Huidobro: los oficios de un poeta*, trad. de Guillermo Sheridan, FCE, México, 1984.
- Fanés, Fèlix: *Pintura, collage, cultura de masas. Joan Miró: 1919-1934*, Alianza Forma, Madrid, 2007
- gaceta de arte*, 2ª época, nº 38, Tenerife, junio de 1936.
- Huidobro, Vicente: *Obras Completas*, 2 vols., ed. de Hugo Montes, Ed. Andrés Bello, Santiago, 1976.
- Huidobro, Vicente: *Obra poética*, edición crítica de Cedomil Goic (coord.), ALLCA XX, Madrid, 2003.
- Huidobro, Vicente: *Textos inéditos y dispersos. Poesía y prosa*, recopilación y estudio preliminar de José de la Fuente, Eds. Universidad Católica Silva Henríquez, Santiago de Chile, 1993.

Lizama, Patricio: «Huidobro y la vanguardia de los años 20», www.vicentehuidobro.uchile, Universidad de Chile.

Miró, Joan: *Escritos y conversaciones*, ed. de Margit Rowell, IVAM-Colegio Oficial de Arquitectos, Valencia-Murcia, 2002.

Monegal, Antonio: *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*, Tecnos, Madrid, 1998.

Navarro Segura, M^a Isabel et al: *gaceta de arte y su época (1932-1936) Catálogo*, Gobierno de Canarias-Centro Atlántico del Arte Moderno (CAAM), Gran Canaria, 1997.

Palacio Álvarez, Alfonso: *El Manifiesto Dimensionista 1936*, Museo de Bellas Artes de Oviedo, Oviedo, 2003.

Raillard, Georges: *Conversaciones con Miró*, Gedisa, Barcelona, 1988.

Sarabia, Rosa: *La poética visual de Vicente Huidobro*, Iberoamericana, Madrid, 2007.