

## «Vicente Huidobro y Joan Miró: *la lógica del misterio*»<sup>1</sup>

Belén Castro Morales

“Se ha *fabricado* mucha pintura y se hace muy poco ARTE”

Joan Miró<sup>2</sup>

“El reinado de la literatura terminó. El siglo veinte verá nacer el reinado de la poesía”

Vicente Huidobro<sup>3</sup>

Este trabajo sobre la relación entre el escritor chileno Vicente Huidobro (1893-1948) y el pintor catalán Joan Miró (1893-1983), tiene como núcleo 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 conduce, sin embargo, al año 1917, cuando, antes de instalarse en París y de conocer al promotor del creacionismo, Miró pintó su óleo *Nord-Sud*: una alusión a la revista de vanguardia que Pierre Reverdy y Huidobro publicaban en París con la orientación de Apollinaire.

El poeta de los *Caligramas*, recopilados en 1918, alentaba nuevas indagaciones vanguardistas en aquel plano autónomo de la realidad artística sobre las que había teorizado en sus *Meditaciones estéticas: Los pintores cubistas* (1913). Se trataba del dominio del creador que, emancipado de la imitación de la naturaleza, se convertía en el artífice de un cosmos regido por leyes propias. Con plena conciencia de que esa nueva realidad artística dependía menos de los referentes objetivos que de los medios expresivos para objetivarla y representarla, Miró y Huidobro, también lectores de Nietzsche, descubrieron el desgaste y las carencias de sus respectivos códigos comunicativos y quisieron reactivarlos. De ese modo colonizaron y ensancharon esa región donde —desde Mallarmé a los futuristas; de los *collages* cubistas de Braque y Picasso a los caligramas de Apollinaire— la palabra poética y el espacio pictórico

---

<sup>1</sup> Este artículo fue publicado por primera vez en el libro *Studia ex hilaritate: Homenaje a Alberto Giordano* (coord. J. Izquierdo Reyes y R. M. Blanco), Tenerife, Ediciones Idea, 2009.

<sup>2</sup> Joan Miró, *Escritos y conversaciones*, ed. de Margit Rowell. Valencia-Murcia, IVAM-Colegio Oficial de Arquitectos, 2002. Carta a Josep F. Ràfols, Montroig, 15-VIII-1921, p. 127.

<sup>3</sup> Huidobro, “El Creacionismo”, *Manifestes* (1925), en *Obras Completas*, ed. de Hugo Montes, Santiago, Ed. Andrés Bello, 1976 (vol. I), p. 732.

empezaban a atraerse peligrosamente. Y en ese lugar (poco) común de las relaciones interartísticas engendraron sus signos impuros e inquietantes, planteando a la teoría literaria y del arte problemas que reclamaban una nueva comprensión<sup>4</sup>.

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. Así, Miró escribirá “*sable*” [arena] en un lienzo, por no pintar la consabida representación de la playa, mientras Huidobro inventará espacios pictóricos para alojar 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<sup>5</sup>.

Y Miró, con la misma convicción, afirmará en 1927: “La pintura está en decadencia desde la edad de las cavernas”<sup>6</sup>.

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. 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, señores, silencio. Y si no habéis sentido el calor de ese mundo, ¡cuidado!, que os vais a quemar los dedos<sup>7</sup>.

Según el poeta, en ese espacio de crítica creadora donde imperan la intersubjetividad y la “lógica del misterio”, 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 códigos traducibles

---

<sup>4</sup> Hacia esa nueva comprensión teórica dio un paso importante Antonio Monegal, *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*, Madrid, Tecnos, 1998.

<sup>5</sup> Vicente Huidobro, *Obra poética*, edición crítica de Cedomil Goic (coord.) Madrid, ALLCA XX, 2003, (Col. Archivos, 45), p. 1296. Salvo advertencia expresa, las citas de Huidobro pertenecen a esta edición.

<sup>6</sup> Cit. por Tériade (1928) y repr. en Victoria Combalá, *El descubrimiento de Miró. Miró y sus críticos, 1918-1929*, Barcelona, Destino, 1990, p. 197.

<sup>7</sup> Vicente Huidobro, “Joan Miró”, *Obras Completas*, I, 877.

entre sí y un imaginario común, cuya gestación paralela —en su libre tránsito por el cubismo, Dadá y el surrealismo— sí podemos reconstruir y relacionar.

## UNA RELACIÓN SILENCIOSA

Una fotografía de 1937, seguramente 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, inmortalizó a Huidobro junto a Picasso y Miró. En este último documento que conocemos sobre la amistad de los dos creadores, el poeta aparece dialogando con los dos pintores, a los que pocos años antes les había dedicado sendos ensayos en *Cahiers d'Art*: el “Picasso” (1932) y el “Joan Miró” (1933-34). Esa misma revista promovía entonces una serie de acciones en defensa de la II República, en las que se comprometieron el Miró de *Aidez l'Espagne* y el Picasso del *Guernica*, mientras el año anterior Huidobro le había dado su apoyo organizando la solidaridad chilena y colaborando en los frentes de Madrid y de Aragón.

Pero esa imagen, que hoy contemplamos como testimonio congelado de una amistad entre personalidades geniales que coronan el canon de las vanguardias, se sustenta, sin embargo, sobre la trama de su arriesgado y provocador activismo contra las convenciones culturales, con aquella actitud que Miró definió como “la revolución permanente”<sup>8</sup>.

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 nacientes vanguardias, adquirida principalmente a través de las publicaciones francesas del momento. Extranjeros en la gran ciudad cosmopolita, e impulsados por una clara determinación, conquistaron un lugar aventajado en los círculos más renovadores, donde siguieron desarrollando sus incipientes proyectos vanguardistas iniciados, respectivamente, en Santiago de Chile y en Cataluña.

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, debilitado desde 1921 por el creciente

---

<sup>8</sup> Georges Raillard, *Conversaciones con Miró*, Barcelona, Gedisa, 1988, p. 35.

ascenso de Breton como voz dominante desde el seno de *Littérature*<sup>9</sup>. Al oficializarse el surrealismo en 1924, el polémico Huidobro se convertía en un hostigador del “automatismo psíquico puro”. Mientras en sus conferencias y en sus *Manifestes* (1925) se oponía al “arte de los locos”, el lacónico Miró, sin firmar los documentos del grupo ni plegarse al dogmatismo bretoniano, continuaba su aventura aclamado como el pintor surrealista por excelencia<sup>10</sup>. Pero, como veremos, esa circunstancia no limitó la relación entre los dos creadores, ni su recíproco reconocimiento.

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 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 espíritu<sup>11</sup>.

Desde su etapa de aprendizaje en la academia Galí (1917-1918), Miró se había convertido en un gran lector de poesía, y ya conocía *Le poète assassiné*, de Apollinaire: “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”<sup>12</sup>. Además, se aproximaba a las galerías de Josep Dalmau, foco de la primera vanguardia catalana, que, en estrecho contacto con París, venía divulgando desde 1912 a los cubistas y *fauves*. Allí conoció al crítico Maurice Raynal y a Francis Picabia, llegado a Barcelona en 1917, procedente de Nueva York, donde había editado junto con el dibujante y marchante mexicano Marius de Zayas la revista *291*. 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.

---

<sup>9</sup> Sobre este proceso en las revistas véase Guillermo Carnero, “La prehistoria del superrealismo”, en *Las armas abisinias: Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*, Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 119-133.

<sup>10</sup> En *Le Surréalisme et la Peinture* (1928) Breton calificaba a Miró como “el más surrealista de todos nosotros” por su manera de recurrir al automatismo, aunque añadía que el pintor, ocupado sólo en pintar, no valoraba especialmente ese procedimiento. Cit. en V. Combalá, *op. cit.* p. 80.

<sup>11</sup> En Vicente Huidobro, *Textos inéditos y dispersos. Poesía y prosa*, Recopilación y estudio preliminar de José de la Fuente. Santiago: Eds. Universidad Católica Silva Henríquez, pp. 112-113.

<sup>12</sup> Cit. en Raillard, *op. cit.* p. 24.

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 tradicionales, más allá de los “problemas plásticos”<sup>13</sup>. También le interesaron las telas y los poemas de Picabia, pero, sobre todo, 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”<sup>14</sup>. Ese poema era *L'Horloge de demain*, publicado en el nº 4 de *391*. Como observa Fèlix Fanés, la publicación de este caligrama, que tanto impresionó a Miró, y donde predomina lo pictórico sobre lo textual, respondía al interés del mismo Picabia, que en los cuadros de esta época también introdujo grafismos, como poco más tarde iba a hacerlo Miró<sup>15</sup>.

En poco tiempo, lo que J. R. Ràfols llamó “el chillido caligramático”<sup>16</sup>, 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* y *Un enemic del poble*, las revistas 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 incluyó una carta suya como prefacio a sus *Poemes e calligrames* (1920), será quien a su vez realice la portada (caligramática) para el catálogo de la primera exposición de Miró en Barcelona<sup>17</sup>.

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.

---

<sup>13</sup> *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” (Idem, p. 82), y lo mismo apreció en los dadaístas y surrealistas, que en París le abrieron el horizonte literario hacia Rimbaud, Lautramont, Jarry y otros de sus “arcanos mayores”.

<sup>14</sup> En Raillard, *op. cit.*, p. 24.

<sup>15</sup> Fèlix Fanés, *Pintura, collage, cultura de masas. Joan Miró: 1919-1934*, Madrid, Alianza Forma, 2007, pp. 38-39.

<sup>16</sup> En V. Combalía, *op. cit.* p.152.

<sup>17</sup> Puede verse reproducido en J. E. Cirlot, *Joan Miró*, Barcelona, Còlalto, 1949, p. 50.

Pero la reflexión cubista sobre la representación artística y el signo pictórico también dejó una impronta profunda y decisiva 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, Huidobro ya llevaba unos meses instalado en París. Al evocar en una entrevista de 1941 aquellos primeros meses 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 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 Francia<sup>18</sup>.

Había llegado con su teoría creacionista definida en términos muy próximos a los del cubismo<sup>19</sup>; y también llevaba un historial poético breve, pero prometedor: en 1913 y 1914, anticipándose a Apollinaire, había publicado algunos poemas visuales, y, ya en París, Pierre Reverdy y Juan Gris lo habían ayudado a traducir al francés algunos de los poemas, ya 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 activa<sup>20</sup>.

---

<sup>18</sup> Carlos Vattier, Entrevista con V. H., repr. en *Huidobro y el creacionismo*, ed. Rene de Costa. Madrid: Taurus, 1975, pp. 91-92.

<sup>19</sup> Véase Ana Pizarro, “El creacionismo de Vicente Huidobro y sus orígenes” [1969], repr. en *Huidobro y el creacionismo*, op. cit., pp. 229-248. La autora demuestra que en su primer manifiesto, “*Non Serviam*” (1914), Huidobro ya había asimilado las ideas de Apollinaire sobre el cubismo: la conciencia teórica e intelectual ante el hecho estético, la ruptura con la *mimesis*, o la deificación del artista como creador.

<sup>20</sup> La estrecha cooperación de Gris y Huidobro ha sido analizada por René de Costa en “Juan Gris y la poesía” en AAVV: *Juan Gris 1887-1927*. Madrid: t.f. editores, 2005, pp. 163-195.

Este libro, con poemas que, por la calidad de sus logros, representan un hito fundacional de la poesía creacionista-cubista y de la aportación hispánica al vanguardismo cosmopolita en París, 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 propuestas que encerraba un poema como “Paysage”.

Este poema visual, próximo a los caligramas de Apollinaire y significativamente dedicado a Picasso, ofrecía la *ekfrasis* de un imaginario lienzo cubista, regido por sus leyes propias (“el árbol era más alto que la montaña”) y proponía su propia clave de lectura como *artificio* y universo autónomo, mediante la inclusión de una advertencia irónica: “no jugar en la hierba *recién pintada*” (p. 453).

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, pintores *fauves*. Y llama con insistencia, según parece, a las puertas mismas del cubismo<sup>21</sup>.

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 estos poetas rechazaban. Apollinaire era invocado en el primer número por Paul Dermée como maestro y guía de la revuelta artística del momento e inspirador de este proyecto. Pero sólo Reverdy aparecía como redactor jefe y gerente, mientras Huidobro, aparte de ser co-impulsor de la idea y asiduo colaborador, era su mecenas. Después de publicar catorce números, el proyecto fracasó: la enfermedad y muerte de Apollinaire en 1918, los desacuerdos

---

<sup>21</sup> J. M. Junoy, sin título, en *El Sol*, 31 mayo de 1918. Reproducido en V. Combalía, *op. cit.* p. 112.

teóricos entre el poeta chileno y Reverdy, así como las dificultades de Huidobro para sostener su financiación, precipitaron su final<sup>22</sup>.

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 su ruptura con Dadá); y al creacionista Huidobro, con poemas en todos los números de 1917, excepto en el primero.

También pudo asimilar el cuerpo doctrinal de la revista, sostenido principalmente por Reverdy y Dermée. En el número 3, 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 Miró, Huidobro y tantos 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”<sup>23</sup>. En el número 6, Paul 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” (s/p).

#### Miró: *Nord-Sud* (1917)

Como he anticipado, *Nord-Sud*, el cuadro de Miró, escenifica sus motivaciones intelectuales 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”<sup>24</sup>, 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 que canta enjaulado y una planta en su maceta; las formas anónimas de la artesanía mediterránea con su decoración geométrica; las tijeras

---

<sup>22</sup> Véase René de Costa, *Huidobro: los oficios de un poeta*, trad. de Guillermo Sheridan. México: FCE, 1984, pp. 71-72.

<sup>23</sup> Repr. en Pierre Reverdy, *Escritos para una poética*, Caracas, Monte Ávila, 1977, p. 10.

<sup>24</sup> *Xènius*, “Un teatro de naturaleza muerta”, en *El Día Gráfico*, 20 noviembre 1920, repr. en Combalá, pgs. 130-131.

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 difuminado e ilegible, y, en el centro de la composición, la revista *Nord-Sud*, representada como un pseudo-*collage*.

No es ésta la ocasión para ocuparnos del libro de Goethe, un autor de gran influencia constante en Cataluña durante el modernismo, el *noucentisme* y la vanguardia. Sí podemos preguntarnos con Janis Mink si se trata de su célebre *Teoría sobre los colores*<sup>25</sup>; o bien si podría tratarse del *Viaje a Italia*, donde el filósofo de la naturaleza narraba su descubrimiento de la *Urpflanze* (la planta primordial y arquetípica), a partir de la que imaginó la posibilidad de explicar la evolución de los vegetales e, incluso, de inventar plantas inexistentes: una hipótesis *fáustica* que encerraba un gran potencial imaginativo para la creación<sup>26</sup>.

Pero lo que nos importa señalar ahora es que, 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.

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 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 resolver<sup>27</sup>.

---

<sup>25</sup> Janis Mink, *Miró*, Colonia, Taschen, 2000, p.20.

<sup>26</sup> Sobre la aportación de Goethe a las teorías artísticas modernas véase Carmen Bonell, *La divina proporción: Las formas geométricas*, Barcelona, Edicions UPC, Universitat Politècnica de Catalunya, 1999. Miró, al describir su representación de la naturaleza en *La Masía*, decía haber recurrido a formas simples y a la vez minuciosas: “Un solo espino es el resumen de todas las demás plantas” (en Raillard, *op. cit.* p. 71).

<sup>27</sup> Miró, 2002: pp. 110-111. Dos años después, en su revista *Creación*, nº 1, Huidobro publicará el artículo “Classicisme”, de Maurice Raynal.

Esa idea de un nuevo clasicismo, proclamada por el poeta Paul 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 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 sangre del futuro—, TROSSOS halla su compañía. [...] JOAN MIRÓ ES DE LOS NUESTROS<sup>28</sup>

Como cubista y continuador de Picasso se le verá también a su llegada a París. En efecto, esa breve militancia cubista de Miró 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 Miró aparecía incluido en la sala de los artistas 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”<sup>29</sup>.

Ya instalado en París, el mismo Miró 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!”<sup>30</sup>. 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”<sup>31</sup>.

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 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 la fase dadá de su

---

<sup>28</sup> Repr. en V. Combalía, *op. cit.* p.110.

<sup>29</sup> *Idem*, p. 58

<sup>30</sup> Raillard, *op. cit.* p.195. La Section d'Or agrupaba la tendencia más rigurosa del “cubismo científico”.

<sup>31</sup> Miró, *Escritos... op. cit.* p. 152.

creacionismo, aunque sus lazos con sus amigos los pintores y escultores del “cubismo heroico” se estrecharán aún más<sup>32</sup>. 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 el poeta chileno quedaba reducido a un simple epígono de Apollinaire, Reverdy y los poetas cubistas—, había ahondado sus diferencias con ese círculo (fulminando de paso a los ultraístas españoles que habían traicionado sus enseñanzas creacionistas en 1918). Por otro lado, Huidobro se solidarizaba con Tzara y un nutrido grupo de artistas y escritores del comité del Congreso de París, que Breton quiso manipular y capitanear con una actitud xenófoba.

Estos desplazamientos del creacionismo en el panorama de las luchas vanguardistas por el liderazgo, también coinciden con la tortuosa gestación de su gran poema *Altazor* (1931), con su creciente interés por las artes plásticas —ya manifestado en su propia revista *Création* en 1921<sup>33</sup>—, y, sobre todo, con la aproximación total de su poesía a la pintura, con la extraordinaria exposición de “poemas-pintados”, *Salle 14* (1922)<sup>34</sup>. Sólo apuntaremos aquí que esta exposición, realizada con la ayuda del pintor cubista Robert Delaunay y clausurada por las protestas del público, convocaba en su catálogo las firmas de algunos críticos prestigio y audaces, que también iban a ser pioneros en la valoración de Joan 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 luminosa. 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

---

<sup>32</sup> 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 n° 6 de la revista *Dada* aparece como uno de los campeones dadá, y en el n° 1 y único de *Le coeur à barbe* (abril 1922) iba a publicar su “Vol-au-vent”, en defensa del cubismo pictórico y de Tzara, a raíz de su exclusión del Congreso de París.

<sup>33</sup> En *Création. Revue d'Art* (n° 2, París, noviembre 1921) ya se mostraban claramente las afinidades de Huidobro en ese momento, pues, mientras los textos poéticos pertenecían a los poetas dadaístas, las ilustraciones pertenecían a pintores cubistas.

<sup>34</sup> Sobre esta exposición véase el excelente estudio de Rosa Sarabia *La poética visual de Vicente Huidobro*, Madrid, Iberoamericana, 2007. También el catálogo de la exposición *Salle XIV. Vicente Huidobro y las artes plásticas*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001.

creacionista”, Francis Picabia, Georges Ribemont-Dessaignes, Paul Éluard, y los creacionistas españoles Juan Larrea y Gerardo Diego<sup>35</sup>.

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 “científico” del cubismo: “Tzara me fue presentado por Huidobro. La poesía [dadá] me abrió muchas posibilidades, me permitió ir más allá de la pintura”<sup>36</sup>. En mayo, asistía al “Festival Dada”, donde, con 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 actuar. (Miró: 2002: 173)<sup>37</sup>

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 1928-1929, realizada, según su autor, “sintiendo un menosprecio absoluto de la pintura”<sup>38</sup>. Como afirma V. Combalía, “estaba en el aire la idea dadaísta del anti-arte o de la muerte del arte, que podría tener su correlato plástico en el uso de materiales totalmente anticonvencionales...”<sup>39</sup>.

## 1923. “LE JEUNE PEINTRE MIRO”

---

<sup>35</sup> Huidobro, “El creacionismo”, *op. cit.* I, pp. 733, 741. Véase también “Yo encuentro...”, *loc. cit.*

<sup>36</sup> En *Les Nouvelles Littéraires* (12-18 enero 1984), cit. en V. Combalía, p. 70.

<sup>37</sup> Miró también iba a realizar las litografías en negro y color para el último libro de Tzara, *Parler seul* (1950).

<sup>38</sup> Miró, *Escritos...*, *op. cit.* 152.

<sup>39</sup> V. Combalía, *op. cit.* 91.

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 monacal 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 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 1921 en La Licorne, organizada por Dalmau y presentada por Maurice Raynal, incluía pinturas y dibujos realizados entre 1915 y 1920, entre los que se contaban su autorretrato de 1919, varios paisajes catalanes de su etapa detallista y algunas naturalezas muertas recientes, todavía con rasgos cubistas. Entre ellas merecería un comentario más amplio *Le cheval, la pipe et la fleur rouge* (1920), donde una pipa (propia de la iconografía de Apollinaire) y un libro o revista abierto ocupan de nuevo el centro de la composición. Un caligrama nos deja ver su silueta zoomorfa, y así, el artista representaba de nuevo con sus pinceles, como un pseudo-*collage*, una página impresa donde previamente la escritura había ido hacia la figuración.

Su célebre cuadro *La ferme* [*La masía*], iniciado en Montroig en 1921 y terminado en París en 1922, había sido expuesto 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 dadaísmo<sup>40</sup>. Algo que también sentía Miró, cuando le comentaba a su amigo Sebastià Gasch: “Esta tela le gustará a los dadaístas”<sup>41</sup>.

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

---

<sup>40</sup> Repr. en Raillard, *op. cit.* p. 249.

<sup>41</sup> Cit. en Sebastià Gasch, “André Breton, *Le surréalisme et la peinture*” (1928), repr. en Combalía, *op. cit.* p. 193.

canon de los nuevos escritores españoles de valía se reducía a sus seguidores 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]<sup>42</sup>.

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

Espagne // Montroig (Tarragone) // le 31/10/23 // Monsieur // Je viens de lire à L'Esprit Nouveau votre très interesant [sic] article sur l'Espagne, où vous m'avez si gentiment nommé. // Cela me flatté beaucoup et m'encourage énormément dans mon travail. // J'ai mené un été de très vive activité. Il restera encore q.q. temps ici, en cette merveilleuse champagne, avant de me rendre à Paris, continuer cette vie d'un maximum d'intensité, qui est notre tourment et notre joie. // En vous remerciant de tout mon coeur, je vous serre cordialement la main, // Miró<sup>43</sup>

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 de ese otoño, fechada igualmente en Montroig, el 26 de septiembre, donde el pintor le describía con mayor amplitud 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

---

<sup>42</sup> 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”].

<sup>43</sup> 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. [“Acabo de leer en *L'Esprit Nouveau* su interesantísimo artículo sobre España, en el que tan gentilmente me ha nombrado. Esto me anima y envalentona 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 corazón, estrecho cordialmente su mano. Miró”].

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 París<sup>44</sup>.

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 1922-23, al realismo mágico de *La Terre labourée*, *Pastorale* y *Paysage catalan* (*Le chausseur*), todas comenzadas en el verano de 1923”<sup>45</sup>.

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 relacionaba esa irrupción de lo fantástico en sus nuevos paisajes (el árbol con oreja de *Terre labourée*) con la fantasía medieval del románico catalán y, también, con “las imágenes verbales poéticas de las lecturas de Miró y específicamente a *L’Enchanteur pourrissant* de Apollinaire”<sup>46</sup>.

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 metapoético “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’yeux<sup>47</sup>.

---

<sup>44</sup> Miró, Escritos..., *op. cit.* p. 136.

<sup>45</sup> *Idem*, p. 134.

<sup>46</sup> *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, para presentar mediante imágenes yuxtapuestas y una atmósfera de encantamiento la historia del mago Merlín y Vivian.

<sup>47</sup> Huidobro, *Obra poética*, *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”].

La homonimia de ‘hoja de rosal’ y ‘hoja de libro’ hace posible la primera imagen, mientras que la similitud formal entre ‘hojas’ 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 irónicamente el dibujo de un conejo; y la otra, la hoja plegada de un periódico del que sólo leemos los caracteres “JOUR”, ocupa el primer plano<sup>48</sup>.

Como observaba Cirlot, en este “período de transformación” (1924-1933) Miró empezaba a expresar “la fulgurante poesía de su médula pictórica”<sup>49</sup>. Y, como vemos, tanto en el cuadro de Miró como 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.

Pero ese momento de la transformación coincidía con el inicio del surrealismo como movimiento organizado: el mismo año de *Tierra labrada* aparecía el Primer Manifiesto del surrealismo, y el 12 de junio de 1925 Miró abrió a medianoche su exposición individual en la Galerie Pierre, convocada y apadrinada por los surrealistas. Su catálogo incluye el texto “Los cabellos en los ojos”, de Benjamín Péret. Breton, que había comprado por poco dinero *Tierra labrada*, lo reprodujo en *La Révolution Surréaliste* ilustrando sus textos sobre el sueño. En julio de ese año su célebre cuadro *Carnaval d’Arlequin* (1924-25) —que también incluye otro documento (ilegible) sobre la mesa— será exhibido en la muestra *La Peinture surréaliste*, promovida por Breton y Desnos.

En 1925 Miró, que entonces declaraba compartir la atmósfera poética de Éluard, escribirá 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

---

<sup>48</sup> 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, 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”.

<sup>49</sup> Cirlot, *op. cit.*, p. 15.

prehistoria de grutas, se dirigirá hacia el sentido jeroglífico del mundo”<sup>50</sup>. 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 protección<sup>51</sup>.

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”<sup>52</sup>.

#### 1933: “JOAN MIRÓ”, CREACIONISTA

En 1933 Miró preparaba su segunda exposición para la galería de Georges Bernheim, y, con ese motivo le escribió a Huidobro — que ya había dejado París y se empeñaba en insuflar aires de vanguardia 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”<sup>53</sup>.

Tal vez porque temía que su homenaje no llegara a tiempo para ser incluido en *Cahiers*, o porque vio la ocasión de exhibir su prestigio ante el público chileno, Huidobro anticipó su publicación en *La Opinión* de Santiago (9 nov. 1933), añadiendo, a modo de *dossier*, la mencionada carta de Miró y su propia respuesta. La divulgación latinoamericana de este texto fue considerable, pues al año siguiente fue reproducido en

---

<sup>50</sup> Cit. en Raillard, *op. cit.* p. 254-255.

<sup>51</sup> Miró, *Escritos*, *op. cit.* p. 216.

<sup>52</sup> Raillard, *op. cit.* 195.

<sup>53</sup> Repr. en V. Huidobro: *Textos inéditos y dispersos op. cit.* p. 112. El texto “Joan Miró” (1933) se reprodujo en *Obras Completas I*, *op. cit.* p. 877-878. Citamos por esta edición.

*La Nación* de Buenos Aires (22-VII-1934) y en la revista chilena de arte *Pro* (nº 2, Santiago, nov. 1934)<sup>54</sup>.

Además, su homenaje a Miró pudo aparecer 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 surrealismo y la abstracción plástica. Huidobro y Tristan Tzara se habían hecho responsables de su suplemento literario, la “Feuille volante”, desde 1928, 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)<sup>55</sup>. Esta colaboración, entre las múltiples actividades de Huidobro, supone un nuevo acercamiento a las artes plásticas, así como la práctica de su actividad como “crítico de arte”, en la línea de *The critic as artist*, de Oscar Wilde.

Huidobro había regresado en 1933 a Chile, donde asumió una doble militancia cultural y política<sup>56</sup>. En la tertulia que celebraba en su casa, Huidobro no sólo impulsó la renovación de la poesía chilena apoyando a los jóvenes poetas 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<sup>57</sup>. Es significativo el impulso que dio al renovador Grupo 33, luego llamado “Grupo Decembrista”, pues se consolidó en diciembre de 1933. En esas fechas también colaboraba con el movimiento

---

<sup>54</sup> En esta revista se publicó sin autorización de Huidobro, según él mismo declaró en el segundo punto de su artículo polémico “Precisemos” (*Vital* nº 2, enero 1935) repr. en *Textos inéditos y dispersos*, p. 98. Sin embargo, esta protesta de Huidobro sobre la edición no autorizada de su artículo debe leerse en el contexto de la polémica que Neruda y Huidobro libraban en Chile en esos años.

<sup>55</sup> Sobre el “Picasso” de Huidobro, puede consultarse mi artículo “Los horizontes abiertos del cubismo: Vicente Huidobro y Pablo Picasso”, en *Anales de Literatura Chilena* nº 9, año 9, junio 2008, pp. 149-167.

<sup>56</sup> Véase la información detallada sobre su actividad en Patricio Lizama: “Huidobro y la vanguardia de los años 20”, Universidad de Chile. Consulta: 8/8/08.

<sup>57</sup> Obras de su colección se exhibieron, por ejemplo, en la exposición de 1933 en la Universidad de Chile. A estas acciones pertenecen sus colaboraciones en los dos únicos números de la revista *Pro*, de Jaime Dvor y Eduardo Lira, nacida en relación con el Grupo Decembrista y sus exposiciones, que Huidobro apoyó. En su primer número (septiembre 1934) publicó su “Carlos Sotomayor”, sobre el ‘Picasso chileno’.

Abstraction/Creation, que por primera vez publicaba el “Manifiesto Dimensionista” de Charles Sirato, en el que descubrimos la firma de Huidobro y la de Miró<sup>58</sup>.

El texto de Huidobro sobre Miró, como los que dedicó a Lipchitz y a Picasso, celebra el impresionismo del creador y se complace en romper, con su hibridez formal y discursiva, todo marco genérico, como es habitual en la escritura del “antipoeta”. Tal vez en esta prosa poética y a la vez doctrinaria encontró el poeta la mejor herramienta para sondear el “misterio Miró”, y para reflejar en la superficie espejeante del texto las claves comunes del imaginario de estos dos creadores de mundos. Ya sabemos que la crítica académica no disponía de tales herramientas, y así lo había reconocido su amigo Sebastià Gasch con cierta resignación:

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*<sup>59</sup>.

El texto 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. En el plano textual esa “contaminación”, fruto de la empatía entre crítico y artista, se traduce en una curiosa intertextualidad que no sólo alcanza a los trabajos sobre Lipchitz y Picasso, sino también a otros textos poéticos, teóricos y narrativos del hipertexto huidobriano.

Ya que no es posible extender el análisis a la prosa narrativa de Huidobro<sup>60</sup>, sólo avanzaré algún ejemplo. 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

---

<sup>58</sup> Sobre este manifiesto véase Alfonso Palacio Álvarez: *El Manifiesto Dimensionista 1936*, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Oviedo, 2003.

<sup>59</sup> Sebastià Gasch “La obra actual del pintor Joan Miró” (1926), repr. en V. Combalía, *op. cit.* p. 173.

<sup>60</sup> Miró, junto a otros artistas y pensadores de vanguardia, aparece homenajeado y mitificado en la 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, pg. 444).

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, el gran personaje poético de Huidobro. Como este personaje cósmico y múltiple (poeta, antipoeta y mago), Miró aparecerá caracterizado como la suma de los perfiles del creador, del mago y 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 no es lúdica y gratuita, porque implica una revolución que se produce en el interior del ser y, desde él, transforma el mundo. Por supuesto, este mago rehumanizado se corresponde con los ideales del hombre nuevo que 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”<sup>61</sup>. Es el mismo ideal que se proyecta en ese ángel-Ícaro fieramente 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 los astrónomos oigan de repente la música de una estrella nueva; que el Sol no gire alrededor de la Tierra sino la Tierra alrededor del Sol [...] que el arco iris que entra por mi ojo derecho salga en rebaños de cebras por mi ojo izquierdo<sup>62</sup>; que la flor del aburrimiento se convierta en pájaro de

---

<sup>61</sup> Huidobro, *Obra poética*, op. cit. pp. 1369-1371.

<sup>62</sup> En el Canto I de *Altazor* leemos: “El sol nace en mi ojo derecho y se pone en mi ojo izquierdo” (*Obra poética*, p. 748).

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 *Manifestes* (1925) el automatismo y el culto al azar surrealistas como mecanismos creadores, oponiéndole el estado clarividente del delirio o la superconsciencia. 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”<sup>63</sup>. Pero aquí Huidobro no polemizaba sobre la reducción de Miró a simple médium de la imaginación pura. Sin embargo, al presentar la potencia creadora del artista, opuesta a su pasividad, Huidobro iba a suministrarle a Westerdahl y a Cirlot algunos argumentos para dudar de la plena adscripción surrealista del pintor<sup>64</sup>.

Por último cabría anotar un comentario sobre la desigual fortuna de este texto de Huidobro: tal vez por haber sido considerado un texto “menor” o “de circunstancias”, no ha disfrutado —que sepamos— de gran consideración entre los estudiosos del poeta. En cambio, en la bibliografía artística ha sido divulgado a partir de su publicación en la muy seguida *Cahiers d'Art*, que le sirvió como plataforma de lanzamiento.

Así, el “Joan Miró” de Huidobro aparecía tempranamente recomendado y extractado en la revista internacional de vanguardia *gaceta de arte* (Tenerife, 1936)<sup>65</sup>, y trece años más tarde fue recuperado por el grupo de la revista *Cobalto* que, durante la posguerra y contra la censura, se empeñó en dar a conocer el arte moderno en España. El grupo, encabezado entonces por Rafael Santos Torroella, había organizado la exposición de Miró en las Galerías Layetanas, y, acompañando ese acontecimiento, editaron el fascículo *Joan Miró. Cobalto 49* (1949)<sup>66</sup>. El mismo año Juan Eduardo Cirlot glosaba extensamente el texto de Huidobro en su monografía *Joan Miró*, editada

---

<sup>63</sup> En *Le Surréalisme et la Peinture* (1928) Breton elogiaba su automatismo y su poder de “asociar lo inasociable” (cit. en V. Combalía, p. 80).

<sup>64</sup> Véase Juan Eduardo Cirlot, *Joan Miró*, Barcelona, Cobalto, 1949, p. 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 a inconsciente esteta.

<sup>65</sup> *gaceta de arte* (2ª época, nº 38, Tenerife, junio 1936, p. 12 y 22).

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

también ese año por Cobalto. Ocho años más tarde, encontramos 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 pintor<sup>67</sup>.

Antes del reconocimiento del pintor por *gaceta de arte* en 1936 sólo pueden contarse como antecedentes importantes de la recepción crítica del pintor en España algunas iniciativas catalanas, como la de *L'Amic de les Arts* (1928), o la de *D'Ací i d'Allà* (1934). Por eso es importante la recuperación de Miró (y del texto de Huidobro) por la revista internacional de vanguardia *gaceta de arte*, fuera del ámbito catalán (aunque en conexión con él), teniendo en cuenta que ya Miró había participado en la Exposición Surrealista de 1935 en Tenerife, la misma que había traído a la isla a Breton y a Péret.

Esta revista internacional de vanguardia, dirigida por Eduardo Westerdahl, dedicaba en su último número una sección a Miró, integrada por su artículo “joan miró y la polémica de las realidades” [*sic*], una página antológica con “opiniones sobre la obra de miró” (de Ragnar Hoppe, 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 escasos trabajos -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*<sup>68</sup>. La reproducción del segundo párrafo del texto de Huidobro, donde habla del arte de Miró como “la desmaterialización de la materia para convertirse en materia nueva”, tendrá vida independiente<sup>69</sup>.

A la vista de esas escuetas referencias que trataban sobre el pintor catalán, podemos ver que Huidobro formaba parte de un grupo minoritario que comprendía la obra de Miró y contribuía tempranamente a su consagración internacional.

---

<sup>67</sup> 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 en “Números especiales de revistas”, donde también registra las referencias de *Cahiers d'Art* (1934), *gaceta de arte* (1936) y *Cobalto* 49 (1949).

<sup>68</sup> *gaceta de arte* (2ª época, nº 38, Tenerife, junio 1936, pp. 12 y 22).

<sup>69</sup> Galería Theo. Catálogo de la exposición *Joan Miró*, Madrid: mayo-junio 1978. Reproduce algunos párrafos del “Joan Miró” de Huidobro, junto a otros de Breton, Calder, Char, Duchamp, Dupin, Éluard, Carlos Franque, Frémignier, J. J. Sweeney, Larrea, Leiris, Prévert, Queneau, Takiguchi, Tàpies, Teixidor, Tzara, Vicens, Ullán; así como fragmentos poéticos y declaraciones del propio Miró.(s/p).